UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM

ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

ANDRÉA ANTONIETA COTRIM SILVA

O SENSÍVEL (NÃO) PARTILHADO: A VIOLÊNCIA POÉTICA E POLÍTICA DA (IR) REPRESENTAÇÃO DO NEGRO EM HOLLYWOOD

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO

2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM

ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

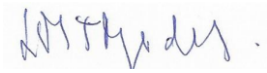
ANDRÉA ANTONIETA COTRIM SILVA

O SENSÍVEL (NÃO) PARTILHADO: A VIOLÊNCIA POÉTICA E POLÍTICA DA (IR) REPRESENTAÇÃO DO NEGRO EM HOLLYWOOD

VERSÃO CORRIGIDA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Doutor Lynn Mario T. M. de Souza

De acordo: 

Data: 16 de janeiro de 2018.

SÃO PAULO

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

SS586s
s

SILVA, Andréa Antonieta Cotrim
O SENSÍVEL (NÃO) PARTILHADO: A VIOLÊNCIA POÉTICA E POLÍTICA DA (IR) REPRESENTAÇÃO DO NEGRO EM HOLLYWOOD / Andréa Antonieta Cotrim SILVA ; orientador Prof. Dr. Lynn Mario Trindade Menezes SOUZA. - São Paulo, 2017.
276 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.

1. Cinema . 2. Violência. 3. Representação. 4. Estados Unidos. 5. Negro. I. SOUZA, Prof. Dr. Lynn Mario Trindade Menezes , orient. II. Título.

SILVA, Andréa Antonieta Cotrim. ***O sensível (não) partilhado*: a violência poética e política da (ir) representação do negro em Hollywood**. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em 16 de outubro de 2017.

Banca Examinadora

Prof.º Dr. º: _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.º Dr. º: _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.º Dr. º: _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.º Dr. º: _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.º Dr. º: _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedicatória

Aos meus pais queridos, Évia e Alberto (In Memoriam), e Alceu.

Agradecimentos

Ao meu orientador Professor Doutor Lynn Mário Trindade Menezes de Souza, meu agradecimento pelo carinho e pela generosidade com que me orientou. Você sempre será uma grande inspiração para mim.

À Professora Rosana Soares, agradeço por suas aulas encantadoras, que tanto me ajudaram nos estudos sobre “representação”.

Ao filósofo Gianni Vattimo, pela simplicidade, disponibilidade e pela entrevista concedida.

À Professora Suzanna Mizan pelo incentivo nos comentários sempre gentis e motivadores por ocasião do Exame de Qualificação e nos eventos acadêmicos, em que nos encontramos.

À Professora Cielo Festino pela contribuição valorosa, por ocasião do Exame de Qualificação e nas diversas comunicações, em que esteve presente.

À Professora Walkyria Monte Mór, sempre lúcida, sempre referência!

Ao Professor Eduardo Morettin e à Professora Mary Junqueira pelas aulas incríveis sobre História dos Estados Unidos.

À Professora Cecília Azevedo e aos colegas Alexandre Cruz e Rodrigo Faria pelo acolhimento e pela oportunidade de escrever para o livro de pesquisadores americanistas.

À Professora Dra. Lívia Donnini pela longa e preciosa conversa.

À Professora Dra. Rose Satiko Hijiki, pelas aulas sobre Antropologia e Audiovisual.

À Professora Dra. Sílvia Laurentiz, pelas aulas sobre Questões de Imagem.

Às Professoras Lígia Menna, Roseli Gimenez e Simone Gonzalez, pelo incentivo.

Ao meu querido amigo Professor Doutor Khalid Tailche, pela dedicação e pelos conselhos inestimáveis.

Ao meu amigo Daniel Ferraz pela parceria nos artigos e nos grupos de pesquisa.

À Glauce Rocha de Oliveira pelas vibrações sempre positivas.

Ao meu amigo Adilson Oliveira pelo companheirismo e energia positiva.

Ao meu amigo Michel Rocha pelos *insights* que tive em nossas conversas e por me apresentar ao grupo de Estudos sobre os Estados Unidos.

A Heitor Augusto, pelas aulas maravilhosas sobre *Blaxploitation*.

A Sean Purdy, pelas aulas sobre os Estados Unidos.

À Ana Lúcia Machado pela leitura cuidadosa de alguns textos. Obrigada, Aninha!

Às amigas Leila Machado, Simone de Almeida e Deborah Paula pela companhia e indicação de leituras.

À Juliana Martinez, pelas dicas amorosas.

Aos colegas da pós-graduação Paulo Stella, Inês Confuorto, Francesca, Jamille, Guilherme, Denise, Elaine, Cláudia, Carlos Alexandre, Adriana, Gabriel, Júlia, Karina, Leina, Malila, Natália, pelas conversas inspiradoras.

Aos funcionários do Departamento de Letras Modernas, Edite e Júnior, pela prestatividade.

A Capes, pela concessão de uma bolsa de estudos.

A minha mãe, “filha” e amiga, Évia, por acreditar!

Ao meu pai querido, Alberto (In Memoriam), que sempre me incentivou a estudar!

Ao meu querido Alceu por me ajudar com sua infinita doçura.

Still I Rise- Maya Angelou (1928 – 2014)

You may write me down in history
With your bitter, twisted lies,
You may trod me in the very dirt
But still, like dust, I'll rise.

Does my sassiness upset you?
Why are you beset with gloom?
'Cause I walk like I've got oil wells
Pumping in my living room.

Just like moons and like suns,
With the certainty of tides,
Just like hopes springing high,
Still I'll rise.

Did you want to see me broken?
Bowed head and lowered eyes?
Shoulders falling down like teardrops,
Weakened by my soulful cries?

Does my haughtiness offend you?
Don't you take it awful hard
'Cause I laugh like I've got gold mines
Diggin' in my own backyard.

You may shoot me with your words,
You may cut me with your eyes,
You may kill me with your hatefulness,
But still, like air, I'll rise.

Does my sexiness upset you?
Does it come as a surprise
That I dance like I've got diamonds
At the meeting of my thighs?

Out of the huts of history's shame
I rise
Up from a past that's rooted in pain
I rise
I'm a black ocean, leaping and wide,
Welling and swelling I bear in the tide.

Leaving behind nights of terror and fear
I rise
Into a daybreak that's wondrously clear
I rise
Bringing the gifts that my ancestors gave,
I am the dream and the hope of the slave.
I rise/ I rise/ I rise.

RESUMO

O SENSÍVEL (NÃO) PARTILHADO: A VIOLÊNCIA POÉTICA E POLÍTICA DA (IR) REPRESENTAÇÃO DO NEGRO EM HOLLYWOOD

Esta tese prevê um detalhamento sobre a violência intrínseca ao regime de representação cinematográfica, não somente por meio da figuração, frequentemente, depreciativa de personagens cujo gênero, a classe social, a cor da pele, o nível de escolaridade, o padrão corporal, a espiritualidade, a origem geográfica ou a linha de pensamento sofre algum tipo de exclusão social, mas pela própria composição estética da angulação, do enquadramento, da iluminação, da trilha sonora etc. Pretendemos nos debruçar sobre os processos de violência da (ir) representação fílmica do (a) negro (a) norte-americano (a), desde os primórdios de Hollywood, bem como estudar algumas sensibilidades partilhadas, mais minuciosamente, nas obras *Django Livre* e *Histórias Cruzadas*. Para nossa análise, apoiar-nos-emos na fortuna crítica pós-colonial, associada a teorias de identidade, de gênero e étnico-raciais, sob o viés dos Estudos da Cultura e do Letramento Crítico Visual. Em especial, focaremos na definição de violência da representação como o apagamento do Outro (VATTIMO, 2010, 2011) e como a distribuição desigual do sensível (RANCIÈRE, 2005, 2010, 2013).

Palavras-chave: Cinema, Violência, Representação, Estados Unidos, Negro.

ABSTRACT

THE (UN) SHARED SENSITIVE: THE POETIC AND POLITICAL VIOLENCE OF THE (IR) REPRESENTATION OF AFRICAN-AMERICANS IN HOLLYWOOD

This doctoral dissertation foresees an investigation of the violence intrinsic to the regime of cinematographic representation, not only the often-derogatory figuration of characters whose gender, social class, skin color, level of education, body pattern, spirituality, geographical origin or line of thought suffers some kind of social exclusion, but by the very aesthetic composition of angulation, framing, lighting, soundtrack etc. We intend to focus on the violence processes of the representation of African-Americans from the earliest days of Hollywood, as well as to study some of the sensibilities shared more closely in the works *Django Unchained* and *The Help*. For our analysis, we will rely on the postcolonial critical fortune, associated with identity, gender and ethnic-racial theories, under the perspective of the Studies of Culture and Visual Critical Literacy. In particular, we will focus on the definition of the violence of representation as the erasure of the Other (VATTIMO, 2010, 2011) and as the unequal distribution of the sensitive (RANCIÈRE, 2005, 2010, 2013).

Key-words: Cinema; Violence; Representation; The United States; African-American.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....11

CAPÍTULO I: INCURSÕES (VIOLENTAS) NO REAL.....17

1.1 O Conceito de Representação.....18

1.2 Violência da Representação.....28

1.3 Violência da Representação no Cinema.....37
1.3.1 Aprimoramento da técnica, amadurecimento da crítica: novas sensibilidades em rede.....42
1.3.2 Narrativa (s) de quem?.....54
1.3.3 Visibilidades da (violência) da Representação pelo verniz do afeto.....58

1.4 A Ir-Representabilidade do Trauma x a partilha da Estética.....61

CAPÍTULO II: HOLLYWOOD NEGRA: HEGEMONIA E RESISTÊNCIA.....72

2.1. Violências e Violações Encenadas 73

2.2.Tessituras (in) Visíveis: Representação, Sub-representação e Irrepresentação.....75

2.3. *Blackface* e o *Harlem Renaissance* 80

2.4. As décadas subsequentes e seus famigerados mitos.....98

2.5. *Blaxploitation* ou a subversão da representação canônica.....115

2.6. Atestando a virilidade do homem branco.....122

2.7. Após alguns Regressos, uma Luz sob o luar.....130
2.7.1. Visibilidades afrodescendentes: na frente e por trás das câmeras.....134

2.8. #oscarsowhite & #blacklivesmatter: das redes às ruas.....144

2.9. Do *blackface* escrachado ao fenômeno *whitewashing*.....150

2.10. O lugar de fala e suas controvérsias.....154

CAPÍTULO III: (IN) VULNERABILIDADES PATILHADAS PELA VIOLÊNCIA DA REPRESENTAÇÃO EM *DJANGO LIVRE* E *HISTÓRIAS CRUZADAS*.....159

3.1. A Estética da Violência em *Django Livre*.....160
3.1.1. Vestígios sanguinários do Contexto Histórico.....164

3.1.2. Sobre *cowboys* e heróis: *Western* e outros mitos.....167

3.1.3. A Violência da Tradição: o conceito de escravidão benevolente, da Causa Perdida e da Natureza dos Escravos.....182

3.1.4. Violência Simbólica.....189

3.1.5. A Não-Representação de Gênero.....192

3.1.6. A Fúria do Som: narrativas de contestação.....196

3.1.7. A violência como catarse: a releitura dos Direitos Civis e do Contexto atual na queima da Casa Grande.....200

3.1.8. A Violência da Crítica versus o sucesso mercadológico: contexto de recepção.....204

3.2. O Relato de Mulheres Negras e suas Histórias Cruzadas: polícia e política no âmbito doméstico.....208

3.2.1. O Mito da Predestinação.....210

3.2.2. Da Violência invisível ao dizível da Violência: feminismo em ação.....217

3.2.3. O Contexto Histórico: Violências e Violações.....226

3.2.4. Violência Ética e Epistemológica.....238

3.2.5. A Crítica da Recepção e da Representatividade.....245

CONCLUSÕES INCONCLUSAS.....249

REFERÊNCIAS.....254
Bibliográficas.....254
Webgráficas.....264
Audiovisuais.....271

ANEXOS.....274

INTRODUÇÃO

Em cada *workshop*, palestra ou comunicação em congresso do qual participei, a pergunta recorrente não era sobre as razões que me levaram a estudar a questão da representação, em si, ou a do cinema, mas a representação do (a) afro-americano (a).

O que antes parecia simples curiosidade alheia começou a me intrigar. Afinal, não havia nenhum estranhamento quando eu discorria sobre iniquidades de gênero, porém, o mesmo não acontecia quando o assunto era racismo em plateias, majoritariamente, brancas. Percebi, então, que as dúvidas e/ou incômodos dos meus colegas - poderiam me servir de adubo para a pesquisa.

Não bastava falar sobre o Outro só porque eu gostava do tema. O Outro que nos é diferente e, ao mesmo tempo, tão igual. O Outro mulher, negro ou às margens que frequentemente desponta com representações esterotípicas, dadas as generalizações excessivas que dele fazemos. Ressaltar a relevância da minha pesquisa sobre a desmistificação da representação como "entidade unívoca de significado" também não era suficiente. Para acalentar as almas inquietas, inclusive a minha, era preciso reiterar que somos, inevitavelmente, o outro do Outro e que enfrentamos espaços de privilégio e de subalternidade, de acordo com o nosso *locus* de enunciação, tão discutido nas reuniões com o meu orientador, Lynn Mario.

Hoje, quando apresento algum trabalho, não esqueço de marcar o território do qual falo, suas concessões e vulnerabilidades, pois, há, em todos nós, subjetividades contingenciais que precisam travar uma luta por reconhecimento e dignidade e, é exatamente por isso que é necessário compreender os mecanismos discursivos que circunscrevem as representações destas subjetividades, quer com um sinal positivo, quer negativo, dependendo do contexto.

A presente tese de doutoramento em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês articula-se em continuidade com o que desenvolvi no Mestrado entre os anos de 2007 e 2010 e que resultou na dissertação intitulada: *Crash: Identidades*

em Colisão – O percurso do olhar na esfera do medo, do preconceito e da violência, quando me detive sobre os conflitos sociais e a (re) construção de identidades nos Estados Unidos pós-trauma 11 de setembro de 2001, retratados no filme *Crash, no Limite*, de Paul Haggis.

No decorrer do mestrado, me deparei com o fato de que apesar de *Crash* abordar a xenofobia contra árabes, persas, asiáticos e latinos, o filme acaba delineando, mais expressivamente, as desigualdades sociais enfrentadas pelos afro-americanos. Então, decidi me aprofundar na questão da representação do negro em outras produções, durante o Doutorado, uma vez que compreendia um pouco mais sobre a linguagem cinematográfica e sua tão polêmica influência sobre nós, reles mortais. Passei a perscrutar em que circunstâncias o discurso multimodal (verbal, sonoro, gestual, sensório e imagético) disseminava o preconceito e constatei, lendo o filósofo Gianni Vattimo (2011) que a pior violência é a do silenciamento do Outro não-hegemônico. No que concerne ao cinema, isso acontece na escolha de uma estética que lhe é desfavorável e, muito esporadicamente, apreendida pela maioria dos espectadores, dada a sua natureza estruturante. Rancière (2005; 2010) também me ajudou a entender que a distribuição dos sentidos se dá de forma parcial e, a meu ver, esse processo é violento.

Deste modo, o estudo sobre a "representação da violência", baseado na estética que – como diria BAZIN (1989) – se desenvolve sob o signo da crueldade, expandiu-se para a "violência da representação", ou seja, o que acreditamos ser a condição mesma de toda e qualquer representação, posto que visibiliza alguns grupos sociais, ao mesmo tempo que desqualifica outros.

A violência está, portanto, na própria construção da representação cinematográfica, em que os valores dominantes aparecem, sutil e/ou escancaradamente, podendo propagar injustiça, ódio racial e descaso, não obstante um enredo, à primeira vista, açucarado.

Pensei em *Django Livre* (2013), de Quentin Tarantino, ambientado três anos antes da Guerra de Secessão (1861-1865), em que os estados do Norte

lutam contra os do Sul, em prol da libertação dos escravos, dentre outras motivações. A história de um ex-escravo *cowboy* brinca com o mito da fronteira, o que me soou interessante pois rompia, em certo grau, com o regime dominante de representação[1]. No entanto, o filme desliza ao sub-representar o lugar da mulher, abarcando somente o protagonismo masculino. Haveria, posteriormente, de me debruçar sobre uma produção que desvelasse o universo feminino e suas opressões.

Optei por *Histórias Cruzadas* (2011), de Tate Taylor, que trata de relatos pessoais de domésticas negras durante os anos de 1960, perfeito para delinear como uma sociedade, calcada nos valores patriarcais, impacta a vida de mulheres e, ademais, como o machismo, o classismo e o racismo estão imbricados na marginalização da mulher negra, em uma época de lutas feministas e raciais, em meio a segregação na letra da lei. E, apesar de estes filmes pincelarem questões históricas marcantes, não se pretendem documentos históricos e, sim, discursos sobre história e/ou agentes históricos, inseridos num *continuum* de interlocução.

Finalmente, compreendi que para escrever sobre estes dois filmes, com mais propriedade, era necessário traçar um perfil da representação do negro/ da negra desde o início de Hollywood[2], já que esta é a maior indústria de entretenimento, comprometendo-se com o contexto sócio-político-econômico dos Estados Unidos, formatando nosso olhar[3] sobre o mundo e sendo formatado por ele. Ao perceber como esta representação foi carregada de estereótipos, a nossa hipótese de que violência e representação são conceitos intrínsecos e de que era preciso desconstruir "verdades" propaladas como "únicas" tornou-se mais robusta e passou a ser o objetivo de nossa pesquisa. Adotei como *modus operandi* uma abordagem transdisciplinar que amarrasse os fundamentos

---

[1] Veremos que a apresentação de certos grupos vem mediada por distinções estereotípicas. A comunidade afro-americana, por exemplo, é geralmente estampada como vítima e observadora passiva de sua própria história. Porém, os filmes analisados propõem, ao nosso ver, uma quebra desse modo de representação.

[2] Chamamos de cinema *hollywoodiano* as produções cinematográficas financiadas integral ou parcialmente pelo dinheiro estadunidense, uma vez que o custeio de muitos filmes advém de parcerias com outros países. Outro dado notório é que muitos estúdios sequer estão situados em Hollywood, como no caso dos *settings* de filmagem de Nova Orleans, no estado de Louisiana.

[3] "Nosso", aqui, refere-se não somente aos Estados Unidos, mas ao Brasil, grande celeiro consumidor de suas ideias culturais.

teóricos da tese com a linguagem cinematográfica, uma análise de parte da História norte-americana e dos contextos de produção e recepção de obras que discriminavam e/ou exaltavam a negritude.

O estudo sobre a representação do negro em Hollywood foi inserido no capítulo II, com ênfase nas produções da Era Obama (2009-2016). Afinal, nunca as histórias sobre o negro e seu lugar na sociedade estadunidense estiveram tão em voga como na época em que tivemos o primeiro presidente de pele escura no poder. *O mordomo da Casa Branca* (2013), *Doze anos de escravidão* (2013), *Selma, uma luta pela igualdade* (2015), *Os oito odiados* (2016), *O nascimento de uma nação* (2016) e *Estrelas além do tempo* (2017) perfazem o rol de produções do grande circuito[4], desde a posse de Barack Obama, em 2009. É natural cogitarmos que o contexto político contemporâneo estivesse entrelaçado com a feitura destas obras, de alguma maneira, e que este mobilizasse um campo de sentidos específico. Afinal, é a primeira vez que, a despeito de seu sofrimento e luta, a narrativa negra avança e pode ser contada como um épico, uma vez que alcança o cargo mais alto do governo.

Em síntese, fracionamos o trabalho em três partes: a **primeira** problematiza o conceito de realidade, representação e simulacro, segundo Baudrillard (1991), dentre outros teóricos. Esta parte subdivide-se em: a) violência da representação, segundo Vattimo e Zabala (2011) que exploram a noção de que ao fazermos qualquer espécie de julgamento sobre algo ou alguém, já estamos operando no âmbito da violência; b) representação cinematográfica como gramática visual, partindo dos pressupostos de Kress e vanLeeuwen (2006); c) violência da representação cinematográfica: visibilidade

[4] Outros filmes de menor bilheteria sobre a temática negra tomaram as telas, durante a Era Obama: *Red Tails* (2012), EUA, Direçâo: George Lucas; *For Colored Girls* (2010), Canada, Direção: Tyler Perry; *Precious* (2010), EUA, Direção: Lee Daniels; *Cercas* (2016), EUA, Direção: Denzel Washington; *Michelle e Obama* (2016), EUA, Dir: Richard Tanne; *À procura da Liberdade* (2016), EUA. Dir: Peter Cousens, além dos documentários *What happened, Miss Simone?* (2016), EUA, Dir: Liz Garbus, *13th* (2016), USA, Dir: Ava DuVernay e das produções televisivas *Raízes* (2016), EUA. Dir: Bruce Beresford et al e *Showing Roots* [Raízes de uma amizade] (2016). EUA. Direção: Michael Wilson.

e resistência e d) irrepresentabilidade, de acordo com Rancière (2005, 2010, 2013).

A **segunda** parte debruça-se sobre o contexto de produção e recepção de filmes hollywoodianos (ou não), em que a representação do Outro é detratada ou enaltecida. Alcoff (2005), Null (1990), Shohat e Stam (2006) são alguns dos teóricos que contribuirão aqui.

A **terceira** parte compreende a análise, propriamente dita, de *Django Livre* e *Histórias Cruzadas*. Gerstle (2001), Davis (2016), Collins (2000) e Slotkin (1993), dentre outros, nos dão suporte para falar do contexto histórico particular de cada obra, bem como da multimodalidade da violência, na manutenção (e na quebra) da expectativa de normalidade e na interseção de opressões que as personagens enfrentam, mediante suas delimitações culturais, filosóficas, de gênero e, sobretudo, étnicas.

O *modus operandi* da pesquisa foi a análise interpretativa pelo viés da hermenêutica sócio-histórica, isto é, a interpretação a partir de nossa genealogia sócio-histórica e do nosso *locus* de enunciação (BHABHA apud SOUZA, 2004), dos Estudos Pós-coloniais, da Cultura (HALL, 2000) e do Letramento Crítico (SOUZA, 2004; 2010; 2011).

Isto posto, o conceito de violência ganha novos contornos; não está restrito ao âmbito cotidiano da agressão física, da verbal ou da coletiva das guerras. De igual modo, violência não é só simbólica, aquela da qual nos apercebemos nas relações de poder. Muita violência se esconde nas representações plástico-imagética, linguística e sonora[5]. Há, sobretudo, um tipo de violência à qual chamamos de “ética” que se instaura quando o outro deixa de existir socialmente e não tem o direito de narrar-se.

O teórico italiano Vattimo (2011) redimensiona esta questão quando afirma que a representação violenta do Outro, por si só, prescinde dos insultos verbais e dos assassinatos sanguinolentos. Já, para Rancière, a violência

[5] Chamamos de violência “plástico-imagética” a composição de sangue demasiado na tela.

complexifica-se nas partilhas desiguais de sentido[6], pois não temos acesso a tudo; há verdades encobertas, em decorrência de um mecanismo, ao qual o autor chama de "polícia". Assim, criam-se sentidos que são endossados, em detrimento de outros; há também aqueles que sequer foram imaginados no roteiro e os que fogem do domínio do diretor, desvelando outras tessituras de significação.

Maingueneau (2004) subscreve, similarmente, que nossas interpretações serão sempre um recorte, apenas um ponto de vista limitante sobre aquilo que é filtrado por nossos paradigmas culturais, de acordo com nosso *locus* de enunciação:

> O *locus* de enunciação pode ser compreendido como a situação de fala do enunciador. Uma vez que um enunciado não se assenta no absoluto, ele deve ser situado em relação a alguma coisa: enunciador e coenunciador, momento e lugar da enunciação. Todo ato de enunciação é assimétrico: a pessoa que interpreta o enunciado reconstrói seu sentido a partir de indicações presentes no enunciado produzido, sem garantias de que a sua reconstrução coincidirá com as representações do enunciador.

No esforço de representar, enfrenta-se o dilema da não-representação (quando não se representam determinados grupos sociais), da sub-representação (quando estes grupos são representados de forma diminuída ou sem protagonismo) ou da irrepresentação (conceito que irá questionar a possibilidade de se representar um trauma). Seria possível retratar catástrofes como a escravidão, a queda das Torres Gêmeas, o Holocausto, o que aconteceu no Vietnã e todos esses rastros, remanescentes da dor, na tela do cinema? (RANCIÈRE, 2010, 2013). Planejamos responder a essa e outras questões no capítulo I.

Enfim, estudar políticas de representação implica perceber como alguns segmentos socioeconômicos são performatizados no cinema, o qual carrega um

[6] Entendemos que "sensível" e "sentido" são termos correlatos para Rancière. O primeiro é mais atrelado à estética, designando o mundo da arte, enquanto "sentido" resulta da partilha que se faz no sensível.

lastro cultural de silêncios e falas que perpetuam ou confrontam discursos seculares e dissensuais. Tentaremos esquadrinhar em que medida esta discussão re-partilha o sensível, tornando-a um espaço político de agência, com vistas a mais justiça social.

CAPÍTULO I

INCURSÕES (VIOLENTAS) NO REAL

Não há Real sem o recorte do Simbólico, pois o Real se define como aquilo que está sempre por recortar. (GOMES, 2008).

1.1 O Conceito de Representação

> *A percepção não é presumidamente verdadeira, mas definida como o acesso à verdade* (MERLEAU-PONTY apud ALCOFF, 2005, p.126).

Tendo em vista nossa hipótese que a violência e a representação são conceitos intrínsecos e de que é preciso desconstruir "verdades" propaladas como "únicas", discutiremos, neste capítulo, algumas reflexões sobre o conceito de representação.

Uma das definições do lexicógrafo Antonio Houaiss[7] para esta palavra é: "operação pela qual a mente tem presente em si mesma a imagem, a ideia ou o conceito que corresponde a um objeto que se encontra fora da consciência". O termo tem ainda variadas acepções, dentre elas: *entendimento*, *interpretação*, *opinião*, *imagem*, *reprodução* e *símbolo* que, ao nosso ver, dissentem, uma vez que *reprodução* transmite a ideia de fidedignidade àquilo que é observado, enquanto as palavras *interpretação*, *entendimento* e *opinião* inferem um processo que passa pelo crivo do observador e é sempre intermediado por suas paixões e convicções. Mas, afinal, a representação que depreendemos do "real" poderia ser mesmo autêntica, reproduzindo fielmente esse real? E no âmbito do cinema? A imagem reproduziria a realidade projetada, ainda que parcialmente?

A própria terminologia *imagem* tem sido, igual e intensamente, problematizada:

> Sempre fomos ensinados a acreditar no que vemos, ou seja, acreditar que aquilo que vejo é tal qual se mostra independente de minha interpretação. Assim sendo, mantemos a atitude de *Ver é Crer* e *Uma imagem vale por mil palavras*. Essa postura, além de nos cegar como intérpretes e agentes de nossas leituras, funciona como esquecimento nº 1 (Pêcheux e Fuchs, 1997) de que aprendemos a ver do jeito que vemos (OLIVEIRA, 2008, p. 77).

---

[7] HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Objetiva, 2009.

Na diligência de escaparmos das insídias filosóficas do termo “real”, supracitado, podemos colocá-lo entre aspas, em itálico ou substituí-lo por equivalentes, desde que estes imprimam sua relativização. Gomes (2008, p. 34-35) adota “realidade”, “mundo vivido”, “mundo visível” para *real*, em itálico ou letra maiúscula, uma vez que:

> Ao Real corresponde a noção de caos concebida pelos gregos: um estado indiferenciado, não organizado. Alguns pensadores desenvolveram a mesma noção com outros nomes: uma substância informada, um *continuum*, uma massa amorfa, uma nebulosa... Deleuze, por exemplo, denominará esta noção em alguns momentos de substrato, em outros de *Airon*: um espaço de tempo indeterminado, uma eternidade.... De qualquer modo, é a ideia de indeterminação que é central, ainda que esta indeterminação esteja metaforizada como deserto. *Bem-vindo ao deserto do real*[8].

Quanto à *representação*, mais sensato seria utilizar “visibilidades”, no sentido de “perceptibilidades”, principalmente, quando nos reportamos ao cinema. Afinal, “visibilidades” implicam desdobramentos mais abrangentes; fazem-nos conjecturar que se elas existem, também existem as “invisibilidades” ou aquilo que deixa de ser visto, discutido e valorado pelo social. No entanto, optaremos pelo uso mesmo da palavra *representação*, em virtude dos estudos de Jacques Rancière (2010, 2013) que irá discursar sobre o que denomina como seu antônimo, a *irrepresentação*.

Neste capítulo, a questão da representação se subdivide em quatro chaves:

a) a primeira tem a ver com a **representação** daquilo que vislumbramos como a **materialidade do *real*** – é a nossa percepção de mundo, enfim, mediada por nosso *locus* de enunciação;

[8] Título do livro de Slavoj Zizek, inspirado em frase do filme *Matrix*, 1999, por sua vez, influenciado pelos estudos de Baudrillard (1991).

b) a segunda recai sobre a **violência**, inerente a toda tentativa de **representação do Outro** não-hegemônico;

c) a terceira perfaz a **violência da representação**, **na tela**, daquilo que já é circunscrito ou deixa de sê-lo no suposto “real” e é encenado pela indústria do *entertainment,* por intermédio da técnica audiovisual e por recursos como o afeto, por exemplo.

d) a quarta discorre sobre os supostos limites da Arte e do que é considerado irrepresentação. A **violência** como **estética** dessa (ir) (sub) representação é o nosso fio condutor.

Geralmente, não nos damos conta que estamos representando o mundo e sendo representados por ele, em um fluxo permanente. Este fenômeno acontece porque cria-se uma relação tamanha entre duas ou mais categorias que esquecemos o fato de elas terem sido vinculadas, em contextos específicos.

Para Santaella e Noth (1997, p. 15), o conceito de representação tem sido um conceito-chave da semiótica “desde a escolástica medieval, na qual este se referia, de maneira geral, a signos, símbolos e imagens e às várias formas de substituição”. Os mesmos autores discutem a questão da representação da imagem sob diversos prismas epistemológicos. Segundo eles, podemos problematizá-la na esfera das representações semióticas (a ciência da imagem), das representações cognitivas (imagens construídas mentalmente), da re-presentação desconstrucionista (o repensar a representação inerte das imagens) ou da perda da representação foucaultiana que, assim como Derrida, elucida que as palavras e os signos perdem a representatividade ao se perceberem em movimento constante, em contextos variados; não há estabilização de sentido.

Stiegler complexifica o assunto, alegando que o mecanismo de percepção (das representações e do real) não é neutro; mistura-se com as memórias do passado; isto é, toda percepção é uma redução seletiva do total de retenção possível do objeto consciente, o que perturba a noção de legitimidade deste real:

> A percepção de um objeto temporal, então, e por extensão, de qualquer objeto de consciência percebido naquele momento, nunca é "pura", nunca livre da dinâmica seletiva da imaginação, de seleções baseadas no arquivo de todas as memórias passadas (STIEGLER apud CROGAN, 2006, p.43, tradução nossa)[9].

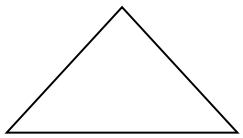
Estas abordagens sobre “representação” divergem, reiteradamente, à medida que resvalam a noção de signo.

O primeiro linguista a realizar estudos sobre o signo foi Ferdinand de Saussure (1857-1913). Ele alegava que a língua e seus significados estão dispostos em um sistema - social e não individual - que preexiste a eles. O significado está atrelado à palavra, sendo que a aptidão para a comunicação depende da dupla articulação, a saber: na primeira articulação, a variedade de frases ou discursos é transmitida por uma sequência de monemas ou signos. O *significado* é o sentido ou o seu valor e o *significante* se manifesta fonicamente, por intermédio de unidades da segunda articulação, conhecidas como fonemas (EPSTEIN, 1991). No modelo Saussuriano, a comunicação seria “algo que está por outra coisa”. Vejamos o esquema abaixo que estabelece a relação direta e arbitrária entre o signo linguístico saussuriano com o seu significante (palavra, imagem, gesto) e o significado (conceito, objeto).

---

[9] **Todas** as traduções deste trabalho serão, por nós, realizadas, salvo indicação do contrário. No original: “Perception of a temporal object, then, and by extension, of any object of consciousness perceived in then, is never “pure”, never free of the selective dynamics of the imagination, of selections based on the archive of all past memories”.

Signo



Significante **Significado**

Aproximadamente na mesma época de Saussure, o americano C. S. Peirce (1839-1914) desenvolve a Semiótica e a concepção de ícone, índice e símbolo. O *ícone* é o signo cujo significado carrega uma forte semelhança com a coisa à qual se refere (uma foto ou uma placa de trânsito, por exemplo); o *símbolo* prescinde da relação natural entre significante e significado (o recurso da imagem vacilante como no *flashback* de um filme); já, o *índice* é um sinal cujo significante aprendemos a associar com um determinado significado (fumaça como índice de fogo). Ouçamos Peirce (1978, p. 140):

> Um índice é um signo que remete a um objeto que ele denota, porque ele é realmente afetado por esse objeto [...]. Na medida em que o índice é afetado pelo objeto, ele possui necessariamente alguma qualidade em comum com o objeto, e é dando atenção às qualidades que ele pode ter em comum com o objeto que ele remete a esse objeto.

A relação entre essas três entidades é contígua:

> Em filmes antigos, quando eles precisam mostrar o passar do tempo, eles geralmente podem mostrar as folhas com os dias do mês sendo arrancados de um calendário - isso é icônico, porque parece que as folhas estão sendo arrancadas de um calendário; os números 1, 2, 3 etc., os nomes de janeiro, fevereiro etc. são símbolos - são puramente arbitrários; toda a

> sequência é um index da passagem do tempo - associamos a remoção das folhas com a passagem do tempo[10].

O estruturalismo de Saussure e Peirce analisa o processo de significação no terreno da linguagem como sistema sígnico, isto é, o foco está nas estruturas que estabelecem que

> representar [é] como 'estar para, quer dizer, algo está numa relação tal com um outro, para certos propósitos, ele é tratado por uma mente como se fosse aquele outro (SANTAELLA; NOTH, 1997).

O trabalho dos dois linguistas foi contestado pelo pós-estruturalismo, especialmente por Jacques Derrida (1930-2004), cuja premissa maior era confrontar a sistematização com tudo que por ela era excluído e reprimido. A condição pós-estruturalista, portanto, enfatiza a heterogeneidade, em oposição às unidades redutivas de significado (STAM, 2013; MOHANTY, 1997), ou seja, o signo é um traço que ocupa a posição de outra coisa, mas nunca coincide com a coisa e/ou conceito – "tudo é uma questão de metafísica da presença[11]", ou a ilusão de se acreditar que o signo é tal qual se apresenta. Posto que a significação seja fundada na diferença e na instabilidade, não se pode encerrar verdades absolutas sobre o mundo:

> A desconstrução refletiu, portanto, um ceticismo radical quanto à possibilidade de construção de uma metalinguagem abrangente, tendo em vista que os signos da própria metalinguagem também se encontram, eles mesmos, sujeitos ao deslizamento e à indeterminação, uma vez que os signos, instáveis como são, movem-se incessantemente em uma

---

[10] In old movies, when they need to show the passing of time, they may typically show the sheets bearing the days of the month being torn off a calendar - that is iconic, because it looks like sheets being torn off a calendar; the numbers 1, 2, 3 etc., the names January, February etc. are symbols - they are purely arbitrary; the whole sequence is indexical of the passing of time - we associate the removal of the sheets with the passing of time. Disponível em: http://www.cs.princeton.edu/~chazelle/courses/BIB/semio1.html. Acesso em 11 de agosto de 2015.

[11]PASSOS, Lucas "Identidade sob rasura". Disponível em: https://ensaiosdegenero.wordpress.com/tag/identidade-sob-rasura. Acesso em 10 de outubro de 2015.

> proliferação de alusões que transitam, de texto a texto, em um movimento de espiral (STAM, 2013, p. 203).

Já, nos escritos de Mikhail Bakhtin (1895-1975), a definição de signo saussuriano é reelaborada, visto que explica sua natureza ideológica e lhe dá uma dimensão histórica. Na perspectiva bakhtiniana, o sistema semiótico de linguagem subjaz à cultura vigente, em constante transformação. Os significados são sempre sociais, pois preexistem ao nascimento dos usuários da linguagem. Cada falante vai reconstruí-los, na interatividade com o mundo ao seu redor, estabelecendo relações entre a materialidade (o significante) e seu sentido (significado). A visão "social" de Bakhtin contrapõe-se a de Saussure, pois Bakhtin "investe contra os conceitos de signo estável, do sujeito unificado e da verdade e identidade" (STAM, 2013, p. 203), ao passo que o último confere à língua uma essência supra-individual, "arbitrária" que destitui as diferenças de uso dos intérpretes:

> Quando dizemos que algo é "arbitrário", queremos dizer que não há uma boa razão para isso. Se você fizer uma "escolha arbitrária" entre duas coisas, então você escolhe por nenhuma boa razão; você provavelmente não se importa com qual você escolhe. Ao dizer que os signos são arbitrários, Saussure estava dizendo que não há nenhuma boa razão pela qual usamos a sequência de sons de "irmã" para significar uma irmã do sexo feminino (...). Saussure viu a linguagem como um sistema ordenado de signos cujos significados são alcançados arbitrariamente por uma convenção cultural[12].

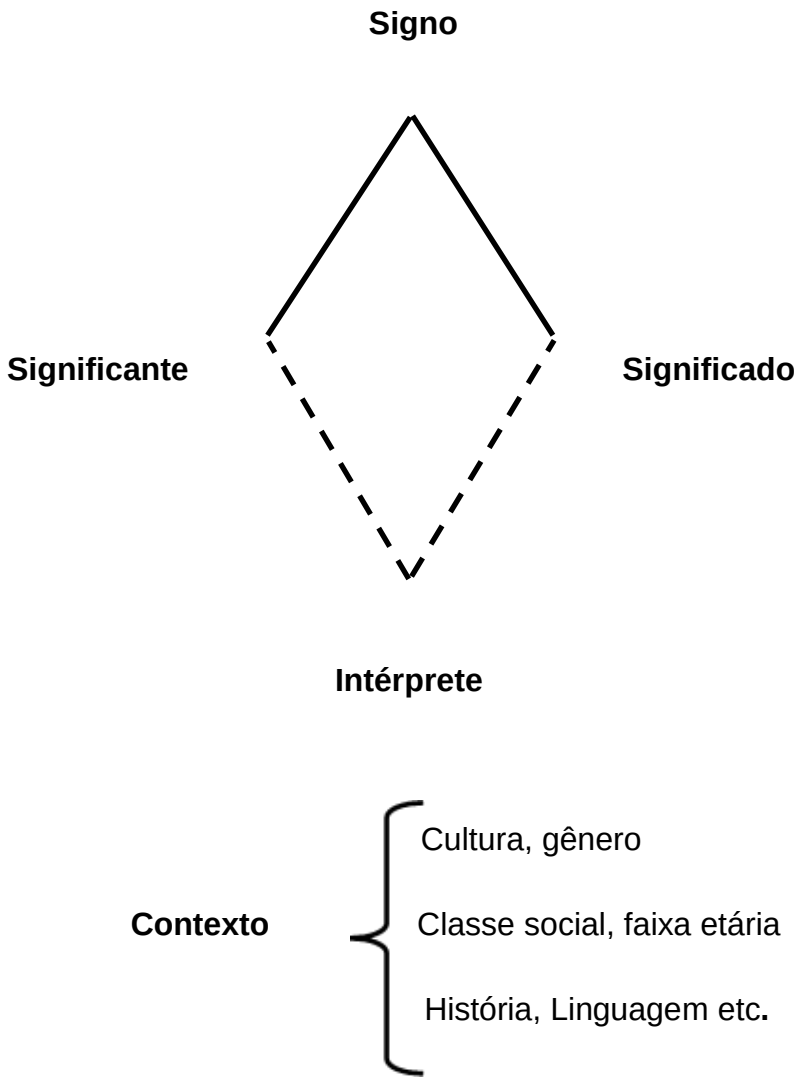
Saussure entende por "social" aquilo que é (está) comum a todos, dividindo a linguagem em *langue* – língua como sistema abstrato e *parole*- a fala, a variação individual daquela, criando um "social" ideal com falantes

---

[12] "When we say something is 'arbitrary', we mean that there's no good reason for it. If you make an 'arbitrary choice' between two things, then you choose for no good reason; you probably don't care which one you choose. By saying that signs are arbitrary, Saussure was saying that there is no good reason why we use the sequence of sounds 'sister' to mean a female sibling (…). Saussure saw language as being an ordered system of signs whose meanings are arrived at arbitrarily by a cultural convention". Disponível em:

idealizados, em situações homogêneas de uso. Enquanto Saussure esquadrinha o espaço do intérprete da língua, à revelia de sua história e na relação direta entre significante e significado e Peirce atribui ao que chama de interpretante aspectos da memória cultural e ideológica, Bakhtin interessa-se pelas diferenças, oriundas de usuários em suas coletividades e interpretações, muitas vezes, conflitantes.

Para ele, do signo depreendem-se sentidos distintos, frente a distintas contingências. Observemos a reconfiguração que Souza (2007) propõe ao gráfico de Saussure, na leitura de Bakhtin:



http://www.cs.princeton.edu/~chazelle/courses/BIB/semio1.html. Acesso em 11 de agosto de 2015.

Neste diagrama, observamos que não existe relação unívoca entre significante e significado como suposto por Saussure; a noção de signo presume, sim, um contexto de onde intérpretes surgem, estabelecendo elos de sentidos (SOUZA, 2007). O processo de significação interconecta significante (palavra, imagem, gesto) e significado (conceito, objeto), mediante um referente cultural e histórico-social. Não há, portanto, uma fixidez nos signos; seu significado dependerá do falante, situado em contextos diversos, ao que Homi Bhabha nomeia *locus* de enunciação, em sua teoria pós-colonial[13] :

> Contrário a uma visão abstrata e idealizada do signo saussuriano que pressupõe uma ligação direta e imediata entre o significante e o significado, ou seja, entre a palavra e o conceito/significado, Bhabha postula algo semelhante ao signo opaco e material bakhtiniano; no conceito de signo abstrato saussuriano, o signo já vem pronto, normatizado e pré-interpretado, não havendo espaço para a variação e para outras interpretações. Enquanto conceito de signo onde a ligação entre o significante e o significado já vem normatizado, ele dispensa, portanto, o lugar do intérprete e a necessidade do trabalho de interpretação. Trata-se de um conceito de signo que não atende à problemática pós-colonial uma vez que tal conceito não dá conta das justaposições conflitantes linguísticas e culturais comuns em tais contextos. Por outro lado, o conceito sócio-histórico do signo bakhtiniano (Bakhtin 1973), prevê que a conexão entre o significante e o significado seja feita indiretamente, mediada por intérpretes ou usuários da linguagem situados socialmente sempre em determinados contextos ideológicos, históricos e sociais, marcados por todas as variáveis existentes nesses contextos (classe social, sexo, faixa etária, origem geográfica etc.). Como tal, o signo bakhtiniano é sempre material, produto de condições determinadas de produção e fruto do trabalho necessário da interpretação. Tal conceito de contexto e de condições sócio-históricas de produção e de interpretação é chamado por Bhabha de *locus de enunciação* (BHABHA apud SOUZA, 2004).

---

[13] A agenda pós-colonial é politicamente direcionada para desmantelar fronteiras hegemônicas e os determinantes que criam relações desiguais, baseadas nas oposições binárias “nós e eles”, “primeiro mundo e terceiro mundo”, “branco e preto”, “colonizador e colonizado” in GILBERT, H. & TOMPKINS, J., 2002. Ashcroft contribui para elucidar o termo: “We use the term ‘post-colonial’, however, to cover all the culture affected by the imperial process from the moment of colonization to the present day” in: ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen, 2002.

A crítica ao signo saussuriano esbarra no campo político quando destrincha este “social” em coletividades, em termos de gênero, sexualidade, raça, classe, faixa etária, origem geográfica e seus significados culturais (MOHANTY, 1997, p.116). São exatamente essas variáveis às quais Bhabha e Mohanty se referem que fazem do signo um predicamento movente. Tomemos, por exemplo, o conceito de beleza e sua variação, no campo das artes, ora em torno da ideia de proporção e equilíbrio, ora em torno da sensualidade ou da espiritualidade. Há uma gama de conceitos de “beleza” em diferentes épocas e até mesmo numa mesma temporalidade e espacialidade. “Todos esses conceitos estão vinculados a camadas que se sobrepõem, a camadas que coabitam, conforme as verdades de um tempo e lugar” (GOMES, 2008, p. 49-50).

Fato é que a representação dos signos exige inúmeras releituras, dentro de uma teia de significados possíveis. Não se pode dizer que a realidade é uma só e para todos. O real físico é, eminentemente, a representação da verdade de um grupo, segundo seus valores, suas crenças, sua história. Sendo assim, a representação não é senão um corte simbólico do Real ou, analogamente e na esteira de Bakhtin, uma contenção da realidade, permeada por incessantes construções sócio-históricas.

Até aqui fizemos um mapeamento do quadro teórico, dialogando com e transitando por epistemologias várias. Perceberemos, contudo, que aquelas cujo escopo está na fixidez do signo acabam silenciando o sujeito que não pode dar a ver a sua visão de mundo. Este silenciamento é o que Vattimo (2011) intitula *violência* e Rancière, *partilha do sensível*.

1.2 Violência da Representação

> *É aquele que detém o poder que vai construir o conhecimento e ditar, arbitrariamente, o que é a verdade, a fim obviamente de legitimar seu próprio poder. E, nisso temos a mais pura violência*. (FOUCAULT, 2007).

Os axiomas de Verdade estão aprisionados em moldes eurocêntricos de representação e a consequência desse processo é o emudecimento do sujeito oprimido. O indivíduo e seu entorno são detratados pelas estruturas de dominação que autenticam ou, em contrapartida, desautorizam o poder de certos grupos, geralmente à guisa de preconceitos. Um deles se faz pela categorização dos outros como subalternos ou aqueles que, a priori, não podem representar a si mesmos; eles são descritos pelas lentes de seu representante que "deve se mostrar simultaneamente como seu mestre, como uma autoridade sobre eles, e como o poder governamental irrestrito que os protege das outras classes e lhes envia a chuva e o sol dos céus" (SPIVAK, 2010, p. 36).

Essa forma de protecionismo das camadas dominantes acaba impondo uma cultura que é também um modo de apagamento do sujeito porque recrudesce injustiças e violências, por intermédio da ideologia, do cientificismo e das leis, de um fundamento único ou da metafísica.

Para Vattimo (2005, p. 139; 2008, p. 165), a história única[14] age, em prejuízo da democracia, pois elege uma classe detentora da verdade, a qual exerce o poder diretamente ou fornece as regras a um soberano que a represente. Bourdieu (2012) chama este "soberano" de "Estado" que "é o que funda a integração lógica e a integração moral do mundo social" (BOURDIEU, 2012, p.15). Entender os mecanismos de desigualdade social perfaz a obra de

[14] Como referência secundária, recomendamos assistir ao vídeo em que Chimamanda Adichie fala sobre o perigo de uma história única. A escritora nigeriana discursa sobre as imagens que se fazem sobre a África como um país e não um continente, além das reduções, no tocante a doenças como a AIDS e a miséria, difundidas pela mídia do Ocidente. "The dangers of a single

Bourdieu que investiga os modos de atuação do sujeito dentro do meio em que está inserido e seu “poder simbólico” ou “oculto”, pois este não aparenta ser um modo de coerção. Assim, a violência simbólica é exercida pelo poder simbólico como forma de dominação:

> Não basta notar que as relações de comunicação são, de modo inseparável, sempre, relações de poder que dependem, na forma e no conteúdo, do poder material ou simbólico acumulado pelos agentes (ou pelas instituições) envolvidos nessas relações [...]. É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimentos que os sistemas simbólicos cumprem a sua função política de assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço de sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo, assim, segundo a expressão de Weber, para a “domesticação” dos dominados (BOURDIEU, 1989, p. 11).

Para destituir ou, ao menos, minimizar os efeitos nocivos das categorias pré-definidas de Verdade, impostas pelos sistemas simbólicos como a mídia, por exemplo - e estabelecer um lugar onde os sujeitos oprimidos ajam por si mesmos - teríamos de pensá-las fracas, a despeito de necessárias. Em vista disso, surge um novo princípio, esboçado por Vattimo (1983) em nome da renúncia a qualquer metafísica, ou seja, fundamento:

> A morte da Razão é considerada um acontecimento positivo, que liberta o caminho (rumo ao ultrapassamento da metafísica ou a uma continuação “enfraquecida”) dos obstáculos disseminados pela concepção do fundamento único, forte, esquemático, sistematizador (VATTIMO apud PECORARO, 2005, p. 36).

Sua tese sobre o “pensamento fraco” ou “pensiero débole”, em italiano e “weak thinking”, em inglês, opõe-se a relações de domínio dentro e fora do sujeito:

---

story”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg. Acesso em 19 de setembro de 2015.

> Nenhum indivíduo, grupo ou nação fraco já acreditou que o mundo está em ordem da forma como é ou que existe uma forma de racionalidade objetiva que deve ser apreciada, seguida e aplicada. Enquanto a metafísica ou, o que é o mesmo, a política dos vencedores que desejam conservar o mundo tal como é, o pensamento fraco da hermenêutica torna-se o pensamento dos fracos em busca de alternativas (VATTIMO; ZABALA, 2011, p. 2)[15].

Os procedimentos discursivos e formas simbólicas são vistos, agora, como o lugar de uma possível experiência do ser (VATTIMO, 2010), não como a "glorificação dos simulacros", mas como uma lembrança a ser racionalizada. O pensamento fraco averigua a historicidade da noção de ser, o abandono das ilusões do absoluto, das pretensões da dialética e o pensamento da diferença; não deve ser equivocadamente entendido como fragilidade, nem como a inexistência de regras, mas como a ausência da regra única universal. Logo, o pensamento fraco é dinâmico e historicamente qualificado:

> Em vez de mais um sistema de pensamento, essa luta deve apoiar-se no "pensamento fraco", isto é, a ideia da impossibilidade de superar a metafísica e, ao mesmo tempo, estabelecer a capacidade de viver sem legitimações ou valores fundamentais [...]. O pensamento fraco permite que a filosofia corresponda à dissolução da metafísica; [...] a filosofia redireciona a humanidade para uma interpretação de sua própria história. (VATTIMO; ZABALA, 2011, p. 97)[16].

O pensamento fraco grifa a mutabilidade do sujeito; isto é, o ser não é, ele acontece; suas características não lhe são inerentes. No entanto, tal epistemologia corre o risco de ser compreendida como relativista, segundo a

---

[15] After all, no weak individual, group, or nation has ever believed that the world is in order the way it is or that there is a form of objective rationality that must be cherished, followed, and applied. While metaphysics or, which is the same, the politics of the winners who wish to conserve the world as it is, the weak thought of hermeneutics becomes the thought of the weak in search of alternatives

[16] Instead of yet another system of thought, such a struggle must rely on "weak thought", that is, the idea of the impossibility of overcoming metaphysics while at the same time establishing the capacity to live without legitimations or grounding values (…). Weak thought allows philosophy to correspond to the dissolution of metaphysics; (…) philosophy redirects humanity toward an interpretation of its own history.

qual vale toda e qualquer convicção. Contudo, o termo relativista é, por nós, concebido como oposição à dominação:

> Com base no exemplo da etnologia, o relativista nos diz que os textos (ou eventos ou valores) podem ser significativamente incompreendidos se não forem vistos em relação ao seu contexto particular. O relativista adverte contra explicações reducionistas que usam os termos da cultura familiar para se apropriar dos termos do desconhecido [...] o relativismo nos ensina que a interpretação e a compreensão foram historicamente ligadas a atividades políticas e aquelas interpretações "fortes" e "significativas" muitas vezes foram atos de dominação discursiva (MOHANTY, 1997, p. 122)[17].

Às acusações de relativismo, Rorty (2010, p. 19), para quem a ética é laica, responde: “os relativistas são apenas aqueles para quem estaríamos melhor sem noções como as obrigações morais incondicionadas fundamentadas na estrutura da existência humana”. A ideia de uma verdade maior é impreterivelmente associada com o poder. As conjunturas históricas do sujeito precisam ser bem demarcadas, a fim de que a tomada de consciência resida na desconstrução das dualidades (bem x mal, certo x errado, verdade x falso etc.), secularmente veiculadas pela nossa tradição ocidental-judaico-cristã. Pecoraro (2005) elucida:

> Destruindo ou desconstruindo (no sentido heideggeriano) o fundamento, a verdade, a presença, o ser, a força da metafísica e também as tentativas (dialéticas, críticas etc.) que pretendiam superá-la mediante substituições, inversões, reviramentos, (re) apropriações, o *pensiero débole* é profunda e radicalmente niilista. (PECORARO, 2005, p. 55).

---

[17] Drawing on the example of ethnology, the relativist tells us that texts (or events or values) can be significantly *misunderstood* if they are not seen in relation to their particular context. The relativist warns against reductionist explanations that use the terms of the familiar culture to appropriate the terms of the unfamiliar one (…) for relativism teaches us that interpretation and understanding have historically been tied to political activities and that “strong” and “meaningful” interpretations have often been acts of discursive domination”.

Entenda-se por niilismo, a perda da fixidez dos signos, a hermenêutica que evita imposições ideológicas e, por conseguinte, acolhe o fraco - o que não significa o relativismo extremo, mas, antes, a ausência de fundamentos, a postura cri(ativa), que precisa ser redimensionada/ rearranjada de tempos em tempos.

> A hermenêutica, em vez disso, luta por conflitos de interpretação, isto é, contra a conservação das leis, valores e princípios naturais. A hermenêutica não é uma posição política conservadora, como foi apresentada até agora, mas progressiva, oposta à situação objetiva. [...] em suma, o respeito das minorias, das diferenças e dos fracos (VATTIMO; ZABALA, 2011, p.6).[18]

Mas, quem são os fracos do *pensiero débole*? Vattimo e Zabala nos informam que os fracos são os ignorados pelo capitalismo, os que – como diria Derrida – estão à margem da filosofia, os oprimidos. Seus oponentes não são os fortes, mas os poderosos, os vencedores da história, travestidos de detentores do saber verídico, democrático, econômico e humanitário. Os danos da violência política estão obliterados pela impressão de verdade, alardeada pelas instituições de poder, em contraposição a todo conhecimento subjugado.

Sendo assim, a verdade é violenta, na medida em que se torna imposição e cuja aceitação é, de pronto, assumida. Spivak alarga o conceito nomeando este tipo de violência como epistêmica, proveniente da visão colonial e/ou imperialista. O projeto imperialista, segundo ela, caminha na produção da história como uma narrativa homogênea, incompatível com as subjetividades dos “subalternos”:

> Devemos agora confrontar a seguinte questão: no outro lado da divisão internacional do trabalho do capital socializado, dentro e fora do circuito da violência epistêmica da lei e

[18] Hermeneutics instead struggles for conflicts of interpretations, that is, against the conservation of natural laws, values and principles, Hermeneutics is not a conservative political position, as it has been presented until now, but a progressive one, opposed to the objective state of affairs. […] in sum, the respect of minorities, differences, and the weak.

> educação imperialista, complementando um texto econômico, pode o subalterno falar? (SPIVAK, 2010, p. 55).

Em conformidade com estas conjecturas, mas no âmbito da literatura, Jacomel (2007, p. 113) também enxerga violência na investida do controle ideológico do cânone:

> O fato de o cânone, desde suas origens, ser formado com base na escolha realizada por um sujeito crítico e constituir-se como a base de determinado conhecimento, seja literário, teleológico ou gramatical, não lhe torna menos subjetivo que qualquer julgamento de valor. Desse modo, é possível entender que o cânone corresponde a uma das extensões do discurso dominante, a saber, as relações de poder fundamentadas em práticas burguesas. Ocorre que a tradição em se escolher "mestres" da arte de escrever [...] sustenta uma espécie de domínio sobre o público leitor. Isso comprova que o cânone literário é uma seleção fundamentada em fatores extraliterários, ou seja, não se restringem apenas às questões estéticas do texto literário, mas também a fatores sociais e morais do universo do escritor. Por isso, as "listas" não agregam mulheres, negros, ex-colonizados, enfim, personalidades ex-centralizadas que não preenchem os critérios ideológicos estabelecidos pela crítica tradicional[19].

Vattimo e Zabala (2011, p.19) sublinham que os apelos de verdade são sempre os apelos do poder político, recaindo sobre um aparente diálogo que somente visa o silenciamento violento do interlocutor; verdade e violência são eixo e reverso da mesma moeda. Por essa razão, os autores não distinguem "interpretação" de "política", tendo em conta o projeto político revolucionário que o processo interpretativo incorpora, em nome de uma "ação":

> Se a política não é exclusivamente afirmações contraditórias da verdade, reivindicações de reconhecimento e relações de poder, mas sim a ação necessária para criar um domínio público em que os indivíduos convivem livremente enquanto protegem o espaço privado necessário para seu

[19] JACOMEL, M. C. W. Relações de poder e a Literatura Brasileira, Santa Catarina: Revista Grifos, 2007.

> desenvolvimento pessoal, então, a hermenêutica também é política (VATTIMO e ZABALA, 2011, p. 77)[20].

Em consonância com a violência da representação, promulgada pela defesa de uma "verdade única", está o que Rancière postula como "partilha do sensível":

> Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2005, p. 15).

Esta partilha do sensível e, portanto, dos sentidos é heterogênea e também promove violência, no cerceamento dos saberes pelas matrizes dominantes, cuja ideologia é passada como desinteressada e/ou neutra e é, em maior ou menor grau, enraizada pelos dominados e dominadores, fenômeno ao qual Bourdieu (1986) chama de *habitus*. O conceito de *habitus*, a grrosso modo, pressupõe uma mediação entre a estrutura e os agentes sociais, o social e o individual, ou seja, é o modo de pensar, agir e sentir introjetado no indivíduo, o que organiza a percepção do mundo social, da divisão de classes, da incorporação das diferenças de maneira naturalizada.

Já, na crítica de Lazzarato (2014) a Rancière, de fundo marxista e apoiada na leitura de uma das fases do trabalho de Foucault, o intelectual precisa adotar uma postura "emancipadora", em relação aos que, segundo ele, precisam ser emancipados. O teórico não vê como o oprimido pode se

---

[20] If politics is not exclusively conflicting assertions of truth, claims to recognition, and power relations but rather the action necessary to create a public realm in which individuals coexist freely while protecting the private space required for their personal development, then hermeneutics is also political.

emancipar se não tiver acesso e/ou domínio aos espaços de subjetivação, a exemplo dos discursos, dos quais são desencorajados a participar:

> A ação política é realizada no contexto de "relações paradoxais" entre a igualdade da linguagem e as diferenças de enunciação, e entre a igualdade e a produção de novas formas de subjetivação e singularidade (LAZZARATO, 2014, p. 227)[21].

Lazzarato infere que o conceito de distribuição do sensível incorre na indiferença pelos “sem-parte” (*les sans-parts*), aqueles que não farão parte da tomada de consciência, do saber, dos direitos etc., enquanto que Foucault estaria mais preocupado com a natureza política do ato enunciativo:

> Enquanto Rancière joga com a racionalidade universal e discursiva ("O primeiro requisito da universalidade é que os seres falantes pertencem universalmente à comunidade linguística"), enquanto ao mesmo tempo se distanciando deles, Foucault descreve a subjetivação como um processo iminente de ruptura e constituição do sujeito[22].

Rancière, no entanto, não é indiferente às inequidades com aqueles que não são contabilizados pelas instituições de poder (as corporações, a mídia, o Estado etc.), em um sistema ao qual chama de “polícia”, em outros termos, a organização que opera na divisão, distribuição e manutenção dos sentidos e funções dos grupos sociais e lhes obriga um modo de falar, de comer, de se comportar, de amar. Ele, apenas, não alude à manutenção das relações de dependência, partindo da premissa de igualdade de inteligências; cada um age com suas possibilidades e condições.

---

[21] Political action is carried out within the context of “paradoxal relationships” between the equality of language and differences of enunciation, and between equality and the production of new forms of subjectivation and singularity.

[22] Whereas Rancière plays with universals and discursive rationality (“The first requirement of universality is that speaking beings universally belong to the linguistic community”), while at the same time distancing himself from them, Foucault describes subjectivation as an immanent process of rupture and constitution of the subject.

Mas, para uma redistribuição do sensível, o falante precisa mostrar que está falando e, não apenas, emitindo ruídos. Na ação política, aqueles que não fazem parte da comunidade devem demonstrar que dominam a língua de seus mestres e que são seres de razão e discurso. A propósito, o discurso não-verbal também marca a existência do sujeito e sua atuação política, seja na imposição da presença ou na roupa que ousa vestir. Uma espécie de militância que ressignifica práticas e semióticas (LAZZARATO, 2014, p. 243).

Para quebrar o ciclo de partilhas desiguais, há de se re-distribuir sentidos, através da política, de modo mais amplo, quer pela presença em instâncias em que ocorrem a redistribuição de saberes, quer pela Arte como forma de deslocamento, incômodo, maravilhamento, mudança. Em se tratando da Arte, como propulsora da redistribuição de sentidos, Vattimo (2008, p.162) dialoga com Rancière (2005, 2010, 2013), ao nos informar que ela tem sua verdade própria, em oposição à ciência e à filosofia. A Arte exclui a validade das dimensões concreta e histórica porque mantém como verdade aquilo que nos move e modifica, a catarse que purifica os sentimentos "de pena e de terror que a tragédia provoca nos espectadores" ou, ainda, é o que suspende o leitor/espectador de toda a natureza de relacionamento, tornando estranho tudo que até o momento tinha-lhe parecido familiar (idem, p. 152-163). Deste modo, a verdade reside muito mais na transformação do que na representação daquilo que existe; nós nos regozijamos mesmo é no estranhamento:

> Se o trabalho é apenas a manifestação de uma verdade, uma vez que obtenho a informação que ele quer me dar, já não tem qualquer significado para mim. A persistência de tal interesse só pode ser justificada pelo argumento de que o trabalho não foi completamente compreendido (VATTIMO, 2008, p. 153)[23].

A maneira pela qual a arte, ou nos termos de Vattimo, "o cenário de trabalho da verdade" e, mais especificamente, como o cinema partilha sentidos

[23] If the work is only the manifestation of a truth, once I obtain the information it wants to give me, it no longer has any meaning for me. The persistence of such an interest could be justified only by the argument that the work has not been thoroughly understood.

desiguais e violentos fomenta nossas próximas discussões, baseadas em algumas epistemologias da arte, em geral, e do cinema, mais especificamente.

1.3 Violência da Representação no Cinema

> *O momento da violência nos filmes nunca é arbitrário ou inocente* (GIROUX, 1995)[24].

Sendo um dos principais meios da indústria cultural, o cinema utiliza-se de narrativas estereotipadas que, de tão recorrentes, constituem uma experiência comum, no plano da representação. A hipótese de personagens estarem sendo ou não fielmente representadas concorre com a narrativa-padrão do espectador. Giroux (2002, p.226) deslinda que:

> Ao mesmo tempo, o cinema funciona em um sentido pedagógico mais amplo, na medida em que está reivindicando consistentemente lembranças, histórias, modos de vida, identidades, valores que sempre pressupõem alguma noção de diferença, comunidade e futuro. Dado que os filmes tanto refletem como moldam a cultura pública, eles não podem ser definidos exclusivamente através de uma noção de liberdade artística e autonomia que os remove de qualquer forma de responsabilidade crítica[25].

O que Giroux contesta é a pseudo-noção de neutralidade de um tipo de representação que invoca sempre hierarquias de poder como “deus”, “ordem”, “estado”, “propriedade”, “grandes narrativas” e, assim, sucessivamente. De modo parecido, Stiegler (apud CROGAN, 2006, p. 43-50) nos chama a atenção

---

[24] *The moment of violence in films is never arbitrary or innocent.*

[25] At the same time, cinema functions in a broader pedagogical sense, in that it is consistently making a claim to particular memories, histories, ways of life, identities, values that Always presuppose some notion of difference, community, and the future. Given that films both reflect and shape public culture, they cannot be defined exclusively through a notion of artistic freedom and autonomy that removes them from any form of critical accountability.

quanto ao processo de des-individuação do cinema. Ele avalia a projeção (fílmica) como um sistema técnico que produz uma experiência de tempo tal qual comunga com o engajamento temporal do espectador, de modo que produz a impressão de realidade e credibilidade capaz de "capturar sua consciência durante o filme" e de ativar sua memória de dentro e de fora. O cinema e as tecnologias audiovisuais que vêm, no seu rastro, são grande influência para a consciência porque formam a parte vital desta memória que está fora; o espectador não para de confrontar a narrativa do filme com as que tem na cabeça[26]:

> Os objetos temporais audiovisuais técnicos constituem uma proporção cada vez maior para influenciar a experiência de uma pessoa na era moderna, dando-lhes um potencial crescente para influenciar a natureza e o ordenamento das retenções na consciência, dos quais os surgem os princípios de procriação para a produção seletiva das retenções primárias em uma montagem contínua em tempo real do momento presente. (idem, 2006, p. 50)[27].

Ciente disso, o espectador terá de investigar as estruturas culturais que tangem a produção fílmica, a fim de não se desindividualizar, isto é, não se alienar, não se distanciar do seu processo de individuação. Stiegler sustenta o desenvolvimento de uma nova crítica para averiguar as implicações sociais da imagem fílmica, em oposição à assimilação *star system* e à tradição literária burguesa a qual nos acostumamos a ver em Hollywood.

---

[26] Ficção e realidade se inspiram mutualmente. A bordo do cruzeiro *Costa Concórdia* que naufragou no litoral da Toscana, na Itália, em 2012, alguns sobreviventes afirmaram terem visto passageiros se lançarem ao mar como no filme *Titanic*: "Foi igual ao *Titanic*. Os pratos escorregaram das mesas, as pessoas correndo e gritando, apagou a luz... Foi o caos". Disponível em: http://noticias.r7.com/internacional/noticias/-foi-igual-ao-titanic-diz-passageiro-de-cruzeiro-que-naufragou-na-italia-20120114.html. Acesso em 21 de agosto de 2015. Em outra reportagem, passageiros relataram que a música *My Heart will go on*, de Céline Dion, trilha sonora de *Titanic*, foi a última música ouvida no navio, além do fato de haver somente um barco salva-vidas para 150 pessoas, dentre outras semelhanças com o filme. Disponível em: http://veja.abril.com.br/noticia/mundo/naufragio-na-italia-fez-passageiros-lembrarem-da-tragedia-do-titanic/. Acesso em 21 de agosto de 2015.

[27] Technical audio-visual temporal objects form an increasing proportion to influence one´s experience in the modern era, giving them an increasing potential to influence the nature and the ordering of retentions in consciousness, out of which come the protentional principles for selectively producing the primary retentions in an ongoing real-time montage of the present moment.

O regime interpretativo que defendemos parte do pressuposto, visto no tópico 1.1, em que acordamos que o signo é plural e, em razão disso, precisaríamos pensar a complexidade das relações semânticas como sendo sempre contingentes. O mesmo acontece quando nos debruçamos sobre o cinema, enquanto gênero de interação social; afinal, o espectador do mundo imagético não está cindido de seu mundo físico. Ao ver um filme, ele traz consigo seu conhecimento de mundo, suas vivências, os contextos aos quais pertence(u), em um determinado período histórico e, deste modo, participa do fenômeno exegético que comunga com (ou rejeita) a intenção do roteirista, do diretor, do produtor e das personagens.

No entanto, alguns teóricos afirmam que o cinema nada tem a ver com a as relações sociais do mundo vivido - e, portanto, jamais as representará. Para eles, a ficção da tela não daria conta da complexidade do real, pelo contrário, se oporia a ele (BAUDRILLARD, 1991). Em primeira instância, ficção e realidade seriam, portanto, conceitos diametralmente opostos, ainda que a produção, em questão, se tratasse de um documentário cuja busca pela veracidade dos fatos se fizesse notória. De acordo com Baudrillard, até mesmo as vertentes do cinema que se pretendem fiéis à realidade têm de dialogar com as convenções particulares da linguagem fílmica a que se submetem, além de lidar com a iminente não-representação do real ou com a exponencial gama de interpretações que dele se faz.

Os pressupostos de Baudrillard**,** ao nosso ver, não se devem simplesmente ao fato de o autor preponderar o real, em demérito da ficção, mas porque ele concebe a própria realidade como um conceito defectivo, ou seja, o real só existe na sua injunção com o simbólico e o imaginário. O simulacro, a que ele se refere, pode até ter um “efeito de real”; contudo, pessoas são constituídas pelas formas simbólicas; já não conseguem mais ver que o que elaboraram era apenas um construto (do real), uma simulação, isto é, o princípio e o desejo de equivalência do signo:

> A simulação parte, ao contrário da utopia, do princípio de equivalência, parte da negação radical do signo como valor, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência. Enquanto que a representação tenta absorver a

> simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro (BAUDRILLARD, 1991, p.13).

GOMES (2008, p. 22) complementa:

> As operações simbólicas constituem uma ordem que isola, diferencia, organiza o campo do vivido (...). As significações se compõem a partir da ordem, que é sempre de natureza sistêmica, de modo a formar um conjunto que confere sentido ao mundo e à vida. Porém, tanto as significações específicas quanto o conjunto delas são de natureza imaginárias uma vez que as consideramos como criação/apresentação do mundo.

O que parece invalidar argumentos que defendam o cinema como anunciante ou denunciante do real só intensifica a conjunção entre ambos os planos que se inspiram mutuamente. Ambas categorias "real" e "representação" se assemelham e se distanciam. A arte (cinema) não está desvinculada do social porque projeta imagens que são filtradas deste social e as transmitem como o "real".

Já, na perspectiva de Bakhtin, necessitamos reprimir tanto "a fé ingênua na "verdade" e na "realidade" quanto a noção igualmente inocente de que a ubiquidade da linguagem e da representação significa o fim da luta e o fim da história" (BAKHTIN apud SHOHAT; STAM, 2006, p. 264) Para ele, a arte é uma derivada do seu contexto de produção; é social não porque representa o real *ipsis litteris*, mas porque constitui uma "enunciação" contextualizada historicamente - "uma rede de signos endereçados por um sujeito ou sujeitos constituídos historicamente para outros sujeitos constituídos socialmente, todos imersos nas circunstâncias históricas e nas contingências sociais" (idem, p. 265).

Asseverar que a imagem em movimento representa uma realidade exclusiva ou à parte do mundo físico significa o mesmo que advogar que há uma verdade sólida e transparente, ou seja, além de não podermos questioná-la (já que ela representa uma única verdade, para alguns), também não poderíamos negociar possíveis e variadas interpretações dessa imagem.

Paradoxalmente ao pensamento da verdade única, está a consciência de que qualquer leitura de imagem é um fenômeno interpretativo, historicamente contextualizado. A esse respeito, Mizan (2011) vai afirmar que:

> Se as imagens não são individualmente, mas socialmente produzidas, estamos interessados nas estratégias que a visualidade usa para persuadir seu público de que as diferenças sociais construídas nas imagens são verdadeiras e o método de categorização natural. (MIZAN, 2011)[28].

E, ainda, na linha da imagem como produção social, Joly (2002) tenciona que

> Assim como existem diversos tipos de imagens, existem inevitavelmente diversos tipos de interpretações. Nenhuma mensagem, seja ela qual for, se pode arrogar uma interpretação unívoca. Inversamente, ainda que, cada leitor ou espectador seja único e possua sua própria grelha interpretativa, que pode ela própria variar de acordo com as circunstâncias, a interpretação de uma obra nem por isso é ilimitada, pois tem limites e regras de funcionamento (JOLY apud COTRIM & FERRAZ, 2013, p. 48).

Em virtude desta celeuma, os *Cahiers du Cinéma* [Cadernos de Cinema], referência francesa sobre crítica cinematográfica, dedicam-se a uma hermenêutica, a partir dos anos 1960-70, que acusa o cinema como uma intervenção socioepistemológica, geralmente, em cumplicidade com a ordem capitalista, segundo a qual algumas categorias são historicamente invisibililzadas (BROWN, 1996, p. 1-9). De modo similar, Rancière (2005, 2010) teoriza sobre o que é distribuído, desigualmente, no conjunto comum, sempre monitorado pelo que chama de polícia institucionalizada (vide tópico sobre ir-representação, no item 1.4 deste capítulo).

---

[28] If images are not individually but socially produced, we are interested in the strategies visuality uses to persuade its public that the social differences constructed in images are truthful and the method of categorization natural.

Até aqui, ponderamos sobre algumas questões que tangem a cognição da imagem e sua influência em nós. A representação fílmica esbarra no conceito do Real ontológico, social e histórico porque muita coisa acontece entre o intervalo de exibição da imagem e sua recepção; a relação entre referente-imagem-discurso-espectador fia-se em uma atmosfera de força e efeito ideológicos (BROWN, 1996, p.7-9).

A seguir, estudaremos os modos de (de) composição da imagem, como isto afeta nossa sensibilidade e o porquê de os consideramos violentos.

Diante do aparato mais sofisticado, veremos como cada corrente interpretativa logrou adeptos, ao longo das décadas e em que consiste a violência da representação, para nós.

1.3.1 Aprimoramento da técnica, amadurecimento da crítica: novas sensibilidades em rede

> *Tudo é igualmente importante, igualmente significativo* (RANCIÈRE, 2009).

A pesquisa sobre a imagem em movimento vem ganhando cada vez mais notoriedade na área das Letras, seja na semiótica, seja em outros campos, tais como a A.D. (análise do discurso), a antropologia visual, os estudos pós-coloniais, a teoria da complexidade e o letramento visual/ crítico.

Porém, na perspectiva de Ehrat, o cinema carece de teorias. Para ele, a semiótica peirciana é a que mais se atreve a responder algumas questões essenciais sobre Verdade (por que e como um filme representa objetos de um outro universo); sobre Narração (por que e como um filme representa o tempo) e, finalmente, sobre Descoberta (por que e como um filme induz o processo estético). Contudo, o teórico parece ciente de que um método que visa provar

uma proposição necessita de elementos discursivos compartilhados, no uso mesmo da linguagem:

> A proposição geral precisa estar relacionada a um universo de discurso compartilhado por todos os participantes na afirmação e por todos os proponentes e todos os adversários de tal afirmação. Sem essa relação, uma proposição ainda faz sentido, mas como mera possibilidade (EHRAT, 2005, p. 4-6)[29].

O que Ehrat parece constatar é que a ponte para a verdade é intransponível longe do social. E, deste modo, o autor acaba por alegar que para entendermos o cinema devemos problematizar a noção de signo, não apenas como uma convenção linguística, mas que define tudo o que existe. "Tudo o que há (para nós) é um signo"[30] (idem, p. 6). Essa teoria de acesso ao filme discute as bases do significado, amparando-se na relação triádica, proposta por Peirce, segundo a qual há três camadas de cognição humana: a primeiridade, de ordem puramente qualitativa e sensorial; a secundidade ou uma etapa mais avançada no conhecimento do mundo, pois se constrói na conexão com o outro e, a terceiridade que preconiza a mediação da memória, da previsão, da continuidade, da representação, da relação, da semiose dos signos. Nesta lógica pragmática, que se interessa pela relação entre signo e o usuário deste, o autor sugere a compreensão do cinema como um processo sígnico, fundamentando uma "quase" hermenêutica fílmica.

A questão é controversa para ele, na medida em que não se pode teorizar uma metodologia fechada, mas, antes, dispor de uma profusão de recursos para interpretá-la. Entre idas e vindas, Ehrat admite que não é viável instituir uma teoria fílmica como dogma:

> Quando o cinema é tratado como uma percepção normal (dos objetos do mundo), o ponto da visão cinematográfica é perdido. Quando o cinema é tratado como uma experiência normal de

---

[29] General proposition needs to be related to a universe of discourse that is shared by all participants in the assertion and by all proponents and all opponents of such assertion. Without this relation, a proposition still makes sense, but as mere possibility[29].

[30] Whatever there is (for us) is a Sign".

> tempo, o modo peculiarmente restritivo na serialização de imagens em movimento é perdido. Não é uma cadeia causal, nem uma restrição de regras sintáticas, nem a pura chance de eventos mundiais arbitrários. Em vez disso, ele impõe sua própria lógica causal. Produz a impressão de uma vez, mas não de uma regra. Quando o cinema é tratado como um exercício normal com estilo (...), falta-se o ponto da beleza cinematográfica (ibid, p. 15) [31].

Em resumo, Ehrat defende a Semiótica como o meio mais abrangente de solucionar problemas teórico-fílmicos, concomitantemente com outros princípios, pois entende as limitações de sua linha de pesquisa. "Obviamente não excluímos que o objeto *cinema* se revela mais complexo do que pode ser alcançado pela Semiótica[32]" (EHRAT, 2005, p. 16). Assim, a semiologia implica uma noção coerente, mas que não garante um sentido homogêneo:

> Isso implica que algo existe para ser descoberto e que há alguém que o descobre. Isso não implica que tudo já esteja nas convenções e suas variações, nem implica que o sujeito seja supérfluo a uma linguagem capaz de falar por si só. Isso, às vezes, é dado por certo na teoria do cinema (EHRAT, 2005, p. 12)[33].

Já, os *Cahiers du Cinéma* embasam suas análises nos estudos semióticos até perceberem que uma escrita totalizante, do signo estável, não se sustenta mais; há de se incursionar melhor as inúmeras inferências de um texto. É, a partir daí, que os *Cahiers* contemplam uma crítica que não se dispõe

---

[31] When cinema is treated like a normal perception (of world objects), the point of cinematic vision is missed. When cinema is treated like a normal experience of time, the peculiarly constraining mode in the serialization of moving images is missed. It is neither a causal chain, nor a constraint of syntactic rules, nor the pure chance of arbitrary world events. Instead, it imposes its own logic of the type *post ergo propter hoc*[31] (…). When cinema is treated like a normal exercise in style (…) one misses the point of cinematic beauty.

[32] "*Of course, we cannot exclude the possibility that the object cinema will reveal itself as even more complex than can be grasped with Semiotic*".

[33] It implies that something exists to be discovered and that there is someone who discovers it. It does not imply that everything is already in the conventions and their variations, nor does it imply that the subject is superfluous to a language being able to speak by itself. This is sometimes taken for granted in film theory.

apenas da semiótica, mas da narratologia, da gramatologia, do Marxismo e da psicanálise, escorando-se, com mais afinco, nos Estudos Culturais.

> Os estudos culturais interessam-se menos pela "especificidade da mídia" e pela "linguagem cinematográfica" do que por sua disseminação na cultura por meio de um amplo contínuo discursivo, no qual os textos estão inseridos em uma matriz social e produzem consequências sobre o mundo (STAM, 2013, p. 250).

Em meados dos anos 1960, os cadernos mantêm-se com o foco na História, mas debruçam-se sobre os filmes politicamente engajados em suas relações sociais e culturais; havia uma recusa de todos os filmes *mainstream* ou mesmo de militância que apresentassem uma estética convencional (idem, p. 204).

Isto se deve também ao fato de o contexto francês estar carregado de movimentos sociais e intelectuais do pós-1968 como as batalhas nas ruas parisienses, a ocupação das fábricas, as manifestações estudantis e as greves de operários contra Charles de Gaulle, o que assegurou a politização cultural (BROWN, 2007, p. 1-4), o que acaba levando os *Cahiers* a empreenderem um discurso que passa a incidir sobre a forma do espetáculo, da dialética, da História e da ação política e de como a questão da vida social é representada no nível ideológico[34]. Ademais, "as questões que os *Cahiers* colocam e que definem a teoria/crítica fílmica são finalmente tratadas como questões políticas – de poder, luta de classes e prática teórica"[35] (BROWN, 2007, p. 2).

Assim, a principal revista sobre cinema empenha uma nova crítica, tanto em relação à percepção dos filmes, como em seu *modus operandi*. Suas coordenadas polêmicas cedem, sobremaneira, à ordem que propunha uma intervenção do marxismo não-ortodoxo contra a ideologia burguesa, por meio da Escola de Frankfurt e dos neo-marxistas que a fizeram debruçar sobre a estruturação da sociedade e seus mecanismos de controle.

---

[34] Foram os *westerns* dos anos 60-70 que mais inspiraram a nova crítica dialética.

[35] "The questions that "Cahiers" puts to cinema and that define film theory/criticism are finally treated as political questions- of power, class struggle, and theoretical practice".

Posteriormente, o processo da montagem foi sendo analisado na forma como rearranjava as relações dos textos, investidos de sentidos múltiplos. As decomposições da angulação, do tempero da cor, da iluminação, dos cortes vieram com a corroboração de Metz cuja teoria estipulava

> de que forma o cinema significa as sucessões, as precessões, os hiatos temporais, a causalidade, os laços adversativos, a proximidade ou o afastamento espacial etc. (GAUDREAULT, 2009, p. 25).

Porém, se a revista analisava os filmes-textos como instrumento ideológico, deixava de lado as minúcias das relações de poder. Com vistas a uma crítica mais apurada sobre os sistemas de dominação ideológica, os *Cahiers* passam a adotar um olhar que precisa o cinema como espelho de subjetividades. O discurso crítico é trazido à tona:

> A reivindicação política central é que interesses sociais cruciais podem estar em jogo nessas ausências ou repressões e o desafio para um discurso crítico é criar a possibilidade de sua (autorrepresentação). No mínimo, essas passagens nos exortam a respeitar a diferença entre os termos do quadro dominante e aqueles que o ausente ou o reprimido podem usar para sua autorrepresentação (MOHANTY, 1997, p.120)[36].

Os trabalhos de Mohanty (1997), Butler (1990) e Spivak (2010) sobre política multicultural, gênero e o sujeito subalterno, respectivamente, ganham destaque, sob a ótica pós-colonial e progressista que nega os argumentos do determinismo biológico, politiza a subjetividade da identidade e outras hierarquias binárias e eurocêntricas do patriarcado como masculino/feminino, Ocidente/Oriente, negro/branco, historicamente promotoras de opressão.

---

[36] The central political claim is that crucial social interests might be at stake in these absences or repressions, and the challenge for a critical discourse is to create the possibility for their (self) representation. At the very least these passages urge us to respect the difference between the terms of the dominant framework and those the absent or repressed might use for its self-representation.

Desde então, essas perspectivas corroem o senso comum de que a Europa e os Estados Unidos são o centro da gravidade, “uma realidade ontológica para a sombra do que é o restante do mundo” (STAM, 2013, p. 295). A tomada de consciência reaviva e desconstrói os conceitos de democracia, de capitalismo, de heteronormatividade, de sociedade de classes etc., pondo em xeque a universalização das ideias e suas práticas, como a de que uma raça “detém o monopólio da beleza, da inteligência e da força” (CESAIRE apud STAM, 2013, p. 296).

Assim como Butler e Spivak, Hall (2000, p. 103) assina que a ideia de uma identidade integral, originária, unificada e do sujeito que está no centro da metafísica pós-cartesiana é colocada “sob rasura”, ou seja, não opera mais no paradigma no qual ela foi gerada e, em consonância, Tiffin (1994) estipula que a diferença deixa de ser um elemento de subordinação e passa a ser valorada como uma marca identitária, um embate para discursos anticoloniais, em busca de um pertencimento.

> A diferença, que no discurso colonialista conota uma remoção da prática europeia normativa e, portanto, funciona como marcador de subordinação, é para análise pós-colonial o marcador correspondente de identidade, voz e, portanto, empoderamento. A diferença não é a medida pela qual a episteme europeia não consegue compreender o próprio assunto autonomeado e articulado. Além disso, a diferença exige deferência e autolocalização ...: nem todas as diferenças são as mesmas. (TIFFIN apud GILBERT; TOMPKINS, 2012, p. 15)[37].

Em meio a perspectivas coexistentes e/ou antagônicas, Homi Bhabha que percebe o sujeito, em suas sutilezas, isto é, nas diversas comunidades linguísticas às quais pertence, na sua história, com suas crenças, com seus

[37] Difference, which in colonialist discourse connotes a remove from normative European practice, and hence functions as a marker of subordination, is for post-colonial analysis the correspondent marker of identity, voice, and hence empowerment. Difference is not the measure by which the European episteme fails to comprehend the actual self-naming and articulate subject. Moreover, difference demands deference and self-location…: not all differences are the same.

valores e nas intercambiantes relações de poder, sustenta um discurso afiado contra qualquer arcabouço teórico, ainda que pós-colonial, em o grupo estudado é mantido em seu lugar silente:

> De forma mais significativa, o lugar da diferença cultural pode tornar-se mero fantasma e uma terrível batalha disciplinar na qual *ela* própria não terá espaço ou poder. O déspota turco de Montesquieu, o Japão de Barthes, a China de Kristeva, os índios nhambiquara de Derrida, os pagãos Cashinahua de Lyotard, todos são parte desta estratégia de contenção onde o Outro texto continua sempre sendo o horizonte exegético da diferença, nunca o agente ativo da articulação. O Outro é citado, mencionado, emoldurado, iluminado, encaixado na estratégia de imagem/contraimagem de um esclarecimento serial. A narrativa e a política cultural da diferença tornam-se o círculo fechado da interpretação. O Outro perde seu poder de significar, de negar, de iniciar seu desejo histórico, de estabelecer seu próprio discurso institucional e oposicional. Embora o conteúdo de uma "outra" cultura passe a ser conhecido de forma impecável, embora ela seja representada de forma etnocêntrica, e seu *local* enquanto fechamento das grandes teorias, a exigência de que, em termos analíticos, ela seja sempre o bom objeto de conhecimento, o dócil corpo da diferença, que reproduz uma relação de dominação e que a condenação mais seria dos poderes institucionais da teoria crítica (BHABHA, 1998, p. 59).

Spivak dialoga com Bhabha a esse respeito, argumentando que críticos como Derrida e seu trabalho sobre desconstrução são menos perigosos do que certos intelectuais de Primeiro Mundo que se mascaram como um "não representante" e, portanto, ausente de pré-julgamentos e que deixam "os oprimidos falarem por si mesmos" (SPIVAK, 2010, p. 79). Ela nos diz que o Sujeito etnocêntrico se estabelece como o detentor do saber que define o Outro, decidindo quem e o que é interessante de ver, de se ouvir etc. sobre este Outro, afora o paternalismo que esta crítica imprime: "Ao criticar a produção do sujeito colonial, esse lugar inefável, não-transcendental ("histórico") é provido de uma carga afetiva pelo sujeito subalterno" (idem, p. 82).

Tanto Bhabha como Spivak nos chamam a atenção para o fardo da representação[38], o qual está geralmente associado à criação e manutenção de estereótipos. As conotações de representação são ao mesmo tempo religiosas, estéticas, políticas e semióticas. O que todas essas esferas têm em comum é "o princípio semiótico de que algo está no lugar de outra coisa, ou de alguém ou algum grupo está falando em nome de outras pessoas ou grupos" (SHOHAT; STAM, p. 268-269). As reverberações desse fardo podem ser muitas, pois ao considerarmos a representação como algo que "fala" por nós, de certa forma somos complacentes com essa visão (e não podemos questioná-la).

Os autores enfatizam este fardo como o "excesso de valor simbólico dos oprimidos", isto é, os estereótipos negativos não exercem o mesmo poder de forma homogênea em algumas comunidades, o que pode acarretar políticas sociais preconceituosas e práticas de violência, como exemplificaremos no capítulo III, ao tratar de opressões múltiplas ou interseccionais. A interseccionalidade, termo cunhado pela feminista negra, Kimberlée Creenshaw, nos dá a ver como várias opressões estão sobrepostas, tais como a raça, o estrato social, a orientação sexual, o gênero, a faixa etária, o padrão corporal, a classe social. O conceito de Creenshaw e suas implicações políticas foi adotado e adaptado por outras feministas como Patricia Collins, Nancy Fraser, Angela Davis, Seyla Benhabib, bell hooks e Judith Butler, distanciando-se das epistemologias unilaterais.

> Em vez de um significante estável que ordena o consentimento daqueles a quem pretende descrever e representar, as mulheres, mesmo no plural, tornaram-se um termo problemático, um local de competição, uma causa de ansiedade. Como o título de Denise Riley sugere "Sou eu esse nome?" é uma questão produzida pela própria possibilidade de significados múltiplos do nome. Se alguém é uma mulher, certamente isso não é tudo; o termo não é exaustivo, não porque uma "pessoa" pré- gênero transcenda a parafernália específica do seu gênero, mas porque o gênero nem sempre é constituído de forma coerente ou consistente em diferentes contextos históricos e porque o gênero interage com a raça, a

[38] Para saber mais, ler o que Henry Louis Gates chama de fardo da representação do negro, no capítulo II.

> classe, a etnia, o sexo e modalidades regionais de identidades constituídas discursivamente. Como resultado, torna-se impossível separar o "gênero" das interseções políticas e culturais em que é invariavelmente produzido e mantido[39].

Participa deste debate, Monte Mór (2007), ao colocar a visão do Letramento Crítico refutando a exegese canônica da imagem, face ao processo definido por Ricoeur "considerando-se que esta fortalece a apreensão do sentido dado, e não promove a construção de sentidos pelo interlocutor" (MONTEMÓR, 2007, p. 43).

No campo estético, Kress (2003) se firma no terreno da *multimodalidade*, para explicar outros letramentos contemporâneos que defendem o visual como habilidade formada e produzida no social. Seu enfoque sociossemiótico abrange sistemas semiológicos, analisados nas formas de interação sociocultural: "A linguagem visual não é – apesar de todas os pressupostos ao contrário- transparente e universalmente compreendida; é culturalmente específica[40]" (KRESS; Van LEEUWEN, 2006, p. 30).

No cinema, mais particularmente, este método concatena as inscrições sonora, discursiva e gestual da imagem em movimento, bem como os modos de significação dos poderes e das ideologias. É necessária, portanto, uma hermenêutica que pontue as múltiplas modalidades, sempre emolduradas pelo social para dar a ver toda a complexidade da linguagem cinematográfica, em conjunção com seu aparato tecnológico:

---

[39] "Rather than a stable signifier that commands the assent of those whom it purports to describe and represent, women, even in the plural, has become a troublesome term, a site of contest, a cause of anxiety. As Denise Riley's title suggests, Am I That Name? is a question produced by the very possibility of the name's multiple significations. If one 'is' a woman, that is surely not all one is; the term fails to be exhaustive, not because a pregendered 'person' transcends the specific paraphernalia of its gender, but because gender is not always constituted coherently or consistently in different historical contexts, and because gender intersects with racial, class, ethnic, sexual, and regional modalities of discursively constituted identities. As a result, it becomes impossible to separate out 'gender' from the political and cultural intersections in which it is invariably produced and maintained".

[40] "Visual language is not – despite all assumptions to the contrary transparent and universally understood; it is culturally specific".

> Existem significados sociais, que podem ser percebidos no modo de imagem, mas não no modo de fala ou de escrita? Podemos tornar a questão bastante específica e perguntar como as imagens representam as relações sociais e as interações sociais? (KRESS, 2003, p. 106)[41].

Kress postula que o que é costurado pela técnica faz parte do ilusionismo do cinema. Mas, para os *Cahiers*, é, justamente, o efeito de real que oblitera as injustiças socioeconômicas e ideológicas do *establishment*.

> Não existe uma relação "transparente" ou direta entre fenômenos visuais e suas causas. Pelo contrário, a "aparência" assume a forma de um hieróglifo social: não tem relação inequívoca com o "real". Os fenômenos mascaram as leis sociais / econômicas e, portanto, o mundo em que as imagens do cinema têm uma aparência ilusória. Sua ilusão de inteligibilidade natural é o produto de um processo social chamado ideologia (BROWN, 1996, p.8)[42].

Outro tópico bastante controverso nos estudos sobre multimodalidade é a questão do suporte como determinante para a construção de sentidos. Talvez a análise fílmica pense, daqui a um tempo, em como o digital mudou (ou não) nosso olhar sobre o mundo quando suplantou a película.[43] Para Fernando Meirelles:

> No mundo digital não faz mais sentido nos referirmos as nossas tomadas como se fossem filmadas. Faremos uma nova claquete onde deve constar o tipo de câmera, o número do cartão ao invés do rolo, o número do clipe gerado pela câmera no lugar do *take* e o número da cena como é hoje (MEIRELLES, 2013).

---

[41] Are there social meanings, which can be realized in the mode of image but not in the mode of speech or of writing? We can make the question quite specific and ask how do images represent social relations and social interactions?

[42] There is no “transparent” or direct relation between visual phenomena and their causes. On the contrary, “appearance” takes the form of a social hieroglyph: it has no unequivocal relation to the “real”. Phenomena mask the social/economical laws, and thus the world that cinema pictures has an illusory appearance. Its illusion of natural intelligibility is the product of a social process called ideology.

[43] Veremos que *Histórias Cruzadas* evidencia essa passagem da película para o digital. Já, a película ainda é preferida por alguns diretores como Quentin Tarantino.

Nossa proposta não prevê um aprofundamento acerca das especificidades da técnica como no caso das inovações dos pixels da câmara digital[44]. Todavia, o que nos interessa são as sensações e o pensamento em rede de Latour (2012), em estrita correlação com a partilha dos sentidos de Rancière (2005). O primeiro defende uma sociologia sem estrutura fixa, uma fuga da 'totalidade", um *continuum* de associações:

> [P]odemos permanecer fiéis às instituições originais das ciências sociais redefinindo a sociologia não como a "ciência do social", mas como a *busca de associações*. Sob este ângulo, o adjetivo 'social" não designa uma coisa entre outras, como um carneiro negro entre carneiro brancos, e sim um *tipo de conexão* entre coisas que não são, em si mesmas, sociais (LATOUR, 2012, p. 23).

Já, Rancière admite a distribuição do sensível como as várias conexões que o intérprete faz, dentro de um sistema que toma decisões sobre o que/ quem merece ou não ser visto. O regime de pensamento da arte é "um modo específico de conexão entre as práticas e um modo de visibilidade e de pensabilidade dessas práticas" (RANCIÈRE, 2009, p. 46).

Teríamos sensações diferentes que influenciariam nossa malha interpretativa, estando em lugares distintos e compartilhando experiências, igualmente, distintas? Levando-se em conta de que os ambientes são arquitetados para provocar sensações, pensamos que a projeção parece contribuir para sinestesias diversas, seja em uma sala escura, comendo pipoca, assistindo ao filme em 3D, onde quase tocamos os seres virtuais, nos socializando com os amigos e demais espectadores, por vezes barulhentos, seja no aconchego do lar, solitário e em silêncio, pausando o DVD ou em um *streaming* mais lento de um celular, tudo parece ser rastro, um vestígio de sensações (não) planejadas: "Toda forma sensível, desde a pedra ou a concha, é falante. Cada um traz consigo, inscritas em estrias e volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação (idem, p. 35).

---

[44] Um pixel é a expressão visual, materializada na tela, de um cálculo efetuado pelo computador, conforme instruções de um programa.

Assim, aproximamos Kress, Latour e Rancière quanto a uma multimodalidade que não pode ser concebida apenas pela simultaneidade do verbal, do imagético e do sonoro, na constituição de um filme. Muito além de uma sintaxe cinematográfica, existe o entroncamento de percepções olfativas, auditivas, visuais, táteis, palatais, de humores, movimentos e tempos que não são tão facilmente mensuráveis. Uma forma *sui generis* de interpretação seria poder dar conta de todas as inferências que o espectador faz, aliadas às suas conexões sensórias e não apenas na tentativa de arregimentação, um tanto quanto reducionista, dos discursos do filme[45].

Terminamos esta parte com mais uma indagação: É possível considerar como violência da representação o que está extrínseco a ela? Em outros termos, a partilha do visível e do dizível começa a ser heterogênea, a partir de contextos físicos e sensórios dessemelhantes, isto é, de suportes tecnológicos (com maior ou menor nitidez), em recintos específicos? Obviamente que estamos falando do conceito representacional da violência. Da poltrona macia do cinema ou de nossa casa, ainda que utilizando óculos de realidade virtual, sabemos que, em tese, não seremos atingidos por nenhum ato de violência. Lembremos que ao falarmos de violência da representação também nos deparamos com a representação da violência.

Não obstante o uso de técnicas revolucionárias, o resultado é, quase sempre, uma narrativa convencional que dissemina os valores imperialistas, como veremos, a seguir.

[45] Intentamos fazer uma análise multimodal que também pressuponha o sensório, no capítulo III.

1.3.2 Narrativa(s) de quem?

> *Somos tão adeptos da narrativa que ela parece tão natural quanto a própria linguagem. Nós sabemos como adaptar nossas histórias sem esforço para promover nossos próprios fins* (BRUNER, 2002, p.3)[46].

É fato de que nenhuma narrativa se abstém de um começo e um fim, (ainda que deixe espaço para a construção de uma nova história) e de duas temporalidades, a da coisa narrada e a narração propriamente dita (GAUDREAULT, 2009). Porém, mais do que o estudo basilar sobre a estrutura lógica, causal e sequencial (ou não-linear) da narrativa (BRUNER, 1991), focamo-nos na sua natureza discursivo-ideológica e a quem serve: aos vencedores ou aos que perderam a batalha? De que forma o mundo opressor vê o que vê e edita o que vê?

O intelectual ocidental desacredita as narrativas daqueles que perderam poder, tornando-as "mitos'. Paul Veyne corrobora, ao falar da versão eurocêntrica atribuída ao panteão de deuses gregos:

> Antes de tomar a atitude crítica que reduz o mito à verossimilhança, o grego médio tinha um ponto de vista diferente. De acordo com seu humor, a mitologia era ou uma coleção de contos de esposas velhas, ou então o sobrenatural que provocava uma posição na qual as questões de historicidade ou ficção não tinham significado nenhum (VEYNE, 1988, p.14)[47].

O autor critica que todo o acervo cultural de uma comunidade foi relegado à condição de mito ou à superstição, com vistas à defesa das crenças dominantes e do que se convencionou ser o Ocidente civilizado, moderno e racional. Rancière (2014, p.36) polemiza:

---

[46] We are so adept to narrative that it seems as natural as language itself. We know how to tailor our stories quite effortlessly to further our own ends.

[47] Before taking the critical attitude that reduces myth to verisimilitude, the average Greek had a different viewpoint. According to his mood, mythology was either a collection of old wives´ tales,

> Os “perdedores” da História perdem porque eles não podem entender, não raciocinam nem falam – porque estão muito longe, enclausurados em seus pântanos abandonados por deus e nas suas tarefas diárias para entender as razões para o progresso e para a opressão.[48]

Rancière não despreza os danos destes apagamentos culturais, apenas salienta que o “perdedor” não se atentou para as partilhas desiguais de informação que acarretaram tal violência.

No terreno do cinema e do seu presumível “poder revelatório”, há outra coisa que não a parcela permitida pelo Opressor sobre o mundo visível? Quais as modalidades de violência que essa distribuição de sentidos causa? A quem interessa certo tipo de representação e não outra? E em conjunção com quais ideologias?

No impulso de designar a diferença entre realidade e a sua representação, está, de igual modo, a distância entre o senhor da representação e o objeto a ser representado:

> A representação torna-se assim um violento exercício performativo, que age sobre o objeto para o dominar e neste processo reconforta o sujeito relativamente à sua identidade. Neste sentido, a representação reproduz a estrutura antagonística da inimizade, revelando a sua dimensão política através da construção do Outro como uma categoria de oposição estético-existencial, determinante para a construção da comunidade imaginada (GIL, 2011, p. 272).

Decerto, a luta pela representação se concentra nas mãos daquele que pode representar e que, para tanto, institui um inimigo em comum, com vistas a uma coesão interna da comunidade. Ocasionalmente, grupos solapados pelo

---

or else the supernatural provoked a stance in which questions of historicity or fiction had no meaning.

[48] “History´s “losers” lose because they can´t understand, can´t reason or talk – because they´re too far away, too immured in their god forsaken bogs and their daily chores to understand the reasons for progress or for oppression”.

Sujeito hegemônico terão controle sobre a representação de si mesmos (vide discussão sobre a ascensão de diretores negros, no capítulo II):

> A compreensão profunda desse processo exige uma análise abrangente das instituições que criam e distribuem textos midiáticos, assim como de suas plateias. Que histórias são contadas? Por quem? Como elas são produzidas, disseminadas, recebidas? Quais são os mecanismos estruturais da indústria cinematográfica e dos meios de comunicação? (STAM; SHOHAT, 2006, p. 270).

Paradoxalmente, a construção do subalterno pela elite carrega em seu bojo o desejo por sua emancipação. Spivak (2010), como vimos, fala sobre esta epistemologia que vitimiza minorias, dentre elas, a mulher (indiana), ao invés de as complexiifcar:

> Ao buscar aprender a falar ao (em vez de ouvir ou falar em nome do) sujeito historicamente emudecido da mulher subalterna, o intelectual pós-colonial *sistematicamente* "desaprende" o privilégio feminino. Essa desaprendizagem sistemática envolve aprender a criticar o discurso pós-colonial com as melhores ferramentas que ele pode proporcionar e não apenas substituindo a figura perdida do (a) colonizado (a) (SPIVAK, 2010, p.88).

Sob a ótica colonizadora, muitas produções objetivaram vitimizar o Outro des-conhecido, rotulando-o como "primitivo". Said (2007) nos adverte sobre o conjunto de generalizações históricas tecidas sobre o Outro oriental, por extensão, qualquer um que não seja euro-americano:

> O "Oriente" e o "Ocidente" são criados pelo homem. Assim, tanto quanto o próprio Ocidente, o Oriente é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, um imaginário e um vocabulário que lhe deram realidade e presença para o Ocidente. As duas entidades geográficas, portanto, sustentam e, em certa medida, refletem uma à outra.

Segundo Vattimo (2011, p. 78), foi somente com a sistematização da disciplina "antropologia cultural" que o mito do progresso linear da humanidade se dissolveu e o Ocidente se deu conta de outras possibilidades civilizatórias. Mas, é preciso refrisar que as imagens, ainda que advindas do chamado

cinema-verité ou direto, vertente mais moderna do cinema antropológico-documental, o qual se intitulava verídico, foram produzidas, em grande escala, pelo olhar eurocêntrico e não pelo viés das comunidades pesquisadas. A esse respeito, Nichols (2005, p. 47) insiste:

> Se o documentário fosse uma *reprodução* da realidade, esses problemas seriam bem menos graves. Teríamos simplesmente a réplica ou cópia de algo já existente. Mas ele não é uma reprodução da realidade, é uma *representação* do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos nos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nele representados nos sejam familiares.

Quanto à questão da objetividade[49] pretendida pelo documentário, vale como fonte secundária o que Da-Rin (2004) argumenta:

> Se a neutralidade da câmera e do gravador é uma falácia, para que tentar dissimulá-los? Por que não os utilizar como meio de produção dos próprios eventos, como meio de provocar situações reveladoras?

O processo de edição do filme ou de "trucagem da verdade" como diria o antropólogo Jean Rouche (1917-2004) e a subjetividade dos realizadores, geralmente, provenientes da Europa ou dos Estados Unidos, torna a neutralidade uma questão ilusória.

Vimos como a representação do Outro propulsiona uma violência silente e silenciadora. Ela está impregnada em todo tipo de produção; consiste na própria escolha do que se quer mostrar e do que se quer negligenciar. E, ainda que alguns grupos à margem na sociedade sejam representados, podem

---

[49] O cinema *observacional* como classifica Henley (2004) diz não pretender o engajamento com os sujeitos filmados; está a serviço da "objetividade científica". Para tanto, deve prescindir, até certo ponto, da narração insistente do realizador e recorrer a outras formas, na composição do documentário, a saber: monólogos, diálogos, entrevistas e discussões coletivas.

aparecer de forma nada equalizada com os demais, uma vez que a visibilização também pode invisibilizar.

Uma outra faceta do regime de representação é invisibilizar o Outro pelo afeto, como veremos, adiante.

1.3.3 Visibilidades (da violência) da Representação pelo verniz do afeto

> *E, não obstante, o privilégio que permeia o não-violento sobre a violência, a violência nos rodeia, nos cercou e é difícil de ver como isso não nos rodeará no futuro* (ABEL, 2007, p.22) [50].

O afeto nos embrandece. Por isso, é tão difícil associar afeto à violência. O afeto por arranjos violentos perfaz o estudo de ABEL (2007) que pondera sobre o fato de que apesar de termos mais violência do que antes, a sociedade culpa os filmes e outros meios como sendo os responsáveis por sua proliferação, em outras palavras, como sendo a causa dela e não o seu sintoma. Para alguns, a relação é óbvia: pessoas veem violência e a reproduzem no Real, algo bastante questionável sobre o qual falaremos proximamente.

Abel traz, para si, reflexões, dentre elas, a similitude entre prática e teoria. À luz de Foucault e Deleuze, teoria é prática e prática é teoria: "prática é um conjunto de retransmissões de um ponto teórico a outro e teoria é uma retransmissão de uma prática à outra[51]" (ABEL, 2007, p. 134). Contudo, o autor

---

[50] "And yet, notwithstanding, the all-pervasing priveliging of the non-violent over the violent, violence surrounds us, has surrounded us, and it is hard to see how it will not surround us in the future".

[51] "practice is a set of relays from one theoretical point to another, and theory is a relay from one practice to another".

se firma mesmo na questão do afeto no campo estético, o qual pode conduzir à violência e, ao seu turno, ser conduzido por ela.

Segundo ele, o prazer que a violência suscita advém muito mais da fisionomia alterada do personagem[52] no inconsciente do espectador do que da configuração do sangue, de explosões de carros ou da nuvem de fumaça tóxica na paisagem. Nesse aspecto, a violência como forma afetiva provoca a fascinação por uma imagem que não pode ser circunscrita ao padrão *voyeur* e suas implicações sadomasoquistas, mas tangida e sentida: "o contato à distância é a imagem, e fascinação é a paixão pela imagem" (idem, p.136).

Geralmente, é a "facialização" ou atuação mesma do rosto do ator que provoca esse efeito de fascinação pela violência. O grau de intensidade dessa paixão/ afetação pelo personagem, deixa o espectador confuso ou "fora do lugar". Em resumo, o espectador identifica-se enormemente com o personagem, seus trejeitos e aspirações e, por intermédio desse afeto, é arrebatado pela violência da trama.

Retomando a questão da crença na violência virtual como produto e não como sintoma da violência real, acreditamos que a relação não seja tão simples e direta assim. Uma dúzia de filmes com Steven Seagal não serão suficientes para fazer alguém sair atirando por aí, a menos que seja portador de alguma desordem psíquica e conviva "em ambientes sociais cujo universo de valores propiciem a existência de frouxos controles às erupções de atos violentos, ou mesmo que os valorizem positivamente" (RONDELLI apud HIJIKI, 2012, p.99).

Quando a violência é regulada para tratar dos eventos traumáticos, é imprescindível que a questão seja mediada pelo afeto; é pela empatia com a história dos personagens que o trauma, ainda que não possa ser superado, lamenta as vítimas do passado e sugere a retomada da vida, em busca de um estado melhor. E disso Hollywood não escapa: toda personagem principal

[52] Abel analisa a personagem Travis Bickle, interpretada por Robert de Niro, em *Taxi Driver*, de Martin Scorsese, 1976.

passa pelo trabalho do luto e da melancolia até superar seu padecimento mais íntimo.

Neste caso, a violência opera ou na repressão do desejo ou na *mímesis* da repetição obsessiva que, ao final, precisa elaborar uma postura ética:

> As imagens violentas tendem a ser controversas. Para alguns, elas são irritantemente repulsivas e responsáveis pelo declínio da civilização ocidental; para outros, elas são excitantemente subversivas, responsáveis por provocar perguntas desconfortáveis e verdades poderosas sobre a sociedade "normativa" e para outros ainda, a violência apenas "governa" para evocar as brilhantes capacidades retóricas desses dois excelentes praticantes de todas as coisas (...). Quaisquer que sejam as diferenças que os críticos possam mostrar em seu engajamento crítico com imagens violentas no cinema e na literatura, no entanto, a única coisa que todos (...) parecem concordar é que um atributo chave de tais imagens é a capacidade deles de levantar a questão de Seu valor ético. Na verdade, podemos argumentar que a provocação das imagens violentas do momento ético não é limitada nem mobilizada aleatoriamente por hábitos institucionalizados de reflexão crítica. Em vez disso, as imagens violentas constitutivamente levantam a questão da ética (ABEL, 2007, p.3)[53].

Nossa próxima etapa é discutir os limites da estética - na simbolização de eventos traumáticos e na elaboração de uma postura ética, por meio da qual desejos e paixões são ressuscitados, aniquilados, execrados, exorcizados. A Arte, em essência, seria capaz de mobilizar sentidos outros que vão ao encontro de identidades menos violentas?

---

[53] Violent images tend to be controversial. To some they are maddeningly repulsive and responsible for the decline of Western civilization; to others, they are excitingly subversive, responsible for provoking uncomfortable questions and powerful truths about “normative” society and to others still, violence just “rules” to evoke the brilliantly limited rhetorical capacities of those two great practitioners of all things (…). Whatever differences critics may display in their critical engagement with violent images in film and literature, however, the one thing everyone (…) seems to agree on is that a key attribute of such images is their ability to raise the question of their *ethical* value. Indeed, we may argue that violent images´ provocation of the ethical moment is neither limited to nor randomly mobilized by institutionalized habits of critical reflection. Instead, violent images themselves constitutively raise the question of ethics.

1.4 A Ir-Representabilidade do Trauma x a partilha da Estética

> *O irrepresentável repousa justamente aí, na impossibilidade de uma experiência se expressar em sua língua própria* (RANCIÈRE, 2013).

Vimos que a representação e a sua ausência, isto é, a "não-representação" de certos grupos e/ou objetos são construções ideológicas, a serviço, ainda que sutilmente, de um regime que atua como "polícia", em vigília constante das regulações de dominação:

> Uma ordem dos corpos que define a divisão dos modos do fazer, os modos de ser e os modos de dizer, que faz com que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa; é uma ordem do visível e do dizível que faz com que essa atividade seja visível e outra não o seja, que essa palavra seja entendida como discurso e outra como ruído (RANCIÈRE, 1996, p. 42).

Essa polícia severa dos modos de representação artísticos define quem pode e quem não pode investir, politicamente, em determinados espaços da sociedade, através de saberes valorados, em detrimento de outros que são desprezados. Segundo o filósofo francês, somente a estética possibilitaria a re-partilha do sensível, ou seja, a (des) construção do *status quo*, dando a ver o inimaginável dentro dos cenários propostos. Isto porque a arte é uma forma de partilha mais igualitária do sensível; é democrática porque avaria o aparato hegemônico, ao permitir que locutores não autorizados se apropriem das formas canônicas de representação e as transgridam. Logo, se a "partilha do sensível" é o modo pelo qual se determina a relação de saberes distribuídos em um conjunto comum, a "re-partilha" invoca outros sentidos, pois abarca a divisão de partes excludentes e deixa ver o que, historicamente, era uma distribuição assimétrica de poder.

Pelbart (apud PRADO, 2012) conversa com Rancière quando defende as novas possibilidades de reversão do contexto como movimentos sociais contra-hegemônicos e as diversas formas de vida, as quais não são "massa

inerte e passiva à mercê do capital, mas um conjunto vivo de estratégias" (idem, p.171). Assim como Vattimo prega o pensamento fraco e Rancière alega que temos de re-distribuir esses conceitos hierárquicos, revestidos de unidade, Pelbart enfatiza a resistência aos dispositivos:

> Se examinarmos, por um lado, os dispositivos biopolíticos, em particular os midiáticos, em seu poder de captura das formas de vida e de produção de receitas modalizadoras e mapas cognitivos do sucesso e da felicidade ao modo do capitalismo globalizado, temos também, por outro, de considerar os movimentos de resistência ou alternativos, que criam outros caminhos (PELBART apud PRADO, 2012, p. 171).

Desse modo, quando se infringe, novamente, os regimes políticos de representação, reparte-se o sensível ou, nos termos de Agamben (apud PRADO, 2012), libera-se o que foi capturado por meio dos dispositivos[54] e o restitui a um possível uso comum (idem, p. 172). A isso Rancière (1996) chama de política, atividade que

> "rompe a figuração sensível na qual se definem as parcelas e as partes ou sua ausência a partir de um pressuposto que por definição não tem cabimento ali: a de uma parcela dos sem-parcela. Essa ruptura se manifesta por uma série de atos que reconfiguram o espaço onde as partes, as parcelas e as ausências de parcelas se definiam. A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho" (idem, p. 42).

Polícia e política são forças antagônicas. A polícia está do lado do dispositivo, ao passo que a política profana este dispositivo e muda as configurações de distribuição do sensível (PRADO, 2011, p. 178). Para fazer esta redistribuição, os modos de representação organizam-se em três etapas.

Na primeira, representação é uma dependência do visível em relação à palavra. A palavra revela parcialmente o oculto; ela põe "ordem no visível

desdobrando um quase visível" pela substituição que traz o que está distante (Rancière, 2013, p. 123). A lógica dominante esmorece diante do visual. Em segundo lugar, a obrigação representativa é um desdobramento ordenado de significações do que compreendemos, antecipamos ou vem de surpresa; sempre haverá um jogo entre o "querer saber, um não querer dizer, um dizer sem dizer e uma recusa de ouvir" (idem, p. 125). O terceiro aspecto da representatividade prescreve seres fictícios como seres de semelhança (jogo duplo de distância e identificação), cujos sentimentos e ações devem ser compartilhados para que lhe sejamos simpáticos[55].

Todavia, o que nos interessa, igualmente, é saber por que alguns teóricos suscitam a questão da (in) viabilidade da representação de alguns eventos. Para eles, o irrepresentável é quando não é mais possível encontrar uma forma de representação sensível à sua ideia ou, ao contrário, uma inteligibilidade equivalente à sua potência sensível.

Para Rancière (2013, p.119) só se pode afirmar que algo é irrepresentável pelos meios da arte, quando estes são um tanto quanto ineficazes, conferindo um status de ir-realidade à coisa representada, em virtude do excesso ou de uma distância incompatível com a gravidade da experiência que ela contém. Ao referir-se ao *Édipo rei*, de Sófocles, por exemplo, Rancière explica que a obra era irrepresentável, em sentido estrito, na cena francesa, por três motivos: o horror dos olhos furados, o excesso de oráculos que antecipam a intriga e a ausência da trama amorosa. Uma vez que não se estabeleceu uma lógica da revelação progressiva, não houve a possibilidade de ligação entre o visível e o inteligível, o sabido e o não sabido, o esperado e o imprevisto e não se pôde assegurar a representação; ficção e fatos empíricos eram indissociáveis, na época e, portanto, irrepresentáveis.

---

[54] Agamben parte do conceito de dispositivo de Foucault e o generaliza como sendo saberes e instituições que objetivam controlar o sujeito.

[55] Diante disso, Ehrat (2005, p.66), falando de Peirce, endossa a questão, atestando que os melhores trabalhos de arte parecem ser criativos ao ponto de tornarem visível o inimaginável.

Até que Corneille (1606-1684) desponta, no teatro, e conquista a “ação dramática”, tornando a história de *Édipo* e o personagem representáveis. O autor francês deixa fora o visível dos olhos furados e o saber excessivo dos oráculos e acrescenta o interesse amoroso, em um encadeamento causal das ações. O que Rancière almeja com este exemplo é elucidar o terceiro aspecto da obrigação representativa, em que a verossimilhança faz a regulagem da realidade; seres fictícios performatizam sentimentos, na contenção do visível pelo dizível e compartilham ações. É nesse regime de falseamento de inteligibilidades e manifestações sensíveis que reside o representável para Rancière; não há retraimento da figuração, tudo é partilhado pela estética:

> A existência de acontecimentos que excedem o pensável clama por uma arte que testemunhe o impensável, em geral, o desacordo essencial entre o que nos afeta e aquilo que nosso pensamento pode dominar. Então é próprio de um novo modo de arte- a arte sublime- inscrever o rastro desse irrepresentável (Rancière, 2014, p. 121).

A ideia sociológica de representar o inumano é inconsistente do ponto de vista sociológico, dada a noção inflacionada do indesculpável, do impensável, do irreparável... O que dizer de Auschwitz e outros campos de concentração e extermínio, do padecimento e das moléstias, no Vietnã, da colonização impiedosa, em várias partes do Globo terrestre, da barbaridade perpetrada pelo tráfico, perseguição e consequente segregação de escravizados africanos, do genocídio em Ruanda e na Síria, da queda das Torres Gêmeas e da Guerra ao terror, disfarçada de luta contra o extremismo? Indenfensáveis, todos!

A esse respeito, Prado (2012, p. 174) nos indaga se as imagens desse horror são irrepresentáveis porque são demasiadamente reais ou porque não representam a realidade vivida, já que o testemunho dos sobreviventes é inapropriado, ou seja, certos tipos de experiências desumanas não encontram uma língua própria do testemunho. Rancière examina o uso unívoco que se quer dar ao termo *irrepresentável* para todos os âmbitos da experiência humana e o contrapõe à experiência da arte:

> A arte se faria testemunha do “acontece” que sempre ocorre antes que sua natureza, que seu *quid*, seja apreensível, testemunha do que há de inapresentável no cerne do pensamento que quer assumir a forma sensível. O destino das vanguardas seria dar testemunho desse inapresentável que desampara o pensamento, inscrever o choque do sensível e testemunhar o distanciamento originário (RANCIÈRE, 2013, p. 142).

No campo midiático, a violência, de diferentes sortes, é a seiva que nutre o *voyeur* do desejo perverso por um Outro e de sua dor, impossível de tocar. Seduzido pela imagem, o espectador vê a reprodução de atos violentos a cada dia. As disparidades econômicas, os discursos de intolerância, a saga dos refugiados em busca de abrigo em algum país europeu estão todos bem pontuados na mídia e no cinema, disputando lugar com as violações do cotidiano, assaltos e sequestros, espetacularizados, graças às câmeras de estabelecimentos particulares.

> Na verdade, dizer que esses exemplos de violência real e imaginada não são os mesmos, que são diferentes, e que há um problema em considerá-los como exemplos de Violência em vez de considerá-los como uma série de violências diferentes – esta é a primeira manobra do presente estudo (...). Uma das desvantagens da crítica representacional da violência é que ela tende a erradicar essa mesma diferença, configurando o evento da violência como sendo sempre sobre algo além de suas forças constitutivas, intensidades ou ritmos (ABEL, 2007, p.2)[56].

A violência destes episódios é dupla, uma vez que “institui um olhar binário na apropriação do Outro contra o seu desejo e se baseia figurativamente na repetição de imagens de violência explícita” (GIL, 2011, p. 272).

---

[56] Indeed, to say that these examples of real and imaged violence are not the same, that they are different, and that there is a problem with considering them as examples of Violence instead of regarding them as a series of different violences – this is the first gambit of the present study (…). One of the drawbacks of representational criticism of violence is that it tends to eradicate this very difference by configuring the *event* of violence as always being about something other than its constitutive forces, intensities, or rhythms (ABEL, 2007, p.2).

Os fenômenos de horror são captados, à revelia, pela tecnologia da imagem. Porém, de que forma a estética pode tornar estas experiências sublimes e, com o seu devido respeito? Para Rancière, o choque, o trauma e seu rastro não são impraticáveis, mas perfeitamente adaptáveis à representação como modo de expressão próprio da arte (idem, p. 134). O regime do pensamento das artes os torna presentes e exequíveis diante dos olhos, sobretudo pelo testemunho da arte sublime que "resiste ao imperialismo do pensamento esquecido do Outro" (RANCIÈRE, 2013, p. 143):

> A experiência extrema do inumano não conhece a impossibilidade de representação nem língua própria. Não há uma língua própria do testemunho. Nos casos em que o testemunho deve expressar a experiência do inumano, ele encontra naturalmente uma linguagem já constituída do devir inumano, da identidade entre sentimentos humanos e movimentos inumanos. Trata-se da linguagem pela qual a ficção *estética* se opôs à ficção *representativa*. (idem, p, 136).

Ao falar sobre o *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, filme em torno do qual se discute o Holocausto[57], Rancière determina que o que há para ser representado não são algozes e vítimas, mas o processo de uma eliminação dupla: a dos judeus e a dos rastros de sua supressão[58]. Ao representar o trauma, *Shoah* renuncia representar a segunda classificação de supressão pela ficção, mas o faz sob a forma de uma escolha estética. Rancière dá o exemplo da cena em que o corpo de uma testemunha atinge o cerne da supressão quando é representado minúsculo, no meio de uma clareira[59] imensa. É a imagem da arte sublime que preenche o lugar vazio do trauma e não, propriamente, as palavras.

> A arte sublime, então, é a testemunha contemporânea dessa morte programada e executada. Ela atesta o impensável. E o

[57] Para saber mais sobre o "Shoah" (Holocausto, em ídiche), consultar a obra do Professor Márcio Seligman, especialista em Estudos Judaicos, sobretudo, o livro que trata da relevância em se narrar a catástrofe, para fins de superação: SELIGMAN, Márcio, *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. Da Unicamp, 2006.
[58] Planejamos uma discussão a respeito, durante a análise dos filmes.
[59] A clareira nem era tão grande assim; foi preciso uma escolha estética que marcasse a desproporção dela com a testemunha, simbolizando o extermínio e o desaparecimento de seus rastros.

> faz dando testemunho não do horror cruel dos campos, mas do primeiro terror do espírito que o terror dos campos quer apagar. (RANCIÈRE, 2013, p. 144).

Neste processo, o realizador do filme logra êxito com a representação da tragédia, durante o testemunho do sobrevivente. Mas, a regulação estética não se faz somente pelas lágrimas que eclodem de seu rosto, ao ser instigado a rememorar e falar sobre sua dor lancinante. O depoente, cuja mudez é efeito da impossibilidade da elaboração simbólica (LESSA apud NOVAES, 2014, p. 296) inesperadamente, devolve o olhar ao entrevistador, sublinhando sua existência e seu lugar de fala:

> Se o horror se banalizou, não é porque dele vejamos demasiadas imagens. Não vemos na tela demasiados corpos em sofrimento. Mas vemos, sim, demasiados corpos sem nome, demasiados corpos incapazes de nos devolver o olhar que lhes dirigimos, corpos que são objeto de palavra sem terem eles mesmos direito à palavra. O sistema da informação não funciona pelo excesso de imagens, funciona selecionando os seres falantes e raciocinantes capazes de “desencriptar” o fluxo de informação que diz respeito às multidões anônimas. A política própria dessas imagens consiste em ensinar-nos que não é qualquer um que é capaz de ver e de falar (RANCIÈRE apud PRADO, 2012, p. 177).

A contenda sobre o horror ser ou não representável é irrelevante para Rancière; o que está em jogo é o recorte artístico: “não há mais limites intrínsecos à representação, não há mais limites para suas possibilidades (idem, p.147).

> O que é específico para o extermínio nazista dos judeus da Europa foi o planejamento rigoroso do extermínio e da sua invisibilidade. É o desafio desse nada que a história e a arte precisam reunir: revelando o processo pelo qual o desaparecimento é produzido, até seu próprio desaparecimento. Sabemos que a negação do Holocausto tem duas possibilidades, uma das quais não está vendo o que é, de fato, já não é visível, e o outro está fazendo tanto contexto do

> evento que a especificidade desse desaparecimento desaparece (RANCIÈRE, 2014, p. 46)[60].

Isto vai ao encontro de alguns críticos como o diretor Spike Lee[61] para quem tais representações sobre o trauma lançam luz sobre a cicatriz, mas não mapeiam a totalidade de sua dor.

Lowestein (2005, p. 1-10) também participa deste debate, quando atesta que falar do trauma é reconhecer as feridas de certo tempo e espaço e fornecer meios para trabalhar esse impasse. O autor censura as produções modernistas que, apesar de respeitarem as vítimas e os sobreviventes, na profundidade de sua experiência, não as representam, devidamente, ao passo que as produções realistas se calcam, demasiadamente, no luto. Para que haja a interconexão entre espectador e história, não bastam os sentimentos de empatia, tristeza e repugnância; o trauma deve se revelar pelo uso da alegoria[62] da morte em vida, testemunhada nos filmes do gênero *horror* que, segundo ele, denunciam os responsáveis/irresponsáveis históricos.

Lowestein (2013) pontua que o cinema que repugna o Holocausto, por exemplo o faz por uma causa nobre, mas quando a experiência humana se torna equivalente ao irrepresentável, o respeito pelas vítimas transforma-se, paradoxalmente, em silenciamento. O filme de horror, convencionalmente, dedicado a amedrontar seu público pela carnificina, torna-se um fenômeno, curiosamente, após a segunda guerra mundial, intersetando arte e drama

---

[60] What is specific to the Nazi extermination of the Jews of Europe was the rigorous planning of both the extermination and its invisibility. It is the challenge of this nothingness that history and art need to take up together: revealing the process by which disappearance is produced, right down to its own disappearance. We know that Holocaust denial has two possibilities, one of which is not seeing what is, in fact, no longer visible, the other of which is making so much of the context of the event that the specificity of this disappearance disappears

[61] Falaremos mais adiante sobre as opiniões controversas de Lee, o qual critica Quentin Tarantino por sua representação ficticiosa da escravidão.

[62] Derivada do grego allos (outro) e agorein (falar publicamente).

histórico: “o filme de horror moderno pode ser o gênero do nosso tempo que registra mais brutalmente o legado do trauma histórico[63]” (idem, p. 10).

Para o autor, este tipo de filme acessa os discursos sobre o trauma, confrontando a representação-padrão e funcionando como *catarse*. O horror, trazido à baila, através de alegorias, faz a junção dolorosa onde passado e presente colidem (ibid., p. 8-10). Ambos Lowestein e Rancière dialogam quando veem o cinema como um dispositivo de redenção às vítimas de experiências traumáticas, isto é, deixa ver o que não era partilhado antes. A diferença entre eles parece ser o tipo de arte que sustentam. Lowestein enfatiza o grotesco; Rancière, o sublime. Mas, ambos se firmam no simbólico para a redenção das vítimas do extermínio, humanizando-as, impedindo-as de serem esquecidas:

> A arte sublime é aquilo que resiste ao imperialismo do pensamento esquecido do Outro, da mesma forma que o povo judeu é aquele que se recorda do esquecimento, que situa na base de seu pensamento e de sua vida essa relação fundadora com o Outro. O extermínio é o termo do processo de uma razão dialética empenhada em suprimir de seu núcleo toda a alteridade, procurando excluí-la e, quando se trata de um povo, exterminá-la.

Vimos como a “imagem violenta”, promovida pelo afeto, pelo *voyeurismo*, pelo horror ou, simplesmente, pela captação profana de uma câmera indiscreta pode servir de instrumento civilizatório, na disseminação de valores hegemônicos, ou seja, de sentidos autorizados pela política ocidental como “verdade”, “competência’, “beleza”, “igualdade”, “justiça”, “classe social” etc. e o reconhecimento de quem pode ou não falar, na sociedade em que vivemos. Nesse sentido, o estudo sobre “representação da violência” assume uma amplitude considerável, dada à natureza indissociável dos conceitos

[63] “Modern horror film may well be the genre of our time that registers most brutally the legacies of historical trauma”. Lowestein elucida que para dar conta da polarização de forças da época da guerra do Vietnã (direita x esquerda, brancos x negros, cultura burguesa x contracultura, pró-guerra x anti-guerra etc.), o cinema de horror se abasteceu da criação de monstros.

“representação” e “violência”, assim, denominado, por nós, de “violência da representação”.

Aplicando essas lógicas ao nosso objeto, entendemos que tanto *Django Livre* como *Histórias Cruzadas* abordam episódios do trauma, seja pelo horror da escravidão, seja pelo da segregação e conseguintes mortes dos anos 1960. Ambos transitam pelo território do irrepresentável sociológico, mas, apresentáveis, pela estética.

A violência da representação, sobremaneira, aquela que é fruto de uma estereotipia contra certos grupos sociais, a que é reiterada e veiculada, há séculos, como “verdade única” repercute, de fato, no mundo vivido, pois nos atinge na surdina, no aviltamento, na exclusão, além de ser pouco investigada, mas sistematizada no imaginário coletivo. E, por extensão, se a violência da representação pode desembocar em pensamentos violentos/ vingativos, também pode suprimi-los, ao nos deslocar para fora da sensação de normalidade.

No capítulo que se segue, falaremos sobre a figuração de certos grupos sociais, com ênfase no (a) afro-americano (a), em Hollywood. Intentamos sondar como a estética ratifica os modos convencionais de representação ou os insubordina, em outras palavras, como se torna um espaço para que o homem habite mundos alternativos, na interseção entre o real e o virtual.

Desta maneira, poderemos compreender melhor, no capítulo III, como um negro *cowboy* e algumas domésticas escritoras de *Django Livre* e *Histórias Cruzadas*, respectivamente, nos fazem enxergar a dor do Outro, ou seja, como aqueles que foram reificados pelo racismo, são, agora, visibilizados pela arte do possível. O tom de comédia destes dois filmes poderia até promover um grande engodo, dada a distância cronológica que temos do trauma. No entanto, os fundamentos da verossimilhança nos absorvem, suficientemente, para refletir sobre o assunto.

CAPÍTULO II

HOLLYWOOD NEGRA: HEGEMONIA E RESISTÊNCIA

Eu sou negra. Mas eu não virei negra ontem. Eu sou negra e estou tendo trabalho e estou fazendo algumas coisas boas, mas eu sei que muitos atores e atrizes negros não estão recebendo as oportunidades. A indústria tem que parar de pensar em termos de negro e branco e começar a pensar em termos de quem é certo, independentemente da cor, para o papel (Whoopi Goldberg).

2.1. Violências e Violações encenadas

> A cinematografia da janela do visível é, ela mesma, para começar, uma moldura que exclui. Ou, pelo contrário, é o limiar dentre o que é e o que não é interessante de ver (RANCIÈRE, 2014, p. 32).[64]

Face a nossa hipótese de que "violência" e "representação" são conceitos vinculados e de que é preciso desconstruir qualquer regime de verdade única, em nome de identidades menos violentas, investigaremos, neste capítulo, como certos grupos sociais, em especial a comunidade afro-americana, vêm sendo representados por Hollywood, metonímia do cinema norte-americano, desde a sua invenção. Nosso objetivo é compreender como esta representação foi tomando diferentes formas até chegar a *Moonlight*, vencedor do Oscar de melhor filme de 2017, passando por *Django Livre* e *Histórias Cruzadas*, assunto do capítulo III.

Escolhemos Hollywood, em detrimento de todas as demais indústrias cinematográficas, estadunidenses e/ou internacionais, posto que sabemos da sua abrangência cultural, econômica e política no modo de vida de seus espectadores (FLANAGAN, 2009; XAVIER, 1984). Trata-se, aqui, de uma questão de alcance, dados os valores opulentos, empreendidos na feitura e distribuição dos filmes e não, necessariamente, de qualidade. Há, decerto, uma gama fantástica de obras com temáticas e estética excelentes que não são produzidas em Hollywood nem em seus *sets* codependentes e que, via de regra, saem preteridas pelo grande público. À luz de Ismail Xavier (1984, p.29), o cinema norte-americano, particularmente Hollywood, introduziu um sistema clássico de narrativa que define uma estética única "de modo a fazer cumprir através dele necessidades correlatas aos interesses das classes dominantes". A indústria hollywoodiana torna-se, por conseguinte, o espaço de disseminação dos ideais do *American way of life* [modo de vida americano], de seus princípios fundamentais para a sustentação do capitalismo lá desenvolvido e adotado alhures.

---

[64] "The cinematographic window of the visible is itself, to start with, a frame that excludes. Or rather, it is the threshold between what is, and what is not interesting to see".

Associada a Hollywood encontra-se a A*cademy of Motion Picture Arts and Sciences* (AMPAS) [Academia de Artes e Ciências Cinematográficas], criada em 1927 para prestigiar, todos os anos, o que considera como as melhores produções, em diversas categorias. A renomada celebração do Oscar parece, no entanto, relegar à margem, salvo exceções que agem pelas brechas do sistema, inúmeras obras que não atendem à pauta - de roteiros e/ou de montagens-padrão- imposta pela premiação e, malgrado uma plateia global, o que se promove é a cultura estadunidense dominante; o resto do mundo fica restrito à categoria de “filme estrangeiro”.

Enfim, julgamos que nada mais razoável do que o poderio, as vicissitudes, os exageros e as omissões de Hollywood para nos dar conta, especialmente, da saga do negro e da negra norte-americanos, embora parte de nosso trabalho se volte para algumas realizações independentes que objetivaram uma fatia de público específica. Longe dos grandes estúdios, elas acabaram sobrevivendo com bilheterias menores ou em apresentações televisivas, mas que foram de relevância ímpar para partilhas de significados outros que não os comumente veiculados e apreendidos.

Doravante, faremos um panorama dessa representação, derivada de implicações históricas, políticas e estéticas, com o propósito de que este material nos sirva para a fundamentação da tese de que a maior parte das figurações se dá de maneira violenta, quer pelo silenciamento do Outro, nas sub-representações explícitas, nos discursos discriminatórios, na composição de ângulos e enquadramentos desfavoráveis, no próprio regime de distribuição dos filmes, quer pelas partilhas desiguais do sensível que suscitam.

A Violência está no significado político da verdade, ou seja, a constrição impingida pelo cânone religioso, filosófico ou representativo, com intenção de se manter a ordem social (VATTIMO, 2011, p. 25), no patrulhamento da polícia (RANCIÈRE, 2005, 2010, 2013, 2014). A não-representação ou sub-representação de grupos socioculturais, em razão da sacralização de uma verdade única, vem, de igual modo, na chave desta violência.

Como não nos é possível elencar todos os filmes de cada década, enumeramos os que nos são mais significativos quanto à legitimação ou desautorização do modo majoritário de representação, mediante as contingências do contexto histórico representado, do contexto de produção e o de recepção.

Em suma, traremos o contexto histórico, o *modus operandi* de Hollywood, frente a este contexto, a explicação do enredo de filmes preponderantes para a manutenção ou ligeira quebra do *status quo*, seguida de nossa análise com pressupostos teóricos, intertextualidades/intericonicidades e partilhas dos sentidos obtidas.

2.2. Tessituras (in) Visíveis: Representação, Sub-representação e Irrepresentação

> *A ficção consiste não em fazer ver o invisível, mas em fazer ver até que ponto é invisível a invisibilidade do visível* (Michel Foucault).

As representações sobre o Outro não-hegemônico não passaram despercebidas em Hollywood. Índios de tribos diferentes chegaram a reclamar de equívocos culturais e históricos, pois alguns deles eram retratados como guerreiros quando, na verdade, não passavam de fazendeiros pacíficos:

> Um dos números da revista *Moving Picture World* (de 3 de agosto de 1911) fala sobre uma delegação de índios em visita ao presidente Taft para protestar contra representações errôneas e até exigir uma investigação no Congresso. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 266).

Os hispânicos também protestaram, reiteradas vezes, contra o rótulo de bandido, de membro de gangue, de *chicano* ultrarreligioso e/ou mal-

intencionado, de revolucionário, toureiro etc., enquanto suas mulheres eram associadas à dança e à fogosidade[65].

Representações preconceituosas também não pouparam os afro-americanos. Gilroy (2001) alega que desde o tráfico negreiro, uma torrente de ideias estereotipadas, que resultaram no desejo *ad aeternum* de dominação, perpetuou a diferença entre o "Eu" - senhor de terras e o "Outro", dominado e tornado propriedade alheia.

> A diáspora africana para o hemisfério ocidental marcou para sempre a história de futuras dispersões, tanto econômicas quanto políticas pela Europa e pela América do Norte e essas jornadas estão associadas à violência e são um novo nível da disjunção diaspórica. (GILROY, 2001, p.21).

Por sua vez, Giroux (1995) sustenta que a representação do mundo nas telas coloca o negro em severa desvantagem porque "embora a violência pareça atravessar designadas fronteiras de classe, raça e espaço social, a representação da violência na mídia popular é vastamente retratada em termos raciais[66]". Deste modo, a percepção generalizada que se tem é de que a vida urbana está associada aos crimes cometidos pela juventude negra, uma vez que a estética do audiovisual reitera sua desordem e patologia nas representações dos guetos, das escolas decadentes, dos professores desanimados, dos arrastões, do desemprego e do ódio social. Todo esse empenho em criminalizar o negro afasta da sociedade branca quaisquer responsabilidades sobre a violência e desigualdades de certos grupos:

> Como o contexto e as condições para a produção de representações violentas são justificados em nome do entretenimento e dos lucros de bilheteria alta, os jovens se veem cada vez mais tanto sujeito como objeto de violência cotidiana e brutalidade (...) a cultura da violência tratada com desdém pela

[65]O filme *Crash, no limite* (2004) EUA. Direção: Paul Haggis, é uma boa referência que expõe os maus tratos que as personagens de origem mexicana, como Daniel, sofrem na sociedade norte-americana, principalmente após os atentados de 11 de setembro de 2001. De igual modo, *Babel* (2006) do diretor, Alejandro Iñárritu, discorre sobre o medo norte-americano do estrangeiro, em âmbito internacional, já que se passa em quatro países: Estados Unidos, México, Japão e Marrocos.

[66]"While violence appears to cross over designated borders of class, race, and social space, the representation of violence in the popular media is largely depicted in racial terms".

> televisão, vídeos e filmes é muito difundida para ser ignorada ou rejeitada (GIROUX, 1995, p.5)[67].

Integram essa discussão Shohat e Stam (2006), ao discorrerem sobre como os filmes, em sua maioria, reverberam uma representação racista/ colonial/ imperialista/ eurocêntrica, operando no Real, através dos canais do mundo ideológico:

> A literatura e, por extensão, o cinema, não se referem ao mundo, mas representam suas linguagens e discursos. Em vez de refletir diretamente o real, ou mesmo refratar o real, o discurso artístico constitui a refração de uma refração, ou seja, uma versão mediada de um mundo socioideológico que já é texto e discurso (BAKHTIN apud SHOHAT; STAM, 2006, p. 264).

A invisibilidade social do negro fica mais densa quando filmes baseados em fatos históricos alteram informações cruciais, a exemplo de *Mississippi em Chamas*[68], produzido na década de 1980, o qual coloca o FBI como protagonista na investigação do assassinato de três jovens militantes do Movimento pelos Direitos Civis, a despeito de sua fraca atuação na vida real. Como quase em todo filme sobre o racismo, *Mississippi em Chamas* apresenta o policial sulista com suas velhas crenças (Gene Hackman), divergindo dos preceitos de igualdade racial do policial nortista (Willem Dafoe). Obviamente que a produção revolta os afro-americanos, visto que são eles os que pressionam a justiça e obtêm êxito, apesar das intimidações das autoridades locais, algumas delas, inclusive, apoiadores da *Ku Klux Klan*. Na verdade, o FBI só assume o caso, após a repercussão negativa, na mídia televisiva e impressa dos anos 1960. Além disso,

> o chefe do FBI, o veterano anticomunista e racista, J.Edgar Hoover, fez uma campanha clandestina contra King, grampeando seus telefones e o chantageando, além de enviar-lhe uma carta anônima sugerindo que se suicidasse. Um

[67] "As the context and the conditions for the production of violent representations are justified in the name of entertainment and high box office profits, youth increasingly experience themselves as both the subject and the objects of everyday violence and brutality (…) the culture of violence spurned by television, videos and films is too pervasive to be ignored or dismissed".
[68] *Mississippi Burning* (1988). USA. Dir: Alan Parker.

> relatório do Senado, em 1976, concluiu que o FBI tentou "destruir" Luther King (KARNAL; PURDY et. al, 2015, p. 246)[69].

Em contraponto, havia a preocupação exacerbada de alguns críticos, em direção a erros biográficos de algumas obras. Esta fixação na acuidade histórica da narrativa se assemelha ao argumento *ad hominem*, o qual utiliza as próprias palavras do adversário para contestá-lo. Traduzindo para o cinema, desqualificam-se alguns pormenores para não precisar discutir o teor do que se mostra. Assim, a crítica que intercede pela precisão dos dados históricos acaba suplantando questões mais relevantes:

> Uma obsessão com o "realismo" emoldura a discussão, que parece se resumir a uma simples questão de identificar "erros" e "distorções", como se a "verdade" fosse simples, transparente e facilmente acessível, e "mentiras" fossem facilmente desmascaradas. Os debates sobre a representação étnica são muitas vezes paralisados quando esbarram na questão do "realismo", às vezes chegando a um impasse no qual diversos espectadores ou críticos defendem apaixonadamente sua própria visão do "real" (SHOHAT; STAM, 2006, p. 261).

Para nós, a visibilidade ou a imperceptibilidade de determinados grupos étnicos, mormente, os que se distanciam do protótipo anglo-saxão, é mais contundente do que detalhes irrisórios da História. Esta é uma das reprovações que Quentin Tarantino recebe ao colocar uma referência à *Ku Klux Klan* em *Django Livre*. Como veremos, proximamente, a KKK surge somente após a Guerra Civil ou de Secessão (1861-1865). Ao mostrar um Django escravizado, porém, empoderado, algo inimaginável e, portanto, sociologicamente incorreto, Tarantino cria um personagem que desagrada a quem o acusa de inverter, simbolicamente, a narrativa convencional de vitimização.

Muitos críticos, portanto, ativeram-se à cronologia dos fatos, ao invés da denúncia voraz que estava sendo feita sobre o sistema escravagista, em si. COSTA (2014) dissertando sobre Rosenstone colabora, declarando que um filme, assim como um livro, não é o real, não traz a verdade. Ambos, obra fílmica

[69] Explicitaremos a atuação de Martin Luther King mais adiante.

e livro de História, compartilham das mesmas limitações. A esse respeito, Rancière (2013, p. 140) reitera que a forma própria é, outrossim, a forma imprópria. “O acontecimento não impõe por si mesmo nenhum meio (*moyen*) de arte. E não impõe à arte nenhum dever de representar ou de não representar desta ou daquela maneira”. O destino das vanguardas, para ele, reside em dar testemunho do ir-representável que inscreve o choque do sensível e testemunha o distanciamento original. No capítulo III, procuraremos pontuar como essas supostas distorções da realidade atendem a um fim estético e político.

Retomando a questão da fidelidade aos fatos históricos, lembremos como *O nascimento de uma nação*[70] apregoa, tenazmente, um arsenal de falsidades ideológicas. A inscrição gráfica, já na primeira cena, diz a que veio: “*O carregamento de Africanos para a América plantou a primeira semente da desunião*”[71]. A inverdade das afirmações que se seguem é agravada pela substituição de atores negros por brancos, caracterizados com *blackface*, ou seja, caricaturas tanto de escravizados nas plantações como de negros livres, oriundas dos shows de menestréis, em que artistas brancos enegreciam suas faces com cortiças queimadas (1830-1890). Null (1990) elucida:

> Artistas negros apareceram em produções cinematográficas de Hollywood assim que foram produzidos (os primeiros) filmes. Nos anos iniciais, o emprego de atores negros era raro, e quando surgiram papéis em que era necessário um ator negro, o produtor frequentemente contratava um ator branco e permitia que ele (ou ela) se retratassem como negros, maquiando-se com cortiça queimada (NULL, 1990, p. 6))[72].

[70]*The Birth of a Nation* (1915) EUA. Direção: D. W. Griffith.
[71] “*The bringing of the Africans to America planted the first seed of disunion*”.
[72]Black performers have appeared in Hollywood films for as long as motion pictures have been produced. In the early years the employment of black actors was rare, and when featured roles came along where a black player was required, the film´s producer frequently hired a white actor and let him (or her) portray the part daubed with burnt cork”.

Acima, o menestrel branco, Thomas “Daddy” Rice que ao observar um escravo, de nome Jim Crow, cantando e dançando com roupas esfarrapadas, cria um personagem, escurecendo o rosto com cortiça queimada. Nascia, então, a prática do *blackface*.[73]

2. 3. *Blackface* e o *Harlem Renaissance*

The night is beautiful,
So the faces of my people.
The stars are beautiful,
So the eyes of my people.
Beautiful, also, is the sun.
Beautiful, also, are the souls of my people.
(Hughes, L. “My people”).

Thomas Edison, no início dos anos 1900, desenvolve uma película de celuloide e um aparelho para a visão individual de filmes, nomeado cinetoscópio.

[73]Imagem disponível em: http://black-face.com/. Acesso em 30 de agosto de 2015.

Na França, os irmãos Louis e Auguste Lumière patenteiam a invenção do cinematógrafo, em 1892, objeto que projetava imagens ampliadas em uma tela.

Desde então, surgem documentários sobre diversos grupos étnicos, os quais, aparentemente, tinham um caráter antropológico, mas que se mostravam pouco científicos, dadas as visões euro-americanas com os quais eram produzidos. O "Outro" negro era projetado como primitivo, exótico ou um mero participante dos concursos de melancia. Não havendo o mecanismo de edição, os primeiros filmes também exibiam soldados negros que apareciam, repentinamente, montados em seus cavalos, orgulhosos de suas atribuições no exército. Infelizmente, o sistema de edição acabou permitindo que brancos mantivessem, propositadamente, negros altivos e/ou de patentes superiores, distantes das telas (NULL, 1993, p.17).

Concomitantemente, o governo de Theodore Roosevelt (1901-1909) promove o êxodo de negros do Sul, ao lhes conceder vagas de trabalho no Norte, em 1904. Todavia, o que se viu foi a rejeição desta mão-de-obra pelos industriais nortistas, o que levou a população negra ao confinamento em guetos urbanos. W.E. B. Dubois, em 1905, faz um alerta sobre o crescente ódio racial que se instaurava, manifestado, inclusive, pelo roubo de cédulas das urnas:

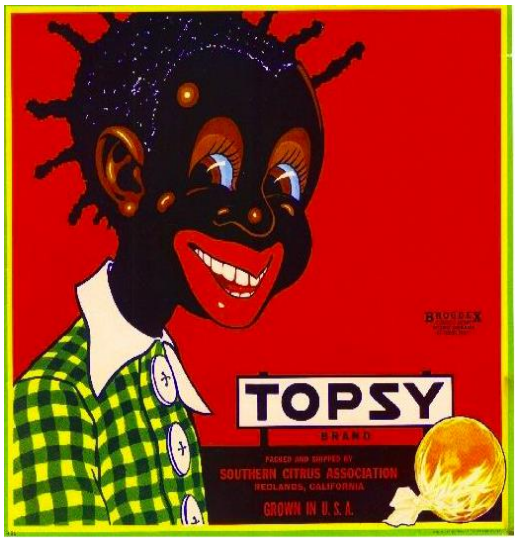
> Nos últimos cinquenta anos, o trabalho do inimigo do Negro floresceu na terra. O trabalho de roubar a cédula do homem negro progrediu e cinquenta ou mais representantes dos votos roubados ainda se sentam na capital nacional[74] (DUBOIS apud NULL, p. 8).

Na ficção, afora o trabalho exaustivo da NAACP [Organização Nacional para o avanço das pessoas de cor][75], produções como *The Wooing and the Wedding of a Coon* [*O Cortejo e o Casamento de um Coon*], de 1907 e *The Sambo series* [*A série Sambo*], entre 1909 e 1911, fixaram a imagem do negro

[74] "In the past fifty years, the work of the Negro hater has flourished in the land […]. The work of stealing the Black man´s ballot has progressed and the fifty or more representatives of stolen votes still sit in the national´s capital…"

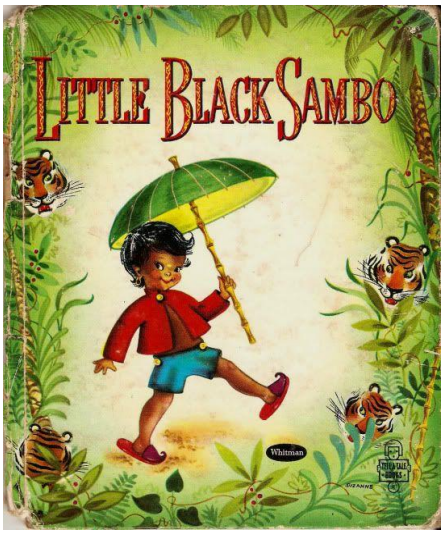
[75] (*The National Association for the Advancement of Colored People*). Desde 1909, o fundador da NAACP, W.E.Dubois começa a representar o negro, de forma positiva, na revista impressa que funda, *The Crisis*.

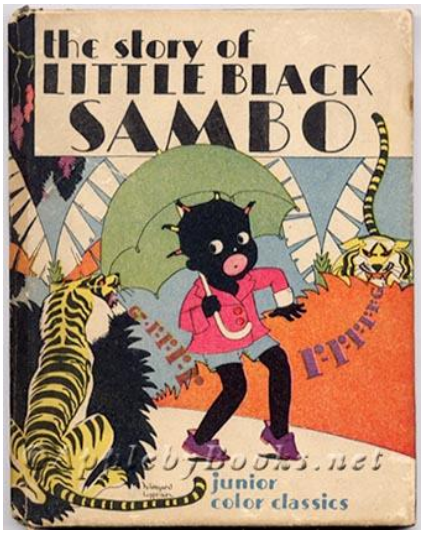
como *Coons* e *Sambos*. Coon era uma contração da palavra *racoon* (guaxinim). Sambo foi um personagem indiano baseado no livro *Histórias do Pequeno Sambo Negro*[76], de 1899, que narrava as aventuras de um garoto de pele escura que tapeou um bando de tigres. Meninas negras também foram satirizadas na indústria cinematográfica. As conhecidas bonecas de trapo com traços exagerados, Golliwogs ou Golly dolls, tiradas dos livros infantis do início do século XIX, foram levadas à tela do cinema mudo nos anos 1920, na composição das chamadas Pickaninnies. Abaixo, as ilustrações de Coons, Pickaninny e Sambos[77], associadas à preguiça e à malandragem.



Note-se a diferença gritante entre a arte das capas do Sambo indiano e de sua adaptação para o Sambo afro-americano, com traços exagerados como a boca do personagem.

[76]BANNERMAN, Helen. *The History of Little Black Sambo*, Grant Richards, 1899.
[77]Imagem disponíveis em: https://br.pinterest.com/pin/137430226099687381/ e https://mulattodiaries.com/tag/little-black-sambo/, respectivamente. Acesso em 27 de julho de 2017.





Para Null (1990, p. 17), no entanto, havia uma exceção quanto ao regime dominante de representação na série cômica *A Nossa Gangue* (*Our Gang*, 1922-1931). O personagem mirim Farina (Allen Clayton Hoskins) torna-se a criança mais famosa de sua época. Farina brincava com meninos brancos e, geralmente, comandava o grupo; suas traquinagens encantavam os espectadores. Abaixo, foto do menino Farina, caricaturado com o cabelo, no estilo Pickaninny[78].

[78] Imagem disponível em: https://br.pinterest.com/Bigfudzzy/farina-little-rascals/?lp=true. Acesso em 27 de abril de 2017.

Já, o diretor D. W, Griffith, de *O Nascimento de uma Nação* (1915), notoriamente racista, escala ambos atores negros e brancos para interpretarem personagens negros de índoles distintas, a saber: os atores negros encarnam personagens subservientes, ao passo que os atores brancos pintam suas faces de preto, ou seja, utilizam-se da técnica denominada *blackface,* para dar vida a personagens negras vingativas e bestiais, cuja lascívia aterroriza as senhoritas brancas[79]. O filme, que faz um sucesso estrondoso, a ponto de o presidente Woodrow Wilson (1913-1921)[80] exibi-lo, em uma sessão particular, na Casa Branca, inaugura um modo maniqueísta, melodramático e pejorativo na representação de raça e gênero: negros são perigosos e mulheres, frágeis[81].

Certamente, Griffith ignorou o empenho da chamada "primeira onda feminista", no início do século XIX, cuja agenda vai muito além das reivindicações por melhores salários:

> ...na virada do século, as mulheres se impacientam. Uma aspiração geral ao respeito de si atravessa toda a Europa operária até a longínqua Rússia onde as greves chamadas de "greves de dignidade" se multiplicam. Os trabalhadores recusam a injúria, a interpelação grosseira, e até mesmo o tratamento "tu". Eles exigem ser tratados com polidez e civilidade; reivindicam armários para trocar de roupa e trajes convenientes. Não suportam mais que se toque em suas filhas e suas mulheres (...). Por seu lado, o feminismo, em pleno florescimento, denuncia a sujeição do corpo feminino. Após Flora Tristan e Julie Daubié, Marguerite Durand, Séverine, Marcelle Capy, Aline Valette, etc. multiplicam queixas e protestos e lutam por todos os direitos – civis, econômicos, políticos, e até mesmo sexuais – das mulheres. Os resultados legislativos ainda são pequenos, mas este é o sinal assim como o meio de uma "consciência de gênero" contagiosa (PERROT, 2005, p.452-453).

---

[79] O tipo de homem com inclinação para violentar mulheres brancas perfaz o estereótipo do *black buck*, algo como o "macho preto" ou "preto selvagem".

[80] Em seu mandato, Wilson invade o Haiti, sob fortes protestos dos negros estadunidenses. A propósito, o Haiti havia sido palco da única revolução, em nome da Independência, organizada por escravizados e liderada por Toussant Louverture.

[81] Devido à má repercussão, em virtude da esterotipação dos negros e defesa do Clã (KKK), Griffith vê-se obrigado a produzir, um ano depois, *Intolerância*, outro filme mudo que narra quatro histórias cruéis sobre a humanidade.

Segundo Perrot, a pauta acentuava também a duração do trabalho, as questões de direito à dignidade contra o *droit de cuissage* (uma espécie de violência sexual furtiva, em que os donos das fábricas julgavam-se no direito de ter a primeira noite com as operárias). Em relação ao feminismo cinematográfico, o ativismo buscava conscientizar as mulheres, nas conferências temáticas e nas campanhas políticas que traziam à tona variados temas de particular importância para a mulher: estupro, violência doméstica, educação infantil, direito ao aborto etc. (STAM, 2013, p. 193).

Griffith, lamentavelmente, persiste nos valores do patriarcado, em detrimento do Outro negro e do Outro mulher. À luz de Bhabha, estas narrativas

> precisam compulsivamente ser contadas e recontadas repetidas vezes, sendo que, cada vez mais, são percebidas como sendo simultaneamente gratificantes (convencem o narrador de sua própria supremacia) e aterrorizantes (lembram o narrador da ficcionalidade e tenuidade de sua própria supremacia). A compulsão desse desencadeamento e a necessidade de criar outros estereótipos podem ser melhor entendidas, como vimos, em termos da fixação do estereótipo como mascaramento de uma falta (a não supremacia do colonizador) que precisa ser mascarada a qualquer custo (BHABHA apud SOUZA, 2004, p. 126).

Com base na discussão do capítulo I de nossa tese, almejamos apurar o quanto dessa representação é violenta, à medida que as imagens veiculadas sobre um Outro dão-se, insistentemente, como detentoras de um significado unívoco, embora sejam, apenas, refratárias da realidade:

> A representação ou imagem é vista como reflexo ou expressão de um conteúdo (o referente) *previamente* conhecido e fixo. Esse modo de representação se considera transparente, direto e não mediado e implícita nele está a dialética sujeito/objeto, essencial/inessencial (ou em termos mais usuais na crítica literária, ilusão/ realidade). Em termos da dialética sujeito/objeto a análise de imagens postula a percepção como sendo a apreensão, por um sujeito, da essência de um objeto sendo que o conhecimento do objeto é visto como algo inseparável do objeto em si (idem, p. 116-117).

Em outras palavras, Alcoff (2005) nos explica que nossa percepção visibiliza ou não aspectos identitários, sobretudo, de gênero e raça:

> As identidades raciais e de gênero são produzidas socialmente e, no entanto, são fundamentais para nós mesmos como sujeitos de conhecimento, sentimento e ação. As identidades raciais e de gênero funcionam como as perspectivas ou os horizontes epistemológicos de que determinados aspectos ou camadas da realidade são tornados visíveis. Nas sociedades estratificadas, os indivíduos diferentemente identificados não têm o mesmo acesso a pontos de vista ou planos perceptivos de observação ou o mesmo conhecimento incorporado (ALCOFF, 2005, p. 126)[82].

Uma leitura rancieriana (RANCIÈRE, 2005) sobre o texto de Alcoff, diria que, nas sociedades estratificadas, os indivíduos diferentemente identificados poderiam, sim, fazer outras partilhas de significado, acerca dos demais grupos sociais. O que acontece é que estas partilhas ou "práticas do conhecimento" são formações discursivas histórica e culturalmente situadas. O processo interpretativo não é somente social, mas individual e pode mudar, por meio da reflexão crítica do sujeito, ainda que condicionada pelos conceitos, narrativas e valores, disponíveis no seu contexto social e discursivo (FOUCAULT apud ALCOFF, 2005, p. 127). Em outras palavras, um sujeito é constituído socialmente, mas nem todos os sujeitos, por pertencerem a grupos sociais diferentes, são constituídos socialmente de forma idêntica.

Portanto, o que Griffith tenta forjar, para a época e suas contingências, é a ir-representação política do negro, tanto pela escassez de atores negros na trama, como pela maneira torpe como são figurados, em situação de inferioridade estética, intelectual, cultural, moral e, por extensão, fazendo-o persistir, de maneira estereotipada, no imaginário social.

---

[82] Racial and gendered identities are socially produced, and yet they are fundamental to ourselves as knowing, feeling, and acting subjects. Raced and gendered identities operate as epistemological perspectives or horizons from which certain aspects or layers of reality are made visible. In stratified societies, differently identified individuals do not have the same access to points of view or perceptual planes of observation or the same embodied knowledge.

Griffith foi além ao defender que, a fim de proteger suas damas e seus empórios, supostamente, saqueados por negros forros, homens brancos fundam uma sociedade segregacionista que recebe o nome de *Ku Klux Klan*[83]. A KKK toma forma durante a Reconstrução, período em que os estados do Norte reconstroem o Sul, em ruínas, devido à Guerra de Secessão (1861-1865) que havia abolido a escravidão (13ª emenda), instituído proteção igualitária da lei (14ª emenda) e o sufrágio universal masculino (15ª emenda). Estas emendas foram, deploravelmente, negligenciadas por longa data, em algumas localidades do Sul (NOLAN, 2000).

Também conhecida como "O Clã", a KKK advogava a supremacia branca. Lamentavelmente, ela ressurge em 1940, ganhando força nas décadas subsequentes[84] e empreendendo uma cruzada frenética contra os direitos civis de negros, judeus e imigrantes. São-lhe atribuídos inúmeros casos de tortura, linchamentos e assassinatos daqueles que discordavam de políticas como o "separate but equal" [separados, mas iguais] aplicada, pela primeira vez, por volta de 1880.

Doutrinas jurídicas locais e estaduais que asseguravam medidas como "separado, mas igual" e o "Jim Crow" entraram em vigor, imediatamente após a retirada das ocupações militares nos estados confederados, em 1876, sendo oficialmente extintas em 1965, embora sua prática prevalecesse clandestinamente, até 1967. A separação de grupos raciais era garantida não apenas por uma arquitetura gentrificada, nas moradias para negros em lugares periféricos, mas em espaços públicos como escolas, parques, bibliotecas, sanitários, bares, restaurantes, hospitais, cinemas e ônibus que marcavam a exclusão com assentos reservados para cada cor de pele. Placas sinalizando

[83] Curiosamente, a queima de cruzes, exibida neste filme, acaba inspirando a KKK a adotar tal medida. A estratégia consiste em se aliar a memória da ficção que surge de uma tecnologia de massa, a exemplo do cinema, à prática da realidade, projetando um efeito espetacular.
[84] A KKK perdura em alguns lugares como no Alabama, mas de forma "não-criminosa", até os dias de hoje. Há um site que dissemina ideais sobre a hegemonia branca: http://theuka.us/Aryan_Thoughts.html. Acesso em julho de 2014.

“Whites only” [Somente brancos] e “Colored” [Pessoas de Cor] comunicavam aos cidadãos a ordem do dia[85] (WILLIS, 2008, p.113).

Para escapar desse cenário de selvageria, muitos negros recebem incentivo para continuarem migrando para o Norte, mais especificamente, para o Harlem, bairro de Nova Iorque, rumo às vagas das indústrias. Lá, músicos como Duke Ellington (1899-1979) e Bessie Smith (1894-1937) começam a tocar *blues*, *spirituals* e *jazz*, em bares escondidos, inaugurando a Era do Jazz e o “Harlem Renaissance” [Renascimento do Harlem], entre os anos de 1919 a 1929.

A arte negra evolui para um movimento nacionalista que re-partilha o sensível, ao privilegiar não só o modo de cantar e tocar dos negros, mas sua fala coloquial, seu estilo de vida, suas histórias, em prosa e poesia. Esta nova política (RANCIÈRE, 2005) abre espaço para escritores como James Weldon Johnson (1871-1938), Claude McKay (1889-1948) e Zora Neale Hurston (1891-1960) que assumem uma forma de narrar que recriava as experiências e os gostos de sua comunidade e realocava a negritude com um valor afirmativo. Langston Hughes (1902-1967), por exemplo, desconstrói o padrão euro-americano de beleza e diz que “eles verão quão lindo eu sou[86]”. Se o Harlem significava confinamento, em uma certa instância, também era sinônimo de liberdade, pois, projetava o negro nas mais diversas manifestações artísticas.

Apesar da tarefa árdua de valorização dos atributos negros, a prática do *blackface* persiste até meados da Segunda Guerra Mundial, a exemplo de comédias como *Up in the air*, do diretor Howard Bretherton, de 1940, denotando a insuficiência de atores negros no cinema, bem como o seu desprestígio, na maquiagem caricata.

---

[85] Como referência audiovisual sobre o trabalho da NAACP para minimizar as dificuldades enfrentadas por alunos negros, na Carolina do Sul, sem acesso ao ônibus escolar, durante a política do “separados, mas iguais”, ver o filme, *Separate but equal* (1991). EUA. Dir: George Stevens Jr, estrelado por Sidney Poitier.

[86] HUGHES, L. “I, too”. Disponível em: https://www.poets.org/poetsorg/poem/i-too. Acesso em 30 de março de 2017.

Acima, duas cenas de *O Nascimento de uma Nação* (1915), de Griffith. Atores brancos pintavam seus corpos para atuarem como negros, no chamado *blackface*. Abaixo, dois fotogramas: um de *Up in the Air* (1940) e outro do ator judeu, Jakie Rabinowitz (Al Jolson), em *O cantor de Jazz* (1927)[87]. Novamente, atores brancos utilizam *blackface* para figurar personagens negras, de forma burlesca.

[87] Imagem disponível em: http://www.huffpostbrasil.com/entry/history-of-blackface_n_4175051. Acesso em 28 de maio de 2017. Para mais informações sobre o *blackface*, consultar também o site: http://blackhistory.com/content/61585/blackface. Acesso em 28 de maio de 2017.

Segundo Null (1990, p. 7), Hollywood sempre reivindicou que seus filmes fossem entendidos como entretenimento, conquanto a maioria dos estúdios refletisse e reforçasse atitudes discriminatórias, perpetradas pelo núcleo branco dominante. O uso insistente deste tipo de maquiagem disseminou o estereótipo do negro bobo, infantil, incapaz, corrupto, bruto e risível, fosse nas criaturas que dançavam o tempo todo com o único objetivo de divertir seus patrões brancos, fosse na roupagem do cantor de hinos de igreja ou, ainda, na de comedor compulsivo de melancias. Surpreendentemente, até mesmo atores, cantores e comediantes negros, dos anos 1920, eram obrigados a pintar suas faces com cortiça e, assim, carregar a marca da caricatura em seus corpos (SHOHAT; STAM, 2006, p. 278). A primeira ilustração[88] mostra um deles, Bert Williams (1874-1922), ao natural. As demais, revelam um artista negro que precisou incorporar um tipo de negro que o branco estava predisposto a ver e a aplaudir.

[88] Imagens disponíveis em: http://darylsturgis.blogspot.com.br/2015/11/bert-williams-americas-first-black.html; http://www.camillefforbes.com/click_here_for_the_synopsis_64788.htm e, http://www.popmatters.com/column/retelling-the-story-of-black-music-bert-williams-godfather-of-the-black-sta/,respectivamente. Acesso em 10 de junho de 2017.

Sendo assim, chega a ser compreensível (mas, nem um pouco aceitável) que, no decurso de práticas excludentes, em que negros não contracenavam com brancos, o *blackface* tenha sido utilizado, a serviço das demandas de um roteiro com personagens de pele escura. No entanto, a partir do momento em que há, efetivamente, negros no elenco, o *blackface* adotado por eles torna-se algo de estética duvidosa, com conotações violentas[89].

Acreditamos que a prática de negros pintarem seus rostos revele inscrições políticas, alimentadas pelo medo do branco em não querer ver e/ou aceitar a humanidade (física e psicológica) dos atores negros. A realidade é maquiada para construir, satisfazer e sustentar o ideal branco sobre o negro descaracterizado e, portanto, reduzido a tolo, o qual, por sua vez, em busca de algum reconhecimento, muitas vezes, sujeitava-se a manter um imaginário cartunesco de si mesmo.

As discrepâncias e não coincidências nas representações identitárias dos negros gera intolerância e, consequente, violência, atreladas ao medo que do Outro se sente, conforme sublinhamos em nossa dissertação de mestrado: "o discurso do medo se torna o fio condutor que legitima o terror, a dominação e a ausência participativa das massas nas decisões de cunho social" (SILVA, 2010, p. 72). E ainda:

> O preconceito toma o aspecto amorfo, não-linear, de diferentes instâncias e contingências, mas predominantemente vicioso de um ciclo que desencadeia violência de muitas naturezas, motivada pelo sentimento de medo fantasmagórico, por meio da negação do outro ou aversão pela *alteridade* (idem, 2010, p. 17).

Simultaneamente, iniciativas de organizações como a NAACP e a Liga Urbana Nacional[90], fundadas respectivamente em 1909 e 1911, rechaçaram toda

---

[89] Inspirado no show americano de menestréis, a BBC de Londres realiza o The Black and White Minstrel Show, entre os anos de 1958 a 1978. Sua programação incluía shows de música folclórica e "western", mas se caracteriza pelo uso de *blackface*, inclusive, em músicos negros. Atualmente, é considerado um dos programas mais racistas que a televisão inglesa já passou. Disponível em: http://www.mirror.co.uk/tv/tv-news/black-white-minstrel-show-most-2077085. Acesso em 13 de julho de 2017.

[90] No original: *The National Urban League*.

e qualquer forma de racismo, exigindo de Hollywood maior participação (e mais digna) de negros no cinema. Os resultados destas ações afirmativas foram curtas de baixo orçamento, do cinema independente, mas que revelaram diretores como Oscar Micheaux (1884-1951), o primeiro afro-americano a produzir longas-metragens, os chamados *race films* [filmes raciais], com todo o elenco formado por atores negros, como em *O Violino Quebrado* (*The Broken Violin*), 1927 e *Harlem depois da Meia-noite* (*Harlem after Midnight*), 1934. Abaixo, foto de Oscar Micheaux e de seu filme mais famoso[91].

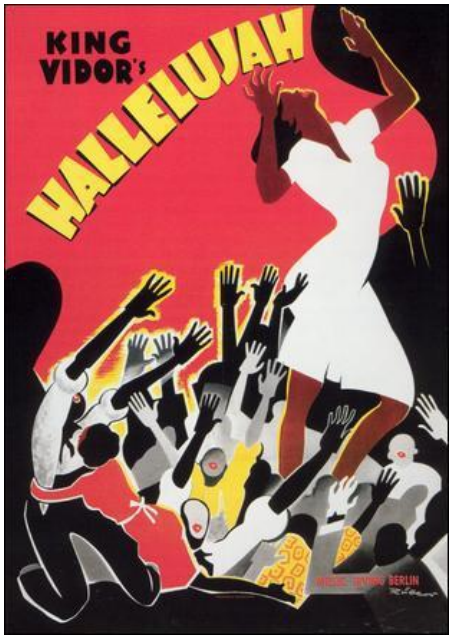
[91] Imagens disponíveis em: http://artsedge.kennedy-center.org/interactives/harlem/faces/oscar_micheaux.html. Acesso em 5 de maio de 2017 e http://www.gettyimages.com/license/555814947, respectivamente.

Micheaux busca romper com a representação hegemônica do negro, construindo narrativas em que ele ascende socialmente, a despeito do racismo e de seus efeitos deletérios.

No final de 1920, Hollywood já havia empreendido uma grande produção audiovisual, proveniente de oito estúdios (MGM, Paramount, Warner Brothers, Columbia, 20th Century Fox, Universal, RKO e United Artists), dando origem à chamada "Era do Ouro", a qual perdura até 1960. Estes estúdios controlavam todos os processos de produção, direção e distribuição dos filmes; surgem departamentos de roteiro, direção de arte, figurinos, efeitos especiais etc. Os gêneros faroeste, policial, musical e comédia se consolidam e o *Star System* [estrelato][92], também. Destacaram-se Chaplin, Hardy e Laurel (*O Gordo e o Magro*), dentre outros.

No alvorecer do cinema sonoro, a indústria cinematográfica vislumbra uma oportunidade alvissareira: trazer a cultura do Harlem para as telas: os atores negros, como o lendário dançarino das escadas, Bill Bojangles Robinson (1878-1949), são contratados e sua performance inclui o *blues*, o *jazz* e a dança. Todavia, seus papéis ainda continuam rebaixados, já que a temática desses filmes, em sua maioria, se resume à escravidão com empregados da lavoura que dançavam, geralmente, descalços e tocavam instrumentos para o regozijo dos latifundiários. Citemos *Hallelujah*[93], de 1929, do diretor King Vidor, a respeito do qual Shohat e Stam (2006, p. 275), lendo Fanon, se referem como uma produção de "alma negra como artefato branco", devido à lucratividade que gerou para a equipe branca.

[92] Escala de um time de atores e atrizes que se notabilizam, a ponto de serem comparados a mitos.
[93] Imagem disponível em: https://thecinephiliac.com/2016/02/05/hallelujah-1929-and-the-highlight-of-african-american-actresses-in-early-hollywood/. Acesso em 1 de maio de 2017.



O filme, em preto e branco, inclui mais de quarenta sequências de danças e músicas do estilo *folk*, *spirituals*, *work songs* e *blues*. Sobre o papel do negro nesses musicais, Robeson esclarece:

> A insistência de bilheteria que o negro devesse figurar sempre como um palhaço estragou dois filmes negros, que foram feitos em Hollywood, *Aleluia* e *Corações em Dixie*. Em *Aleluia* eles pegaram o Negro e seu culto na igreja e os fizeram engraçados... Hollywood só consegue visualizar o Negro da plantação [...]. É tão absurdo usar esse tipo para expressar o Negro moderno quanto seria expressar a Inglaterra moderna nos moldes de uma balada Elisabetana (ROBESON apud NULL, 1990, p.43)[94].

Indubitavelmente, a personagem negra mais emblemática foi extraída do livro de Harriet Beecher Stowe. *A Cabana do Pai Tomás* (1852) conta a história do velho escravo, Tomás, como alguém que se nega a delatar o lugar em que se escondiam escravizadas fugidias[95]. Tomás é apresentado na polaridade oposta

---

[94] The box-office insistence that the Negro shall figure Always as a clown has spoiled two Negro films, which have been made in Hollywood, *Hallelujah* and *Hearts in Dixie*. In Hallelujah they took the Negro and his church service and made them funny… Hollywood can only visualize the plantation type of Negro […]. It is as absurd to use that type to express the modern Negro as it would be to express modern England in the terms of an Elizabethan ballad.

[95]O termo escravizado (a) ressalta a submissão infringida aos milhares de mulheres e homens negros, raptados da África e transportados nos navios negreiros. Ele nos parece mais adequado, uma vez que ninguém nasce escravo (a), mas é escravizado (a).

da discriminação recorrente. Ele é o “negro de alma branca”, sempre subserviente ao seu mestre, praticamente, um mártir do sistema, que compartilha valores cristãos, com vistas a converter seu dono St. Clare. A despeito de Beecher Stowe ter doado parte dos direitos autorais de sua obra para causas antiescravagistas, Davis (2016) lamenta que a escritora tenha traçado as personagens negras como crianças doces, indefesas, às vezes, insolentes:

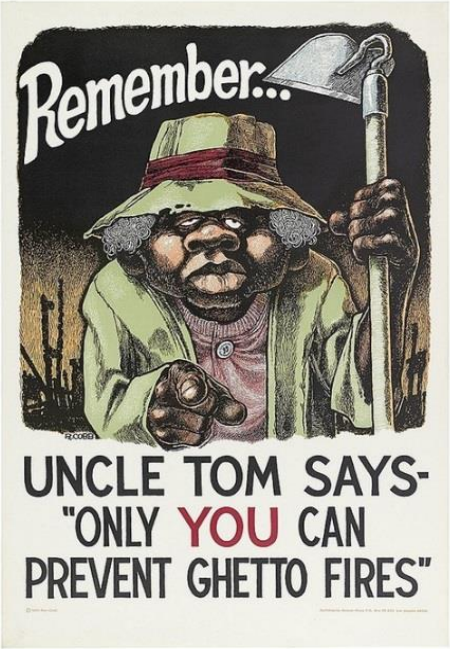
> O livro é impregnado de pressupostos sobre a inferioridade tanto da população negra quanto das mulheres. A maioria dos negros é dócil e servil; as mulheres, mães e quase nada além. Pode parecer irônico, mas a obra mais popular da literatura antiescravagista daquela época perpetuava as ideias racistas que justificavam a escravidão e as noções sexistas que fundamentalmente a exclusão das mulheres da arena política na qual se tratava a batalha contra a escravidão (DAVIS, 2016, p.44).

Não demorou muito para que os sulistas se apropriassem da imagem de Tom como alguém condescendente que sempre protegia seu mestre branco, tal e qual um filho, em uma escravidão travestida de benevolência. Em outras palavras, um sistema de servidão peculiar, como defende o sulista e diretor da adaptação fílmica deste livro, Harry Pollard, em citação ao mito da Causa Perdida, isto é, uma narrativa que tem como mote os galanteios dos cavaleiros e de suas belas damas, findos em uma guerra que, por muito pouco, não foi vencida pelo Sul:

> A ocasião desse conflito resultou no que os Yankees chamaram – por meio de uma nomenclatura política que lhes era conveniente- como escravidão, mas que era de fato, nada mais que um sistema de servidão Negra no Sul... um sistema dos mais suaves, e mais benéficos no mundo (POLLARD apud NOLAN, 2000, p.13)[96].

[96] “The occasion of that conflict was what the Yankees called-by one of their convenient lables in political nomenclature- slavery; but what was in fact nothing more than a system of Negro servitude in the South... one of the mildest, and most beneficent systems of servitude in the world”.

Pai Tomás torna-se, então, o sujeito mais abominável da estrutura racista, em razão de ansiar as benesses por sua lealdade ao branco, em prejuízo do sofrimento de seu povo. Durante os ataques discriminatórios do séc. XX, era comum espalharem imagens do Pai Tomás, aconselhando os negros a reagirem com docilidade[97].



Curiosamente, o filme de 1927 é o primeiro a empregar protagonistas negros; contudo, já corporifica um Tomás caudatário:

> O grande trabalho abolicionista de Harriet Beecher Stowe, escrito como uma acusação veemente sobre a escravidão, tinha retratado negros como seres humanos. O filme, por outro lado, mudou a história para um melodrama sentimental em que o Pai Tomás foi apresentado como um modelo de subserviência negra. A ênfase principal do filme foi na devoção de Tomás para com a pequena Eva, a criança inválida de seu mestre branco (NULL, 1995, p.9)[98].

[97] Imagem, com os dizeres: Pai Tomás diz: "Só você pode prevenir os incêndios nos guetos". Disponível em: http://www.loc.gov/pictures/item/yan1996001073/PP/. Acesso em 5 de maio de 2017.

[98] Harriet Beecher Stowe´s great abolitionist work, written as a passionate indictment of slavery, had attempted to portray blacks as human beings. The film, on the other hand, changed the story into a sentimental melodrama in which Uncle Tom was presented as a paragon of black

Pai Tomás serviu de alegoria para reconfortar os brancos, a respeito da imagem de negro perigoso e sexualizado, ratificada no filme de Griffith e expressivamente utilizada pela elite, no intuito de manipular os brancos das demais esferas sociais:

> O papel do "empregado servil" (o Pai Tomás) não era o de representar os negros, mas reconfortar os brancos com uma imagem de docilidade do negro, assim como o papel do negro perigoso e sexualizado, desde a Reconstrução, foi o de assustar os brancos e subordiná-los à manipulação da elite, dispositivo inventado pelos sulinos que seria mais tarde adotado pelo Partido Republicano (GRAY apud SHOHAT; STAM, 2006, p. 290).

Em conclusão, representações do negro selvagem, bruto, lascivo, bem como a do homem dócil, submisso, cômico e fiel serviram para fins de controle político de uma elite liberal que precisava mantê-lo como mão-de-obra barata. Achille 2017) realça como os estereótipos e o medo, sobre os quais nos referimos, anteriormente, estão imbricados à noção de liberalismo:

> A ideia de igualdade formal entre os cidadãos brancos emergiu de forma indireta da revolução. Foi a consequência de um esforço consciente para colocar uma distância social entre os brancos, por um lado, e os escravos africanos e americanos nativos, por outro. A desapropriação do último foi justificada por referências à sua preguiça e luxúria. E, se mais tarde, durante a Guerra Civil, havia uma quantidade relativamente igual de sangue derramado por brancos e negros, a abolição da escravidão não levou a compensação para ex-escravos. (ACHILLE, 2017, p.5)[99].

---

subservience. The main emphasis of the film was on Uncle Tom´s devotion for Little Eva, the invalid child of his white master.

[99] The idea of formal equality between White citizens emerged in a roundabout way from the revolution. It was the consequence of a conscious effort to put social distance between Whites on the one hand and African and Native American slaves on the other. The dispossession of the latter was justified through references to their laziness and lust. And if later, during the Civil War, there was a relatively equal amount of blood spilled by Whites and Blacks, the abolition of slavery did not lead to compensation for ex-slaves.

Segundo o teórico, um dos motores do liberalismo é a circulação da ideia de perigo que estimula a cultura do medo:

> A consequência do medo, como lembra Foucault, sempre foi a ampliação dos procedimentos de controle, restrição e coerção que, longe de serem aberrações, constituem a contrapartida da liberdade. A raça e, em particular, a existência do escravo negro, desempenharam um papel determinante na formação histórica dessa contraparte (idem, 2017, p.5)[100].

O cinema continuou como o grande propulsor da ideia do medo iminente, nas décadas que se seguiram.

2.4. As décadas subsequentes e seus famigerados mitos

> *Eu era a única pessoa negra do set. Era incomum para mim estar sob a circunstância na qual cada movimento que fazia era o equivalente a 18 milhões de pessoas* (POITIER, Sidney).

Os anos de 1930 sofrem gigantescas mudanças sociais devido ao período de grande depressão, causado pela queda da bolsa de *Wall Street*, em Nova Iorque. O modo de vida americano é posto em xeque por aqueles que foram, largamente, incentivados a consumir mercadorias, em tempos anteriores de bonança. Hollywood, por sua vez, irá se impor como um veículo que seleciona que o interessante de ver está sob a lógica de causa e efeito (FABRIS, 2003, p. 589). Enquanto os filmes de gângsteres relatam a corrupção dos políticos e a miséria decorrente da Depressão, o acaso tem lugar limitado; o que se ressalta

[100] The consequence of fear, as Foucault reminds us, has always been the broad expansion of procedures of control, constraint, and coercion that, far from being aberrations, constitute the counterpart to liberty. Race, and in particular the existence of the Black slave, played a driving role in the historical formation of this counterpart.

é o trabalho, a apologia à atividade produtiva e remunerada, em oposição ao lazer. Nas narrativas, o esforço individual daquele que se faz sozinho (self-made man) é latente. A vida precisava ser racionalizada, a fim de se garantir um futuro promissor.

> Conscientemente, na segunda metade da década, os diretores de programas de rádio e filmes de Hollywood concentraram-se no "escapismo", usando humor e "histórias leves" para distrair as pessoas das atribulações da Depressão e lembra-las das possibilidades de prosperidade na "América livre". Foi a época dos primeiros filmes de Walt Disney, da exaltação cinematográfica à polícia e ao FBI, dos populares musicais e da honestidade da "América caipira" relatada em *Mr. Smith vai para Washington*, do diretor Frank Capra. O mundo hollywoodiano da fantasia cultivava a crença nas possibilidades de sucesso individual, na capacidade do governo em proteger cidadãos contra o crime e numa visão da América como uma sociedade sem classes (KARNAL, 2015, p. 213).

Nas telas, a fascinação dos melodramas, ao invés da consciência crítica, até porque as produções tiveram de obedecer ao *Hayes Code* [Código Hayes] que buscava manter a harmonia entre Hollywood e as instituições que primavam pela boa moral da sociedade norte-americana (FABRIS, 2003, p. 534). Os estúdios passavam por uma autocensura, entre os anos de 1922 e 1947, aproximadamente, tendo o pastor presbiteriano e diretor-geral dos Correios dos EUA, Will H. Hayes, à frente da *Motion Picture Association of America* (MPAA) [Associação Cinematográfica da América]. Sob seu crivo, os filmes eram liberados ou proibidos, principalmente os que focavam nudez, tráfico ilegal de drogas, infidelidade, homossexualidade, escravidão branca, miscigenação, aborto, prostituição, ridicularização do clero e ofensa a qualquer nação, raça ou credo[101]:

As organizações antirracistas, por sua vez, ficam mais articuladas. Não obstante, Hollywood mantém papéis depreciativos para os negros, conforme reforça Nolan (2000):

---

[101] Disponível em: http://obviousmag.org/archives/2013/05/hollywood_os_anos_da_censura.html#ixzz4evZN5jA6. Acesso em 21 de abril de 2017.

> Na década de 1930, os escravos de Hollywood eram invariavelmente felizes em sua escravidão e afetuosos com seus donos uniformemente amáveis e indulgentes (NOLAN, 2000, p. 16) [102].

A indústria cinematográfica consagra, então, a figura da mãe preta no filme *E o vento levou*[103]. A *Mammy*, variação linguística de *Mommy*, mamãe em inglês, amamentava e cuidava dos filhos dos senhores da Casa Grande, dedicando-se a eles, ao longo da vida, como se fossem seus próprios filhos; era gorda demais para trabalhar nas plantações e, portanto, restavam-lhe as prendas da cozinha; usava um lenço na cabeça e se comportava de maneira rabugenta e assexuada. Isto posto, o comportamento estigmatizado da Mammy se distanciava do refinamento da sinhazinha, na medida em que a primeira é uma mulher forte que zela pelos outros e, facilmente, se irrita quando seus conselhos são ignorados. Com exceção de Scarlett O`Hara, a heroína do *Southern bellum*[104] que personifica o novo ideal feminino de luta contra todas as intempéries, exortado pelo *New Deal* [Novo Acordo], a sinhazinha comum se escondia em uma redoma protetiva, longe dos espaços que não o da Casa Grande e o dos bailes; seu vestuário de babados delicados e que limitavam seu movimento nos remete ao que Bourdieu (2007) chama de estética da feminilidade como a arte de colocar a mulher na subalternidade.

Por outro lado e, em conformidade com o que James C. Scott transcorre sobre a antropologia da representação e da resistência cotidiana (SHOHAT; STAM, 2006, p. 286), a Mammy da atriz Hattie Mc Daniel é muito mais do que ousada: ela exerce uma espécie de “agenda escondida”, olhando Scarlett no olho com uma hostilidade que é o próprio caminho para transformar um papel subserviente em algo de maior peso, apesar das amarras contextuais, uma vez que Mc Daniel, é impedida de assistir à *première* do filme, em Atlanta, com as leis

---

[102] “In the 1930s, Hollywood´s slaves were invariably happy in their slavery and affectionate toward their uniformly kind and indulgent masters”.
[103] *E o vento levou* (1939). EUA, Direção: Vitor Fleming, baseado na obra de Margareth Mitchell, publicada em 1936.
[104] Estilo de vestuário e de comportamento padrão das moças do Sul.

Jim Crow em curso. A atriz ganha o Oscar de melhor atriz coadjuvante, em 1940, proferindo um discurso emocionante ao relembrar de seus pais que eram escravos. Ao ser criticada pelo movimento negro sobre seus recorrentes papéis de servente, Daniel dispara: “Prefiro interpretar uma criada a trabalhar como criada”. [105]

Em suma, o cinema e a TV se valem dessa vertente mal-humorada e instável da Mammy para alimentar o que recebe, depois, a denominação de Safira (Sapphire)[106]. A outra personagem negra, de relativo destaque, foi interpretada por Butterfly McQueen e chamava-se Prissy; ela era atrapalhada, atrevida, bisbilhoteira e estúpida, características acentuadas pelos recorrentes planos *plongé* (ângulos de cima para baixo, com a intenção de infantilizar ou inferiorizar o objeto filmado). Quando McQueen, já em meados dos anos 40, recusa propostas de atuação desse tipo, é prostrada ao esquecimento. Abaixo, os fotogramas da primeira versão do filme, em preto e branco, em que Mammy ralha com Scarlet para ela se alimentar melhor. À direita, o filme colorizado foca Prissy como incapaz e aborrecida.

[105]Disponível em: http://www.biography.com/news/hattie-mcdaniel-oscar-facts. Acesso em 26 de junho de 2015.

[106] A Safira foi inspirada no personagem do show de comédia *Amos ´n´Andy* que teve seu primeiro episódio em 1951 na CBS (EUA); foi criado por Gosden e Correll. Disponível em: http://www.avclub.com/article/iamos-n-andy-iwas-the-rare-representation-of-black-101275. Acesso em 25 de junho de 2017.

A Mammy ou Tia Jemima é o equivalente feminino do Pai Tomás e fez parte do discurso ideológico que manteve as mulheres negras no trabalho doméstico, sem grandes pretensões profissionais[107]. Recentemente, o filme *Histórias Cruzadas* (2011) recebeu intensas críticas ao categorizar personagens negras no papel de *Mammies*, principalmente porque as empregadas domésticas acabam promovendo a ascensão social de uma jornalista branca, enquanto que as suas vidas permanecem estagnadas, como veremos no capítulo III, na análise da recepção[108].

Passeando pela história dos Estados Unidos, já, na década de 1940, deparamo-nos com os frutos do acordo implantado por Franklin Delano Roosevelt, entre os anos de 1933 e 1937. O *New Deal* não só regulou o sistema financeiro e operacionalizou a construção de estradas, promovendo obras públicas e recuperando a indústria e a agricultura, mas previu, minimamente, a integração do negro às forças armadas e às políticas públicas de trabalho (NULL, 1990, p.108). No campo dos esportes, Jackie Robinson (1919-1972) ultrapassa a fronteira da cor e se torna um ídolo do beisebol. Apesar disso, a discriminação é um grande entrave, mesmo diante de um enorme contingente negro na Segunda Guerra Mundial (1939- 1945).

Se a guerra mitiga as tensões de ordem racial entre os veteranos, que se tornam parceiros, nos batalhões, a indústria cinematográfica avança, timidamente, neste setor (NULL, 1990, p.126-156). Um exemplo é *Mergulho no Inferno* (Crash Dive), dirigido por Archie Mayo, em 1943, que sublinha a vitória bélica da América Branca, omitindo-se todo o contingente negro que lá estava. Os cineastas eram proibidos pelo Departamento de Estado norte-americano de filmar militares negros em posição de chefia[109]. Além dos filmes de guerra,

---

[107]Disponível em: https://medium.com/@suzanejardim/alguns-estere%C3%B3tipos-racistas-internacionais-c7c7bfe3dbf6#.czof6h9vg. Acesso em 25 de julho de 2016.

[108] O escritor Monteiro Lobato também se apropriou da figura da *Mammy* para figurar a Tia Nastácia, do *Sítio do Picapau Amarelo*, em 1920. A babá negra tinha dotes culinários e pouca instrução.

[109]O filme *A Guerra de Hart* (2002) EUA. Direção: Gregory Hoblit, com Bruce Willis, retrata o preconceito que havia entre os próprios americanos contra os pilotos negros, chegando ao extremo de serem separados racialmente nos campos de prisioneiros da Segunda Guerra

muitos documentários prestavam-se a fazer uma propaganda política dos Estados Unidos como *Por que lutamos?*[110] E *A Batalha de Midway*, filmado de dentro de um navio por John Ford, em 1942, cuja tática da câmera tremida dava um ar de autenticidade, induzindo o espectador comum a se identificar com a luta do soldado norte-americano pela pátria, ao mesmo tempo que o inimigo é execrado. [111] Funda-se um novo gênero, em que não só o conflito é mostrado, mas a "preparação para a guerra, a frente doméstica e o impacto nos civis" (GIL, 2011, p.271).

No campo estético, há inovações irrefutáveis como a que Orson Welles empreende em *Cidadão Kane* (1941) e sua narrativa não-cronológica. Porém, no tocante à contratação do elenco, há duas vertentes, diríamos, um tanto quanto neocoloniais: a de filmes com atores negros e quase negros e a de filmes de brancos, com a presença mínima de participantes negros, ainda que houvesse um esforço hercúleo, por parte da NAACP – a Associação Nacional para o Avanço das Pessoas de Cor[112] em reivindicar filmes com personagens negros[113]:

> Em 1942, nos EUA, a NAACP fez um acordo com os estúdios de Hollywood para integrar os negros nos quadros de técnicos dos diversos estúdios, mas pouquíssimos se tornaram diretores ou escritores. Os diretores oriundos de grupos minoritários de todas as raças constituem menos de 3% do quadro de quase 4 mil associados do Sindicato dos Diretores de América. Em 1970, um acordo entre diversos sindicatos e o Departamento de Justiça dos EUA estipulou a integração de grupos minoritários no quadro geral dos funcionários da indústria cinematográfica, mas as boas intenções do acordo foram logo esquecidas devido à situação generalizada de desemprego na indústria e a um sistema de antiguidade que privilegiava os funcionários mais

---

Mundial. Disponível em: http://segundaguerra.net/category/cinema-segunda-guerra. Acesso em 5 de agosto de 2016.

[110] *Why we fight: The Nazis Strike*. (1943), USA, Dir: Frank Capra.

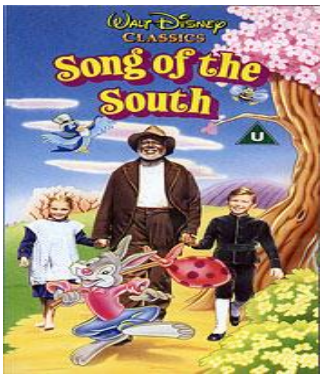
[111] Para saber como os documentários estavam engajados em propagandas políticas, durante as guerras, sobretudo, a Segunda Guerra Mundial, assistir a *Five Came Back*, do diretor Laurent Bouzereau, Netflix, 2017.

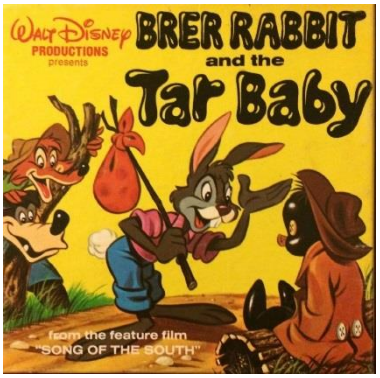
[112]"Disponível em; https://www.naacp.org/. Acesso em 28 de agosto de 2015. A associação visa assegurar, desde 1909, os direitos sociais, econômicos, políticos e sociais da população negra.

[113]Segundo Shohat e Stam (2006, p. 266), os espectadores, frequentemente, exercem pressão contra a distribuição e exibição de certos filmes hollywoodianos, influenciando até produções posteriores, no momento em que veem sua comunidade sendo retratada de forma estereotipada.

> velhos (e, portanto, brancos). Os relatórios mais recentes sobre a distribuição de empregos em Hollywood revelam que os negros estão em desvantagem em “todo e qualquer aspecto” na indústria de entretenimento, (STAM; SHOHAT, 2006, p. 270).

Apesar de eventuais produções que mostrassem as injustiças raciais, como a adaptação fílmica do livro de William Faulkner, *Intruso* [114], além de denúncias contra a presença da Ku Klux Klan, a fim de manter o negro fora das urnas[115], a indústria logra êxito, justamente, com filmes estereotípicos, seja nos enredos anacrônicos sobre o Sul, seja nos papéis de negros, interpretados por atores brancos ou, ainda, nas tragédias a que mulatos e *octoroons*[116] estariam fadados a enfrentar; afinal, a miscigenação era condenada pela sociedade como uma prática degenerativa. A Disney, a seu turno, ressuscita Pai Tomás, em *A canção do Sul*[117]. Devido ao figurino e ao cenário de *plantation*, deduz-se que o enredo se passe na época da escravidão, embora não haja nenhuma menção de datas; os escravos se divertem, alegremente, remontando ao mito de benevolência, em que negros viviam em harmonia com brancos.



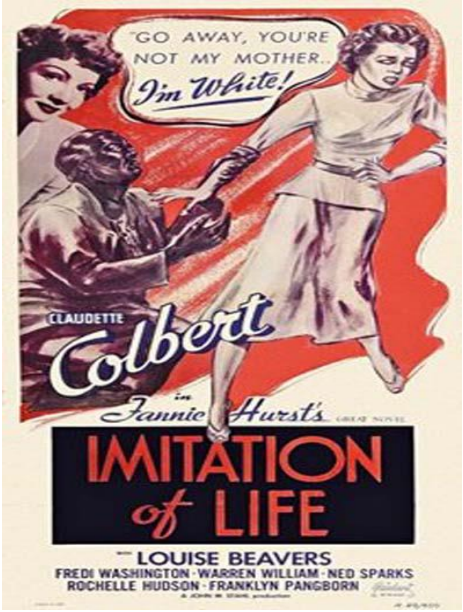


---

[114] *Intruders in the Dust* (1949). EUA. Dir: Clarence Brown.
[115] O filme *The Burning Cross* (1947) USA. Dir. Walter Colmes causou muita polêmica, ao expor os desmandos da Ku KLux Klan.
[116]Pessoa que tem 1/8 de sangue negro. Bastava uma “gota de sangue” negro para que a pessoa fosse considerada negra.
[117] *Song of the South* (1946). EUA. Directors: Wilfred Jackson; Harve Foster. Imagens disponíveis em: http://www.imdb.com/title/tt0038969/mediaindex?ref_=tt_pv_mi_sm. Acesso em 20 de maio de 2017.

Tio Remus canta canções para seus novos amigos. A música de Louis Armstrong, *Zip-a-dee-doo-dah*, é completamente despolitizada, sem nenhuma conexão com o contexto histórico de servidão.

É preciso esclarecer que Hollywood estendia este preconceito na contratação de atrizes brancas para o papel de “mulatas”, ao passo que mestiças eram escolhidas para os papéis de mulheres negras. Este é o caso de *Imitação da Vida*, de 1934, com sua segunda versão em 1959[118]: uma mulher negra e sua filha de pele mais clara vão morar com uma viúva e sua filha brancas. A mestiça cresce, em meio à branquitude e seus valores, escondendo de todos o fato de que sua mãe é negra e empregada doméstica, até o dia em que seu namorado descobre e a espanca por ter mentido. A personagem é o exemplo que o cinema esculpe para explicar, pedagogicamente, o que acontece com o mestiço, sua sensação de não-pertencimento, ou melhor, sua presença fendida em dois mundos, ao que Bhabha (1998) chama de “terceiro espaço”: o lugar intersticial de negociação entre culturas, em oposição ao sujeito que se vê como homogêneo e/ou autêntico. Abaixo, o cartaz da versão de 1934, onde se lê: “Vá embora! Você não é minha mãe. Eu sou branca!”.



[118] A primeira versão de *Imitation of Life* é de Daniel Mann e, a segunda, do diretor Douglas Sirk.

Vale, aqui, uma colocação derradeira da distribuição do sensível que obtivemos ao assistir à versão de 1959 de *Imitação da Vida*, nos anos 1980, ainda criança. Se, por um lado, a intencionalidade do roteirista e do diretor, talvez, tivesse sido a de nos levar à condenação da viúva que, a despeito de abdicar do convívio familiar, mantém-se resoluta na carreira de atriz, bem como a da menina mestiça que quer ascender socialmente e, ao subverter a ordem, renega a mãe preta, arrependendo-se, a posteriori, o filme, por outro, serviu de instrumento para complexificar as relações raciais e de gênero. Senti(mos) a dor lancinante das personagens, desajustadas de seu tempo.

Em muitos *loci* pueris não havia personagens negras – como em grande parte das produções- que lá estavam somente para ancorar as protagonistas brancas, uma vez que eram justamente mãe negra e filha mestiça as que mais me impactaram, na mimese denunciativa de uma sociedade desigual. Enfim, nenhum enunciado (de filme) está normatizado porque o cinema, como qualquer outra arte, fixa, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. No contexto de recepção dos anos 1980, outras sensibilidades foram fomentadas:

> Lembrar o espaço "fora da frase" é recusar a ditadura do enunciado normatizado, pronto e fechado: é lembrar do contexto, da história da ideologia e das demais condições de produção da significação que constituem o momento da enunciação e, portanto, que contribuem para a constituição do sentido do enunciado. É nesse espaço intersticial e particularizante que se desfazem os desejos substantivos pela universalização, pela homogeneidade e pela estabilidade; portanto, é nesse mesmo espaço que a diferença e a alteridade do hibridismo se fazem visíveis e audíveis (SOUZA, 2004, p. 131)

As produções mais ousadas em desafiar o *status quo* eram realizações independentes e de baixo orçamento e focavam, por exemplo, as condições precárias nos guetos do Norte. Foi somente na década de 1950 que o negro polido e graduado tomou as telas do grande circuito, sendo visto de maneira mais digna por todos. A identificação da plateia euro-americana, cujos valores

ideológicos sempre foram priorizados, com os personagens negros de maior substância escalados para atores como Sidney Poitier (1927-) e Harry Belafonte (1927-) foi crucial para que o cinema pudesse esboçar alguma mudança social.

Poitier torna-se, portanto, a celebridade da classe média negra. Seu carisma e atuação primorosa lhe permitem abordar o racismo, tanto em uma chave mais tênue como em produções mais acusadoras, não obstante a política persecutória do senador Joseph McCarthy (1908-1957), o qual decreta medidas, apelidadas de "caça às bruxas", entre 1950 e 1954, dando voz de prisão não somente a todo simpatizante do regime soviético, mas a qualquer um que questionasse os valores do sistema capitalista e/ou da política internacional norte-americana.

Os gêneros dominantes passam a ser o musical, a exemplo de *Sinfonia em Paris* (1951), de Vincente Minnelli e *Cantando na Chuva*, de Stanley Donen, com Gene Kelly, em 1952, o romance e o faroeste, uma vez que os filmes Noir são vigiados de perto. Era preciso deixar os conflitos longe do solo americano. Ainda assim, em *Sangue sobre a Terra*[119], Poitier duela com um amigo de infância, interpretado por Rock Hudson, em virtude da apropriação de terra pelos grileiros ingleses, no Quênia – país que serve como metáfora das tensões raciais dentro dos Estados Unidos, além de projetar a usurpação do território africano pelos colonizadores europeus. Lembremos que esta é a década dos movimentos anticoloniais na África[120]".

Na década seguinte, o frisson do R&B (rhythm and blues) de Ray Charles e o apogeu da Era de Ouro de Hollywood divergem do medo e da angústia provocados pelas resoluções políticas. Dentro do próprio território, o país encara incontáveis conflitos raciais, motins e o assassinato dos irmãos Kennedy.

> O Congresso da Igualdade Racial (CORE), um antigo grupo do Norte que tinha lutado contra a discriminação no emprego desde a Segunda Guerra Mundial, passou a organizar "viagens da liberdade" em 1961, transportando negros e brancos do Norte em

[119]*Something of Value* (1957). USA. Dir.: Richard Brooks.
[120] Para saber mais sobre movimentos decoloniais na África, ler Fanon, F. (1952). *Black Skin, White Masks*, Londres: Pluto, 1986.

> ônibus interestaduais para, simbolicamente, quebrar a segregação no transporte público. O SNCC[121] organizou protestos semelhantes entre 1961 e 1964, que culminaram no "Verão da Liberdade", de 1964, quando universitários brancos e negros do Norte viajaram para o Sul para ajudar os negros de lá a tirarem título eleitoral (KARNAL et. al., 2015, p. 244).

A insatisfação das mulheres com o patriarcado não podia mais ser contida, embora houvesse uma campanha, principalmente no cinema[122], que reiterasse a importância do gênero feminino no lar.

> As mulheres americanas haviam se cansado do persistente consenso patriarcal que havia relegado seus papéis sociais a donas de casa felizes e mães idolatradas durante os anos de crescimento do pós-guerra. (GRANT, 2008, p.46)[123].

No campo internacional, a guerra contra o Vietnã ganha contornos de impopularidade, juntamente com as intervenções em Cuba e a crise dos mísseis. Logo, o inconformismo chega ao cinema, sob o viés da crítica social. Iniciativas como *O Sol é para todos*[124], adaptação do livro homônimo de Harper Lee que, em inglês, é *To kill a mockinbird*, instiga o público a refletir sobre prejulgamentos. O autor Gregory Peck é o advogado sulista Atticus Finch, de atitudes nobres que decide defender um homem negro, presumidamente inocente, da acusação de estupro de uma jovem branca. O tema da intolerância racial torna-se recorrente na indústria cinematográfica, fazendo com que Sidney Poitier ganhe o Óscar de melhor ator, em 1963, por *Uma voz na sombra*[125].

---

[121]"The Student Non-Violent Coordinating Committee (SNCC)". Disponível em: http://www.history.com/topics/black-history/sncc. Acesso em 9 de setembro de 2016.
[122]Atrizes como Doris Day, Debbie Reynolds e June Allyson performatizavam mulheres mansas e caseiras, apesar de Brigitte Bardot, Elizabeth Taylor e Marilyn Monroe fazerem mais sucesso, nas bilheterias, como mulheres hipersensualizadas, as "femmes fatales".
[123] American women had grown weary of the persistent patriarchal consensus that had relegated their social roles to happy housewives and doting mothers during postwar boom years.
[124] *To Kill a Mockingbird* (1962). USA. Director: Robert Mulligan.
[125]*Lilies of the Field* (1963). USA. Director: Ralph Nelson.

Embora Poitier imprimisse um novo modo de se olhar o negro, cruzando a fronteira do silêncio sobre o preconceito, como em No calor da noite[126], onde um policial é confundido com um bandido, no Mississippi, o ator foi deveras criticado, em função de sua amabilidade, resvalando a submissão para adentrar os espaços de domínio caucasiano e, com isso, reafirmando os valores da classe média branca. Em *Adivinhe quem vem para jantar*[127], o ator protagoniza um médico prestigiado que tem de aprender os códigos de uma sociedade branca para namorar a filha de um casal conservador. Este processo de assimilação em outro espaço endossa a supremacia branca, como nos assegura Audre Lorde:

> A assimilação é uma estratégia que forneceu legitimação social para essa mudança de fidelidade. É uma estratégia profundamente enraizada na ideologia da supremacia branca e seus defensores exortam os negros a negar a negritude, a imitar os brancos racistas, a fim de absorverem melhor seus valores, seu modo de vida. Ironicamente, muitas mudanças na política social e atitudes sociais que antes eram vistas como formas de acabar com a dominação serviram para reforçar e perpetuar a supremacia branca [...]. Somos pressionados a assimilar. Somos recompensados pela assimilação. Pessoas negras que trabalham ou socializam em ambientes predominantemente brancos, cujas próprias estruturas são informadas pelos princípios da supremacia branca que se atrevem a afirmar sua negritude, o amor à cultura negra e a identidade, fazem isso em grande risco (LORDE, 1989, p. 113-114)[128].

No entanto, a partilha, no conceito de Rancière (2005) que sobressai, de acordo com muitos *loci* de enunciação de espectadores comuns é a produção de significados afirmativos: o negro culto, articulado, elegante, bem-arrumado e de bom-caráter que sensibilizou a plateia, durante as décadas de 1960, 70 e 80,

---

[126] *No calor da noite* (1967). EUA. Direção: Norman Jewison.

[128] Assimilation is a strategy that has provided social legitimation for that shift in allegiance. It is a strategy deeply rooted in the ideology of white supremacy and its advocates urge black people to negate blackness, to imitate racist white people so as to better absorb their values, their way of life. Ironically, many changes in social policy and social attitudes that were once seen as ways to end domination have served to reinforce and perpetuate white supremacy […]. We are pressured to assimilate. We are rewarded for assimilation. Black people working or socializing in predominantly white settings whose very structures are informed by the principles of white supremacy who dare to affirm blackness, love of black culture and identity, do so at great risk.

humanizou o sofrimento causado pelos desnivelamentos socioculturais e promoveu a visibilização positiva da população negra.

Nos fotogramas abaixo, o casal interracial, interpretado por Katharine Houghton e Sidney Poitier, nos papéis de John Prentice e Joey Drayton, nessa ordem. Ao lado, Spencer Tracy, atuando como o pai, Matt Drayton, o qual abranda suas convicções preconceituosas, após conhecer o caráter digno de seu futuro genro.

Abaixo, o casal, disposto a enfrentar os preconceitos das duas famílias e da sociedade, em geral[129]. À esquerda, Matt Drayton repensa suas atitudes. Para Vattimo e Zabala (2011), flexibilizar suas crenças ou matrizes metafísicas incorre em um processo doloroso que vai de encontro a alguma recompensa imaginada como a vida eterna, a aprovação dos outros, a manutenção do status social etc:

> Os princípios tradicionais sempre foram além do domínio da justificativa humana; São matrizes metafísicas que pressupõem que, em certo ponto do processo, alcançaremos um objetivo (que poderia assumir várias formas, como a vida eterna, a justiça ou a riqueza) (VATTIMO; ZABALA, 2011, p. 105)[130].

Devemos nos perguntar se Poitier poderia ter atuado de forma pungente em um contexto delicado como o deste período histórico, ou seja, uma época de

[129] O longa de terror *Corra* (2017), do diretor negro, Jordan Peele, parece revisitar *Adivinhe quem vem para jantar*, apresentando um casal inter-racial e os preconceitos sociais que enfrentam.
[130] Traditional principles have always been beyond the realm of human justification; they are metaphysical matrixes that presuppose that at a certain point in the process we will reach a goal (which could take various forms, such as eternal life, justice or wealth.

perseguição e segregação, abarrotada por ataques com cachorros, gás lacrimogênio, aparelhos de choque elétrico e jatos de água (KARNAL, 2015, p.245). Poitier deu uma roupagem refinada às personagens negras e é, no nosso ponto de vista, exatamente esta característica identitária que ele quis preservar. Afinal, Poitier sabia da responsabilidade que tinha; cabia-lhe carregar nos ombros o que Henry Louis Gates[131] chama de "o fardo da representação"[132], segundo o qual as ações do sujeito negro tendem a honrar ou trair toda a sua raça. O ator decide, então, firmar uma retórica pacífica, aos moldes agonísticos de Martin Luther King.

Considerando que todo jogo interpretativo de uma imagem é complexo, incorremos no erro falacioso de julgá-la como "valendo mais do que mil palavras":

> uma mesma imagem poder levar a interpretações variadas e mesmo divergentes ou contraditórias. Muitas vezes, a imagem confunde o discurso narrativo em lugar de esclarecê-lo, criando incongruências e forjando um campo próprio de significância que permite perceber novos sentidos da comunicação pretendida (ALEGRE, 2004, p.77).

Em se tratando do processo de formação de identidades (brancas e negras), Alcoff, enfatiza:

> Precisamos também reconhecer a diversidade da construção da identidade e dos processos de formação da identidade. Não podemos presumir que o processo de construção da "branquitude", por exemplo, que envolve um rigoroso controle de fronteiras, ilusões de pureza e uma oposição binária à não-branquitude, é análogo a todos os outros processos de formação da identidade. As identidades precisam ser contextualizadas e os processos de formação de identidade precisam ser historicizados (ALCOFF, 2005, p. 85)[133].

---

[131] KARUTANI, M. "*Coping With the Idea of Representing One's Race*". Disponível em: http://www.nytimes.com/1997/01/28/books/coping-with-the-idea-of-representing-one-s-race.html?_r=4. Acesso em 11 de fevereiro de 2017.

[132] Para mais informações sobre o conceito "fardo da representação", ler Gates, H.L.*Thirteen ways of looking at a Black man*. USA: Randon House, 1997.

[133] We need also to recognize the diversity of identity construction and processes of identity formation. We cannot assume that the process of constructing "whiteness", for example, which has involved strict border control, illusions of purity, and a binary opposition to nonwhiteness, is

Porém, este é, concomitantemente, o período histórico que engendra a ascensão da militância não violenta, proclamada por pessoas comuns, a exemplo de Rosa Parks que inspira Martin Luther King Jr, ao se recusar a ceder seu lugar no ônibus a um branco, em 1955. King, posteriormente, negocia com J. F. Kennedy a deliberação de cargos a negros, inclusive, em cadeiras governamentais. A causa ganha adeptos como Paul Newman, amigo de Poitier, e Marlon Brando que visitaram cidades do Sul para protestar contra as injustiças sociais (NULL, 1990, p.184).

É também em 1963 que Robert Drew lança seu documentário *Crisis* sobre dois ativistas negros que reclamam a integração à Universidade[134]. Estes estudantes acabam recebendo ajuda federal do presidente J.F.Kennedy e de seu irmão, Robert, do Departamento de Justiça contra a política persecutória do governador do Alabama, George Wallace, que atestava, veementemente, que os cidadãos negros não se importavam com as políticas de segregação. "É bom para eles", diz. O documentarista consegue, então, ter acesso à vida privada dos homens mais poderosos do cenário político estadunidense: os irmãos Kennedy.

O cotidiano na Casa Branca– ou o que dele se fabricou- foi mostrado em paralelo à vida particular de George Wallace. Os excertos de rotina doméstica do presidente, em Washington, do Procurador Geral, na Virgínia, e do governador, no Alabama, também foram pano de fundo para que se desvelasse o pensamento de homens que assumiam posições divergentes, na esfera política e que, em contrapartida, se assemelhavam, no âmbito particular. Afinal, todos eles eram pais zelosos e comprometidos com o trabalho. As imagens encadeadas comparam não somente o modo de vida destes líderes políticos, mas a sua atitude antagônica, diante do assunto que assolava o país: o movimento pelos Direitos Civis.

---

analogous to all other processes of identity formation. Identities need to be contextualized and processes of identity formation need to be historicized.

[134]Havia relativa liberdade em alguns estados, ao passo que em outros, mormente nos estados sulistas, os negros sequer podiam adentrar as universidades em que pessoas brancas estudassem. É o caso do Alabama. George Wallace, põe-se à frente da porta da universidade, a fim de impedir a integração de Vivian Malone e James Hood. Com o passar do tempo, todos eles optam pela integração.

Wallace se manifesta, nitidamente, a favor de um grupo social elitista, mas sucumbe diante da Guarda Nacional, recém-institucionalizada por JFK[135], que o atrapalha. Fato histórico e ficção se complementam quando o episódio é filmado por Robert Drew[136]. O documentarista triunfou ao televisionar, em cadeia nacional, o discurso que aproximaria Kennedy de Abraham Lincoln, na chave do ideal de liberdade e da moralidade dos direitos civis. A inserção, na tela do hino norte-americano, de outras músicas nacionalistas e de uma trilha sonora cuja cadência melódica nos entretém, além da imagem de Lincoln, no monumento de Washington, denunciam a articulação entre fenômenos linguísticos e processos ideológicos:

> Espero que todos os americanos parem para examinar suas consciências sobre estes e outros incidentes semelhantes. Esta nação foi fundada por homens de muitas nações e antecedentes. Foi fundada sobre o princípio de que todos os homens são iguais e os direitos de cada homem diminuem quando os direitos de um homem são ameaçados. Estamos nos confrontando principalmente com uma questão moral, antiga como as escrituras e clara como a Constituição Americana. O cerne da questão é se todos os americanos devem ter direitos e oportunidades iguais, se vamos tratar nossos compatriotas como desejamos ser tratados. Se um americano, por ter a pele escura, não puder desfrutar da vida plena e livre que todos nós desejamos, então qual de nós estaria disposto a ter a cor da pele mudada e colocar-se em seu lugar? (...) **Cem anos de atraso se passaram desde que o Presidente Lincoln libertou os escravos e mesmo assim seus herdeiros e netos não estão totalmente livres.** Eles não estão livres das algemas da injustiça; eles ainda não estão livres da opressão social e econômica e esta nação, por todas as suas esperanças e motivos de orgulho, não estará totalmente livre até que seus cidadãos estejam livres. Portanto, estamos enfrentando uma crise moral, como país e como povo (...). Este é o momento de agir no Congresso (...) e em nossas vidas cotidianas (...). Peço o apoio de todos os nossos cidadãos (grifo nosso).

---

[135] O presidente Dwight D. Eisenhower já havia enfrentado o mesmo problema, em 1957, quando brancos se amotinaram em frente a uma escola do Arkansas, no momento em que os primeiros alunos negros faziam suas matrículas. Eisenhower acaba enviando soldados para estabelecer a ordem. “Movimento pelos Direitos Civis”. In *Britannica Escola Online. Enciclopédia Escolar Britannica*, 2015. Web, Disponível em: http://escola.britannica.com.br/article/480991/Movimento-pelos-Direitos-Civis. Acesso em: 11 de setembro de 2015.

[136] Em 1960, o realizador lança *Primary*, primeiro filme em que a câmera de som é movida livremente com os personagens atuando. Na verdade, havia um gravador sincronizado à câmera leve, por meio de um fio. O documentário foi considerado histórico e incluído no registro de filmes da Biblioteca do Congresso Nacional.

Este discurso teve um impacto enorme na população. JFK era adorado por muitos e sua política de integração acaba inspirando Hollywood em quase todos os gêneros.

Em se tratando do gênero faroeste, *100 Rifles* se notabiliza, em função do casal inter-racial. Muito antes de Quentin Tarantino, o diretor Tom Gries, já em 1969, exalta o vigor e a hombridade de um cowboy negro no Oeste americano. Se, desde 1964, as tensões raciais fazem parte da rotina estadunidense, Hollywood, ao seu modo, irá mostrar negros sendo aceitos em recintos predominantemente brancos (NULL, 1990, p. 188). O diretor Sam Peckinpah, por exemplo, misturou espaços demográficos, caracterizando um ator negro como soldado da cavalaria da União, em busca de renegados apaches, no México[137]. Com isso, Peckinpah mostra à sociedade que soldados negros sempre participaram das forças armadas e das guerras.

É inegável a maneira pela qual o Movimentos pelos Direitos Civis inspira lutas locais como a dos Panteras Negras[138] e o "Movimento do Índio Americano[139]" e globais como a da Irlanda do Norte contra os britânicos e a de Mandela, na África do Sul, contra o *apartheid*. Contudo, Malcolm X e Luther King são assassinados, em 1965 e 1968, respectivamente. Quando tudo parecia nebuloso para a causa negra, Stokely Carmichael, o novo líder da SNCC, uma das associações mais radicais do movimento pelos Direitos Civis, dissidente do SCLC[140], liderada por King, proclama que o que os negros precisavam era do "poder negro" (*black power*). Em meio ao controverso protagonismo de Poitier e seu mais novo *blockbuster Ao Mestre com Carinho*[141], surge uma estética avessa

---

[137]*Major Dundee* (1965). EUA. Dir: Sam Peckinpah.

[138] Força dissidente que se opunha à supremacia branca, fundada por Bobby Seale e Huey Newton, em 1966 e dissolvida em 1982, na cidade de Oakland, Califórnia; o cabelo *black power* [poder negro] era usado como afirmação étnica e resistência contra o racismo; cumprimentavam-se com uma saudação de punho cerrado e braço erguido. Seus integrantes reivindicaram políticas sociais e econômicas para a comunidade afro-americana nos Estados Unidos.

[139] O povo indígena ainda era demonizado em faroestes como em *O crepúsculo de uma raça* (*The Cheyenne Autumn*) (1964). EUA. Direção: John Ford.

[140]"The Southern Christian Leaderhip Conference (SCLC)". Disponível em: http://www.history.com/topics/black-history/sncc. Acesso em 9 de setembro de 2016.

[141] *To Sir with Love* (1967). USA. Direção: James Clavell.

ao paternalismo branco que vai colocar em pauta o lugar que o negro quer, pode ou imagina ocupar no cinema e, por extensão, no imaginário popular.

Cotton Comes to Harlem (sem tradução para o português)[142] é o primeiro filme dirigido por uma pessoa negra, para o público afro-americano. Inicia-se, portanto, um movimento que rivaliza com as construções marginais, até então, e cujo intuito era mostrar uma visão "de dentro". A ele, deu-se o nome de *Blaxploitation*.

2. 5. *Blaxploitation* ou a subversão da representação canônica

Tenho um montão de problemas. Nasci preto e pobre (*Shaft*,1971)[143].

Até aqui, atentamo-nos para a participação de negros em Hollywood e o sinal, predominantemente, negativo com o qual eram representados, ainda que em papel de destaque. No final da década de 1960, uma corrente denominada *Black Power* [Poder Negro] insufla um tipo de arte engajada que recebe o nome de *Black Arts Movement* [Movimento de Arte Negra] (1965-1975) e que acaba servindo como porta-voz dos direitos do povo negro. Logo, na década de 1970, o movimento *Black Power* ressignifica o modo de se ver o negro na sociedade, uma vez que há questionamentos profícuos de ordem histórico-política, apontando para outras premissas. Nas palavras de Sontag (apud GRANT, 2008, p. 113), uma nova sensibilidade nasce, ou seja, uma estrutura de gosto estético, moral ou intelectual que "ainda não tinha sido concebida pela soberania da razão". Era preciso dar à luz um Outro

> fora dos nossos conceitos e crenças herdadas, de modo a não replicar os padrões de repressão e subjugação que observamos nos quadros conceituais tradicionais (...) é necessário conceber o Outro como uma entidade radicalmente separável para que ele conduza o nosso respeito (...) surge uma questão sempre que

[142]*Cotton Comes to Harlem* (1970). USA. Director: Ossie Davis.
[143] *Heh. Yeah, I got a couple of 'em. I was born black... and I was born poor.*

> discutimos relações desiguais entre grupos de pessoas, entre línguas e cânones com suas definições institucionalmente sancionadas de valor, coerência, unidade e inteligibilidade (MOHANTY, p.121)[144].

A nova estrutura rompe com a matriz dominante, operando na esfera política, "na medida em que o exercício político geralmente não é direto, mas representativo" (SHOHAT; STAM, 2006, p. 268). Este processo também é político para Rancière (2005, 2010), no sentido de política fora do âmbito jurídico e institucional:

> É uma forma de ação e de subjetivação coletiva que constrói um mundo em comum, no qual se inclui também o inimigo. A ação política cria identidades não-identitárias, um "nós" aberto e inclusivo que reconhece e fala de igual para igual com o adversário[145].

No mundo partilhado, a racionalidade do sistema policialesco – ou do controle sobre tudo - é dissolvida, revitalizando a percepção da massa sobre o moderno. Uma nova estética designa um "modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento" (RANCIÈRE, 2009, p.11). Isto se dá quando os simpatizantes do movimento dos Panteras Negras adotam uma moda estilosa, de calças justas e casacos de couro preto ou vestidos com motivos africanos, assenhorando-se, também, de seu cabelo natural e resgatando o chavão, originário do Renascimento do Harlem, *black is beautiful* [preto é belo]. Em Hollywood e fora dele, a junção de *Black* (negro) e *exploitation* (exploração) traz às telas temáticas afro-americanas, protagonizadas e dirigidas por negros, para

---

[144] How do we conceive the other, indeed the Other, outside of our inherited concepts and beliefs so as not to replicate the patterns of repression and subjugation we notice in the traditional conceptual frameworks? (…) it´s necessary to conceive the Other as a radically separable entity in order for it to command our respect (…) such a question arises whenever we discuss unequal relations among groups of people, among languages and canons with their institutionally sanctioned definitions of value, coherence, unity, and intelligibility.

[145] Aeschimann, E "Como sair do ódio? Uma entrevista com Jacques Rancière". Disponível em: https://blogdaboitempo.com.br/2016/05/10/como-sair-do-odio-uma-entrevista-com-jacques-ranciere/. Acesso em 11 de maio de 2017.

uma plateia de jovens urbanos. Histórias policiais, de vampiro ou de aventura inserem o afro-americano como herói (e o branco como corrupto), mudando o paradigma de inferioridade e submissão, em relação às décadas anteriores; aqui, os afro-americanos têm voz.

Diferentemente da solicitude exagerada, para que pudesse ser aceito nos espaços dominantes, o sujeito do *blaxploitation* não busca reconhecimento, mas autoafirmação - o que está em jogo não é a verossimilhança, mas uma política antieurocêntrica que impacta no processo de identificação. À vista disso, os afro-americanos que estavam acostumados com as narrativas tradicionais e com as quais se relacionavam, parcialmente, podiam, agora, reconstruir seus símbolos por intermédio de um (anti)herói simpático, por vezes arrogante, que usufruía de poder tal qual um policial, um agente secreto, um narcotraficante ou alguém que não sabia conjugar os verbos direito porque falava a linguagem das ruas. Mas, ele entende o lugar onde foi colocado historicamente e onde pode atuar; ele mantém sua negritude, mesmo navegando em um ambiente branco:

> O comportamento irrepreensível de Poitier e Belafonte, que parecia mais do que adequado para a questão da tolerância e da compreensão não refletia, de verdade, o âmago do povo negro. Nem, é claro, as imagens do novo, robusto, sexualmente viril e "no controle" de estrelas em ascensão como Jim Brown e Richard Roundtree. A maioria dos filmes em que os atores aparecem são fantasias escapistas em que a violência é o novo romantismo (NULL, 1990, p. 209)[146].

Os Direitos Civis, em menor grau, os *Black Power* e os *Black Panthers*, em maior, ladeiam o contexto de produção de filmes como *Blacula* (1972), *Trouble Man* (1973), *O Chefão do Gueto* (1973), *Black Shampoo* (1976) e *Disco*

[146] "The unimpeachable behavior of Poitier and Belafonte, which seemed top lead for tolerance and understanding, did not really reflect the liver of black people. Nor, of course, do the new, tough, sexually potent and very-much-in-control images of such rising stars as Jim Brown and Richard Roundtree. Most of the films in which these actors appear are escapist fantasies in which violence is the new romanticism".

Godfather (1979) [147], cujo gênero parece servir de catarse, ou seja, como resposta à violência vivida e, agora, espelhada na tela.[148]

Talvez o filme de maior bilheteria, produzido em um grande estúdio (Metro-Goldwyn-Mayer) tenha sido *Shaft*[149], sobre a história de um moço que vive elegantemente em um duplex e enfrenta tanto a polícia como a máfia. Em uma de suas falas[150], Shaft contesta a eficácia dos métodos que averiguavam a cor da tez e toda complexidade racial existente nos Estados Unidos:

> **John Shaft**: Acalma meu coração preto por te ver tão preocupado com gente de minorias.
>
> **Vic Androzzi**: Oh, para com isso, Shaft, o que é essa merda negra, hein?
>
> (Vic leva uma caneta preta até o rosto de Shaft)
>
> **Vic Androzzi**: Você não é tão preto.
>
> **John Shaft**: (segura um copo de café branco ao lado do rosto de Vic). E você também não é tão branco, querido.

A propósito, mesmo em filmes, aparentemente, despretensiosos, a violência policial é reproduzida amiúde explicitando o horror cotidiano ao qual negros estão mais vulneráveis, mas, como em *Shaft*, os policiais brancos são bufões, ineficientes e corruptos. Destemido e sempre pronto a desafiar o sistema, *Shaft* inspira outras produções como *Superfly*, dentre outros (1972).

Não obstante, a mulher negra é subestimada, negociando seu espaço na chave da sensualidade extrema e/ou da imitação do comportamento masculino; restam-lhe, sobretudo, papéis de prostituta e, só assim, ela pode ser vista no *mainstream* e marcar, desfavoravelmente, sua maneira de estar no mundo.

---

[147] O título é uma paráfrase ao filme *O Poderoso Chefão* de Francis Ford Coppola, de 1972.
[148] "Os melhores filmes blaxploitation". Disponível em: http://cidadecool.com/os-melhores-filmes-blaxploitation-top-10/. Acesso em 28 de agosto de 2015.
[149] *Shaft* (1971). USA. Director: Gordon Parks.
[150] **John Shaft:** Warms my black heart to see you so concerned about us minority folks.
Vic Androzzi: Oh come on Shaft, what is it with this black shit, huh?
(*Vic holds a black pen up to Shaft's face*)
Vic Androzzi: You ain't so black.
John Shaft: (*Holds a white coffee cup next to Vic's face*) And you ain't so white either baby.

O mito da mulher sensual está relacionado com a figura de Jezebel, personagem bíblica, Rainha de Israel e esposa do Rei Ahab; era sexy, insaciável e inconsequente. Durante o reinado de Vitória (1819-1901), período de expansão do Império Britânico, a sociedade enseja da mulher o papel de “anjo do lar”, ao passo que atribui à mulher africana uma promiscuidade genuína, sem levar em conta os dados culturais como a (semi) nudez de algumas tribos, por exemplo. Como consequência, inúmeros abusos sexuais são justificados em nome dessa suposta lascívia das mulheres negras; sua imagem é sexualizada, em contrapeso com a de “anjo do lar” que vigora por séculos. Some-se a isso, a objetificação do corpo (feminino) negro, na esteira da anormalidade, a exemplo da Vênus Hotentote, exibida como aberração, em eventos grotescos da Europa do século XIX, devido à silhueta protuberante[151]. Com uma coleira no pescoço, ela era ensaiada a emitir sons animalescos e a fingir que iria atacar a plateia, a qual podia apalpar suas nádegas avantajadas.

Na imagem acima, Sara Baartman, levada da África do Sul à Grã-Bretanha, é seduzida pela promessa de se tornar uma artista.

[151] "Saartjie" Baartman era do povo khoisan, da África do Sul. Para saber mais, ver o filme *Vênus Negra* (2010). França. Direção: Abdellatif Kechiche. Imagem disponível em: http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/01/160110_mulher_circo_africa_lab. Acesso em 16 de junho de 2017.

Seguindo o protótipo da negra voluptuosa, *Foxy Brown*[152]narra a história de uma mulher que assume a profissão de prostituta para vingar o namorado. Todavia, *Cleopatra Jones*[153] vai apresentar uma agente secreta, com habilidades de carateca e características africanas, as quais se distanciam do padrão de beleza feminino ocidental, reafirmando uma ancestralidade, preterida por séculos.

[152] *Foxy Brown* (1974). USA. Director: Jack Hill.
[153] *Cleopatra Jones* (1973). USA. Director: Jack Starrett.

Acima, imagens de *Foxy Brown*[154] e *Cleopatra Jones*[155], revelando o padrão sensual, nas representações femininas do *blaxploitation*. Já, no entendimento de Sims, as mulheres conseguiram a proeza de transformar velhas concepções em novos desafios:

> Por meio do criticado reforço dos estereótipos negativos da feminilidade negra, os filmes Blaxploitation ofereceram às atrizes afro-americanas, tais como Grier, Dobson, Greves e Bell a oportunidade de desafiar as imagens predominantes de afro-americanas como mammies, Jezebéis, Tia Jemima ou Safira, a favor de heroínas autoconfiantes que assumiram o comando e possuíram a habilidade de permanecerem a sangue-frio, em situações potencialmente voláteis. Suas performances pioneiras negociaram os estereótipos negativos como meio de empoderamento feminino, em um âmbito mais global, nas décadas seguintes (SIMS, 2006, p. 70)[156].

Na opinião da autora, a mulher do *Blaxploitation* apresentava altíssimo discernimento, ante situações tensas. Ela podia reverter o *establishment*, vingando-se de encrenqueiros e cafetões que amedrontavam outras mulheres e escolhendo o homem que quisesse para si - situação oposta à época da escravatura. Seu senso de justiça não era, necessariamente, correlato às leis, estava atrelado ao valor de independência dessa mulher.

Em 1976, a televisão emplaca o grande sucesso de *Roots* [*Raízes*], narrando a saga familiar que começa com o tráfico negreiro para a América, sob uma perspectiva afrocêntrica, pós direitos civis. Segundo os temos propostos por Williams (2002, p.8), a série articula formas de poder moral, por meio do melodrama de sofrimento e força dos descendentes de Kunta Kinte. A África como espaço idílico já estava presente nos discursos do jamaicano Marcus

---

[154] Imagem disponível em: https://willmckinley.wordpress.com/2013/03/20/screening-report-foxy-the-complete-pam-grier-at-the-film-society-of-lincoln-center/. Acesso em 1 de maio de 2017.

[155] Imagem disponível em: https://www.filmscoremonthly.com/notes/cleopatra_jones.html. Acesso em 1 de maio de 2017.

[156]"Through criticized for reinforcing negative stereotypes of black womanhood, Blaxploitation movies offered African American actresses such as Grier, Dobson, Greves and Bell the opportunity to challenge prevailing images of African American women as mammies, jezebels, Aunt Jemima or Sapphire in favor of self-assured heroines who took charge and possessed the ability to remain level-headed in potential volatile situations. Their trailblazing performances traded on negative stereotypes as a means towards female empowerment of a more global scope in the decades to come".

Garvey (1887-1940) e de outros ativistas que enxergavam na imigração, sobretudo, para a Libéria, um sonho de liberdade, a única maneira de voltar para casa e, encontrar um lugar mais acolhedor.

Vimos que o *blaxploitation* tensionou as relações entre o novo negro e a supremacia branca. A maioria dos personagens transitava entre o pertencimento à sociedade dominante e o isolamento da mesma, a exemplo de Shaft que era detetive, mas também se recusava a atender algumas normas da instituição policial. Obviamente que o movimento não agrada a todos, nem mesmo alguns participantes do próprio ativismo negro. A NAACP, por exemplo, não consentia com a reputação adquirida por heróis e heroínas, imersos em negócios ilícitos. De qualquer forma, o *blaxploitation* se apropriou, radicalmente, de imagens icônicas do cinema hegemônico como a do Drácula ou a do gângster de *Scarface*, em *O chefe do gueto* para calcar uma simbologia do poder negro, de sua herança ancestral, da consciência de classe e de seu sentido de comunidade.

O que procuraremos entender, agora, é de que maneira o (a) negro (a), das décadas seguintes, preservou traços culturais da negritude norte-americana ou retroagiu, em representatividade, na medida em que apenas alicerçava papéis de homens e mulheres brancos.

2. 6. Atestando a virilidade do homem branco

Não vejo nenhum sonho Americano. Vejo um pesadelo americano.[157]
Malcolm X

Na década de 1980, a Guerra Fria e o conservadorismo produzem sequências como a saga de *Stars Wars*, de George Lucas e heróis e/ou vilões

[157] *I don´t see any American dream. I see an American nightmare.*

viris como os interpretados por Arnold Schwarzenegger em seu *Exterminador do Futuro* (1984). O empreendedorismo torna-se a principal temática dos filmes, sendo que a política neoliberal atinge Hollywood quando a *Twentieth Century Fox* é comprada por Marvin Davis, um executivo do petróleo e a *Columbia Pictures*[158] pela Coca-Cola. Ficção e realidade se diluem quando o presidente Reagan, que havia sido ator, sofre uma tentativa de assassinato por um homem, influenciado pelo filme *Taxi Driver* [*Taxi Driver - Motorista de Táxi*) (1976).

Nos seus discursos, Reagan declara que a União Soviética é "o foco do mal no mundo" (PRINCE, 2007, p. xii), para depois lançar um projeto de defesa de mísseis que recebe oportunamente o nome de *Star Wars* [*Guerra nas Estrelas*]. Suas intervenções performáticas também compreendem Granada, Nicarágua, Irã e Beirute. Reeleito em 1984, Reagan começa uma campanha a favor da queda do Muro de Berlin e avança nas negociações com Mikhail Gorbachev, presidente da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Seu sucessor, George H.W. Bush, assume em 1988, destacando-se por sua política, igualmente, bélica. Uma de suas intervenções militares acontece no Panamá, em 1989, matando milhares de civis (PRINCE, 2007, p. xiv).

Blockbusters como *Os caçadores da arca perdida* (1981), *Jornada nas Estrelas: a ira de Khan* (1982) e outros filmes de ficção que presenciaram o alvorecer dos efeitos especiais digitais persistiam na visão do Outro como o inimigo a ser combatido, em nome do ideal de liberdade.

Na trilha dos filmes raciais, surge Spike Lee com *Ela quer tudo* (1986), assinalando, definitivamente, três anos depois, com *Faça a coisa certa*, seu lugar no ranking dos cineastas negros com a difícil missão de fazer jus ao status de representação da negritude, alcançado durante o *blaxploitation*.

Faça a coisa certa, ainda que pareça um filme independente, dado o seu caráter polêmico, tendo sido acusado de incitar a violência, foi financiado e distribuído pela Universal. A produção é, praticamente, uma ode à contracultura dominante, traçando as tensões étnico-raciais entre afro-americanos, latinos,

[158] Em 1982, a Columbia Pictures anuncia uma junção poderosa com os estúdios da CBS television e HBO, formando a Tri-Star.

italianos e asiáticos, no Brooklin e, por extensão, no país inteiro. Exibida em, pelo menos, 350 salas, arrecada mais de 26 milhões de dólares, projetando Lee, nas artes.

No fotograma, Mookie (Spike Lee) é um entregador de pizza que trabalha para o italiano Sal (Danny Aiello), o qual possui retratos de ídolos italianos, nas paredes de seu estabelecimento, ignorando as celebridades afro-americanas. As relações raciais nos Estados Unidos e o mito do *melting pot* [caldeirão de raças] são postos à prova. Mookie admira Sal, mas quando o vê expulsando alguns negros de sua pizzaria, Mookie se ofende e encoraja seus pares, no tumulto que culmina com a destruição do local. Holt (in: PRINCE, 2007, p. 219) salienta a importância do diretor ao retratar a imbricação que ele faz de raça e identidade:

> *Faça a coisa certa* não fornece respostas fáceis para as perguntas e questões que levanta sobre o país e seu caráter. Há uma ambiguidade e uma profundidade sem igual para o retrato de Lee de raça e identidade, como se relaciona com o sonho americano e a luta pela assimilação e integração comunitária. O que está em jogo aqui é a própria noção de identidade em uma América multicultural. Como podemos entender quem somos em relação àqueles que nos rodeiam e negociar a diferença sem erguer muros sociais e barreiras culturais? [...]. É possível que todas essas culturas diferentes aprendam a se dar bem?[159]

[159] *Do the right thing* does not provide any easy answers to the questions and issues it raises about our country and its character. There is a unique ambiguity and depth to Lee´s portrayal of race and identity as it relates to the American dream and the struggle for assimilation and

A ideologia sobre a América e as condições sociais também vão em entrar em choque no filme *Mississippi em Chamas* (1988), de Alan Parker. Apesar da falácia – já comentada por nós - que coloca o FBI como protagonista nas investigações do assassinato de três ativistas dos direitos civis, em 1964, o filme expõe as mazelas de uma sociedade extremamente racista, contrastando com o ideal de um país de princípios grandiosos. Todavia, em consonância com o que escreve Overpeck (in PRINCE, 2007, p. 201) sobre *Duro de Matar* (1988), filmes como *Mississippi em Chamas* e tantos outros, trazem um negro que jamais ameaçaria uma audiência branca. Muito pelo contrário, estão ali para atestar a virilidade do homem branco, sua coragem e senso de justiça. A linguagem cinematográfica enfatiza o propósito desejado no enquadramento:

> *Mississippi em Chamas* apresenta a perseguição dos assassinos - de fato, o próprio movimento dos direitos civis - como o esforço dos brancos. Na cena de abertura, enquanto os três jovens ativistas de direitos civis são perseguidos por racistas enquanto eles dirigem ao longo de uma estrada do Mississippi, os dois ativistas brancos estão no banco da frente, enquanto o ativista negro viaja atrás (OVERPECK in PRINCE, 2007, p. 204)[160].

Na realidade, o ativista negro dirigia o carro e os afro-americanos agiram, destemidamente, contra seus algozes. Mas, segundo Overpeck (idem, p. 206), o filme acaba funcionando como campanha política pró-republicana; afinal, a mensagem era a de que o governo estava no controle.

Em 1989, o público se identifica com a doçura de *Conduzindo Miss Daisy*, do diretor Bruce Beresford. Uma senhora judia (Jessica Tandy) reluta na contratação de um motorista negro (Morgan Freeman) mas, com o passar do tempo, eles se tornam grandes amigos. A mensagem é de que a convivência muda nossas preconcepções e o que não pode ser resolvido estruturalmente,

---

communal integration. What is at stake here is the very notion of identity in a multicultural America. How can we understand who we are in relation to those around us and negotiate difference without erecting social walls and cultural barriers? […]. Is it possible for all these different cultures to learn to get along?

[160] *Mississippi Burning* presents the pursuit of the murderers- indeed, the civil rights movement itself – as the effort of whites. In the opening scene, as the three young civil rights workers are chased by racists as they drive along a Mississippi back road, the two white workers are in the front seat while the Black worker rides in back.

pode ser amenizado, na esfera doméstica, quando as tensões se humanizam. No mesmo ano, *Tempo de Glória*, de Edward Zwick, confere o Óscar a Denzel Washington, ao contar a história de um regimento de soldados negros, durante a Guerra Civil (1861-1865) - e o saldo catastrófico de 620 mil mortos, algo em torno de 2% da população -, na tentativa de passar a limpo a História. Ou seja, antigas feridas são reabertas para reconstruir novas narrativas, quebrar com os domínios da polícia (RANCIÈRE, 2005) que insiste que somente os brancos lutaram pela liberdade dos negros, mostrando uma nova política: a dos negros e seu protagonismo. A plateia branca reage, positivamente, conforme atesta Greenberg para o *New York Times*:

> Hollywood reconheceu há muito tempo a potência da audiência cinematográfica negra ... A diferença crucial agora é que os peritos da indústria de marketing, há muito tempo resistentes à ideia, estão começando a reconhecer que uma audiência branca gastará dinheiro para ver filmes negros (GREENBERG, J, 1990).[161]

Tendo estimulado debates raciais de grande envergadura, Spike Lee acaba abrindo espaço para outros diretores afro-americanos, da década de 1990, como John Singleton (1968-), o primeiro diretor negro, indicado ao Oscar por *Os Donos da Rua* (1991), em duas categorias (melhor diretor e melhor roteiro original), trazendo às telas toda a invisibilidade dos garotos pobres dos guetos. Além de Singleton, Matty Rich (1971-), Robert Townsend (1957-) e Allen e Albert Hughes (1972-) tiveram destaque na composição dos “filmes de quebrada” (hood films), subgênero que atendeu a um nicho específico de espectador que aprendeu a ver o negro viril, porém, embrutecido e envolto em um ciclo de desesperança.[162] Antes disso, nenhum diretor havia obtido financiamento e distribuição de Hollywood que acabou percebendo um público promissor:

> A década de 1990 abriu com uma promessa de oportunidade em expansão para artistas negros. O sinal de sucesso de estrelas

[161] Hollywood has long recognized the potency of the black film-going audience... The crucial difference now is that industry marketing mavens long resistant to the idea are beginning to recognize that a white audience will spend money to see black movies.

[162] AUGUSTO, Heitor. “Moonlight, Parte II: Ecos de Wong Kar-wai e filmes de quebrada”. Disponível em: https://ursodelata.com/2017/03/09/moonlight-parte-ii-ecos-de-wong-kar-wai-e-filmes-de-quebrada. Acesso em 19 de junho de 2017.

> como Eddie Murphy, Oprah Winfrey e Arsenio Hall, nos anos 80, colocou a mensagem no início de 1990: "Negro é quente", "O negro está na moda" e talvez o mais importante para o *establishment* de Hollywood: "O negro significa dinheiro - e muito" [...] (idem, 1990).[163]

O artigo, "Em Hollywood, o negro está na moda", publica as dificuldades que os artistas negros enfrentaram no passado, em oposição aos dias atuais:

> Os cineastas negros estão sendo bem recebidos na indústria cinematográfica como nunca antes. Cada estúdio na cidade tem um projeto em desenvolvimento com um diretor negro ... ou quer ter (ibid, 1990)[164].

No entanto, Lee continua sendo o grande expoente na feitura dos filmes raciais e, em 1992, lança *Malcolm X*, a cinebiografia do líder que, ao contrário de King, militava pela igualdade, adquirida pela violência, se preciso fosse, não compactuando com nenhum branco até que, tempos depois, viaja à Meca e muda de opinião. Malcolm X teve seu pai, um pastor que cogitava a ida dos afro-americanos para a África, assassinado pela Ku Klux Klan e sua mãe branca, que não suporta tanta crueldade, é internada por insanidade. Tendo sido preso por assalto, Malcolm conhece o islamismo de Elijah Mohammed, na prisão.

No fotograma, uma simpatizante branca pergunta a Malcolm o que poderia fazer para ajudar na causa. Malcolm lhe responde: “Nada!”, evidenciando uma militância separatista e, portanto, sem a participação de brancos, embora tenha mudado de opinião, posteriormente, e aberto caminho para discussões com outros líderes negros.

---

[163] The 1990s opened with a promise of booming opportunity for black artists. The signal success of stars such as Eddie Murphy, Oprah Winfrey, and Arsenio Hall in the eighties put the message out early in 1990: “Black is Hot,” “Black is In”, and perhaps most important to the Hollywood establishment, “Black means money – and lots of it” […].

[164] (…) Black filmmakers are being welcomed into the film industry as never before. Just about every studio in town has a project in development with a black director…or wants to”.

O filme tem a inserção de cenas televisivas da época, nas quais podemos ver a maneira persecutória com que a polícia tratava os negros. Há, ainda, a participação de Nelson Mandela, elucidando como a luta pelos Direitos Civis, nos Estados Unidos, acaba motivando outros países, que enfrentavam o apartamento racial, a lutar por sua emancipação.

É, então, que *Amistad* (1997), de Steven Spielberg, é lançado, em resposta às severas críticas de Spike Lee sobre *A Lista de Schindler* (1993). Lee alega que o maior holocausto já visto havia sido a escravidão e que Spielberg deveria levar isso em conta, sem hipocrisia. O diretor, então, vai abarcar a desumanidade do tráfico negreiro. Ao falar deste outro holocausto, Spielberg traz à tona os motivos pelos quais os afro-americanos, frutos de um sistema que sacrificou e excluiu seus antepassados, ainda estão à margem da sociedade, em sua maioria. Este tipo de representação é mister, visto que o preço da inclusão social – duramente conquistada - não pode significar o apagamento, por meio da mera assimilação, descontextualização e/ou des-historização das identidades (ALCOFF, 2005). Reconhecer injustiças sociais torna-se relevante para desconstruirmos preconcepções sobre o Outro:

> A identidade não implica uma atribuição da mesmice que elimine a diferença de grupo, mas implica uma relação constitutiva do indivíduo com o Outro, bem como entre o eu e a comunidade, e que a recusa de identidade é senão a fútil esperança de evitar o

> poder do Outro de nomear, caracterizar e julgar (ALCOFF, 2005, p.84)[165].

Em 1997, Tarantino ressuscita o *blaxploitation*, na filmagem de *Jackie Brown*. A famosa atriz, Pam Grier, protagoniza uma aeromoça que se vê em uma armadilha mas que, com a astúcia digna dos heróis e heroínas dos anos 70, consegue manipular a todos e sair ilesa.

A partir dos anos 2000, há um esforço, mesmo que ínfimo, em direção a uma maior visibilidade de outras políticas identitárias. Este é o caso de *Pariah* (2011), de Dee Rees, que aborda a opressão de raça, bem como a de orientação sexual e *Fique rico ou morra tentando* (2005), do diretor Jim Sheridan, sobre o envolvimento de jovens negros da cidade com a violência e as drogas, um drama, dentre tantas comédias insossas, pois apenas reforçavam o negro como excêntrico. Alguns cineastas, tal e qual Michael Moore (1954-), remam contra a maré dos *blockbusters* [arrasa-quarteirões], fazendo uma denúncia do governo estadunidense e de políticas que sempre acabam excluindo os afro-americanos e, por isso mesmo, forçando-os a se alistarem no exército. *Fahrenheit 11/9*, de 2004, deslinda as intenções não explícitas de campanhas de alistamento de jovens negros e pobres, para a Guerra do Iraque. Moore promove, inclusive, uma campanha de alistamento de filhos de deputados, estabelecendo o confronto.

Em síntese, algumas produções esforçaram-se em representar o negro orgulhoso e eficiente, herança do *blaxploitation*. Outros, ao invés, estavam desconectados das agendas dos movimentos sociais, assinalando a representação do negro cômico, ainda que “descolado”. Porém, é durante o governo do presidente Barack Obama (2009-2016) que há uma profusão de filmes sobre a negritude, mormente, sobre o período escravagista e o Movimento

---

[165] “... identity does not entail an ascription of sameness that elides group difference, but it does imply a constitutive relation of the individual to the Other, as well as between self and community, and that the refusal of identity is nothing less than the futile hope of avoiding the Other´s power to name, to characterize, and to judge”.

pelos Direitos Civis. A virilidade do homem negro será, novamente, pauta de discussão como veremos, adiante.

2. 7. Após alguns Regressos, uma Luz sob o luar

> *O término da verdade é o começo da democracia. (*VATTIMO; ZABALLA, 2011, p.35).

Um conjunto expressivo de filmes sobre a saga de sofrimento, lutas e conquistas dos negros povoou as telas do cinema e da TV, durante o governo de Barack Obama. Este período foi sublinhado, igualmente, por uma sucessão de diretores afro-americanos que disputaram a bilheteria dos cinemas, algo sem precedentes, na história hollywoodiana. Seriam casuais as ocorrências de tantos filmes terem este tipo de enredo, durante o mandato do primeiro presidente negro dos Estados Unidos? Essa efervescência de produções pode também estar ligada à proximidade (em relação à execução dos filmes) com a comemoração dos 60 anos, em 2014, do Movimento pelos Direitos Civis (1954-1980) e dos 150 anos, em 2015, do fim da Guerra de Secessão (1861-1865)[166]. Em razão disso, faremos, a partir daqui uma abordagem mais voltada para o que chamamos de Era Obama (2009-2016), ao invés de focarmos nas produções de cada década.

De fato, o contexto de produção inspirou *O Mordomo da Casa Branca*, 2013, de Lee Daniels, que conta desde a história dos escravizados, nas plantações de algodão, passando pelo Movimento pelos Direitos Civis e por vários mandatos presidenciais até chegar ao clímax com a eleição de Barack Obama, em 2009. O pai, Cecil Gaines (Forest Whitaker), que trabalha por anos, na Casa Branca, aprende a ser obediente para enfrentar os desmandos da elite branca, embora seu filho, Louis Gaines (David Oyelowo), abrace a causa do

[166] Os Direitos Civis foram promulgados em 1960 e a Lei dos Direitos ao Voto, em 1965, ambos pelo presidente Lyndon B. Johnson, do Partido Democrata.

Orgulho Negro e vá para o combate; duas posturas discordantes que irão culminar com a vitória de Obama.

Produções como *Histórias Cruzadas*, 2011, de Tate Taylor, *Django Livre*, 2013, de Quentin Tarantino, *Esquadrão Red Tails*, 2012, de George Lucas e Anthony Hemingway vão abordar a questão do lugar do (a) negro (a), em diferentes períodos históricos, sob a perspectiva do branco. Os dois primeiros filmes serão, amplamente comentados, no capítulo III. Já, *Esquadrão Red Tails* aborda como a força aérea precisou recrutar pilotos afrodescendentes, na Segunda Guerra Mundial, dadas as incalculáveis baixas de pilotos brancos pelos bombardeios alemães. Em 2015, Tarantino projeta, em *Os oito odiados*, o período de Reconstrução pós-Guerra Civil (1861-1865) com alguns membros, renegados pela sociedade e, em 2016, *Um estado de liberdade*[167], de Gary Ross, desenha a biografia de Newt Knight, um agricultor do Mississippi, desertor da Guerra Civil, que tão pouco se identifica com as propostas do Norte.

O filme ilustra a bravura de Knight (Matthew McConaughey) ao declarar o condado de Jones independente dos desmandos confederados, bem como das intransigências da União. Para tanto, Knight precisa se refugiar no pântano, conviver com negros fugidios e arregimentar fazendeiros pobres para a sua causa. Ao mostrar o romance entre Knight e uma escravizada, Rachel, a trama também abarca o direito ao voto, a repressão da Ku Klux Klan e a batalha judicial que um descendente seu tem de travar, quase cem anos depois da abolição da escravatura, pois, casa-se com uma moça branca em pleno “separados, mas iguais”. Lembremos que bastava um oitavo de sangue negro para ser punido, caso houvesse um casamento inter-racial.

Apesar da história cativante, o filme carrega problemas antigos na sua composição. O homem branco é, novamente, aquele que falará pelos escravizados, encabeçando uma luta, em nome da democracia americana. Os atores negros são secundários, têm pouquíssimas falas, aparecem pouco, geralmente, em um enquadramento desvantajoso, ou seja, exprimidos no canto da tela. Simultaneamente, o diretor opta por uma abordagem maniqueísta, em

[167] Em São Paulo, o filme não é exibido no grande circuito, mas participa da *40ª Mostra Internacional de Cinema*, em novembro de 2016.

que todos os oprimidos têm boas intenções, são passivos, verdadeiras antíteses dos racistas violentos. A narrativa, portanto, privilegia uma visão paternalista dos negros que entregam seus destinos, piedosamente, nas mãos do abolicionista Newit.

Abaixo, enquadramentos que focalizam o protagonismo do branco, aquele que é firmado como a consciência mesma de um discurso igualitário. Este conceito

> é esclarecedor quando aplicado ao cinema liberal, que fornece uma imagem "positiva" para o "outro", diálogos importantes e tomadas esporádicas em primeira pessoa, mas no qual os personagens europeus ou euro-americanos permanecem os "centros de consciência" e os "filtros" de informação, os veículos para discursos raciais/étnicos dominantes (SHOHAT; STAM, 2006, p. 299).

Com orçamento mais modesto, *Race* (2016), cujo significado, em inglês, carrega a ambivalência entre "raça" e "corrida" desvela a hipocrisia dos Estados

Unidos, avesso às políticas nazistas de Hitler, mas complacente com as injustiças raciais dentro do próprio território. O realizador, Stephen Hopkins, sutilmente, costura os cenários dos dois países para contar a trajetória de Jesse Owens, atleta que ganha quatro medalhas de ouro, nas Olímpiadas de Berlim, em 1936. Em uma das cenas mais irônicas, Owens se dirige a um restaurante para um jantar, em sua homenagem, mas tem de adentrá-lo pela porta dos fundos, devido às leis Jim Crow.

Por último, gostaríamos de tecer um breve comentário sobre *À procura da Liberdade*, do diretor Peter Cousens, de 2016, sobre as lendárias ferrovias subterrâneas que transportavam escravizados fugidos das plantações para viverem livres no Canadá ou no México. O intento, liderado por alguns puritanos Quakers, abolicionistas brancos como John Brown (1850-1859) e intelectuais negros como Frederic Douglas, (1818-1895) ganha uma roupagem evangélica para descrever o que foi o sistema de rotas secretas e de casas mantidas para abrigar refugiados até que estes encontrassem a tão sonhada liberdade. Há também a inserção de alguns *spirituals*, gênero musical de louvor, criado pelos escravos com marcações rítmicas corporais cujas letras dúbias ora ressaltavam a interpretação, em tom meditativo, de trechos bíblicos, ora serviam de guia melódico para aqueles que pretendiam escapar da servidão. Um exemplo é *Swing Low, Sweet Chariot* (vide anexo 3).

O que depreendemos dos filmes de realizadores brancos sobre a temática negra é a insistência em demarcar um lugar de ativa participação, ou seja, brancos também cooperaram nas lutas abolicionistas e demais movimentos emancipatórios. Por vezes, o branco é exaltado, em detrimento de negros desamparados. Isto se deve em função do diretor querer abraçar um público mais vasto, evitando culpabilizações, em excesso. Afinal, a ferida da escravidão e de toda a luta em função dela, ainda sangra. Talvez, aí resida, também, um pedido de remissão...

O que nos resta saber, agora, é de que modo os diretores negros representaram suas comunidades. A violência da representação tornou-se mais branda quando o diretor era negro? De que forma o protagonismo de uma raça foi evidenciado ou obliterado? E, de que maneira, o Óscar, majoritariamente,

representado por brancos, em 2016, levando *O Regresso* à categoria de melhor filme, influencia e é influenciado pelo movimento #oscarsowhite, culminando na premiação de *Moonlight, uma luz sob o luar*, no ano seguinte? Estas são algumas perguntas, às quais procuraremos responder, a seguir.

2. 7. 1 Visibilidades afrodescendentes: na frente e por trás das câmeras

> *Se há um movimento de emancipação, há uma transformação do universo dos possíveis* (RANCIÈRE, *Partilha do Sensível*, 2005).

Perfazendo a lista recente de obras de realizadores afro-americanos, temos *Preciosa*, 2009, *Mississippi Damned*, 2009, *For Colored Girls*, 2010, *Doze Anos de Escravidão*, 2014, *Cara gente branca*, 2014, *Selma, uma luta pela igualdade*, 2015, *Mudbound: Lágrimas sobre o Mississippi*, 2017, de Lee Daniels, Tina Mabry, Tyler Perry, Steve McQueen, Justin Simien, Ava Du Vernay e Dee Rees, respectivamente. Tais filmes angariaram uma boa audiência, narrando quer o período de escravidão, suas agruras e revoltas, quer os anos do Movimento pelos Direitos Civis.

Em *Selma*, por exemplo, a cinebiografia do pastor protestante Martin Luther King Jr. ganha ares ufânicos, na marcha que ele ajuda a organizar, em 1965, da cidade de Selma até Montgomery, no Alabama. Mal havia King recebido o Nobel da Paz, em 1964, ainda precisaria lutar pelo direito eleitoral dos negros.

Já, em *Doze Anos de Escravidão*, ganhador do Óscar de melhor filme, temos um homem erudito, talentoso, livre e dono de terra, em Nova York, tornado escravo, em uma armadilha do destino. Do ponto de vista imagético, o filme inova no reposicionamento da câmera e na "estética do silêncio", pelo ritmo diferenciado por longas tomadas, em que o silêncio se faz presente. Em uma cena, Solomon Northup[168] fixa o seu olhar, demoradamente, para um ângulo que

[168] *Doze Anos de Escravidão*, 2014, EUA. Direção: Steve Mc Queen.

quebra a “quarta parede”[169], estando mais próximo do espectador e lhe questionando sobre as condições desumanas às quais foi submetido. O protagonista fala pouco; resigna-se diante do sofrimento, intercalado por poucos momentos em que canta para, depois, voltar a existir emudecido.

No olhar que Solomon nos lança, demoradamente, insubordinação e tristeza são distribuídos, remontando à rebeldia que Hattie McDaniel (a Mammy, de *E o vento levou*) imprimia, em sua atuação.

Só em 2016, tivemos mais de dez lançamentos de diretores afrodescendentes: *Estrelas além do tempo*, de Theodore Melfi, *O Nascimento de uma Nação*, de Nate Parker, *Um limite entre nós*, de Denzel Washington, *Sete homens e um Destino*, do diretor Antoine Fuqua, *Michelle e Obama*, de Richard Tanne, *Moonlight, sob a luz do luar*, de Barry Jenkins, os documentários *Eu não sou seu negro*, do diretor Raoul Peck, *What happened, Miss Simone?*, de Liz Garbus, *13ª emenda*, de Ava DuVernay e *O.J: made in America*, de Ezra

[169] Expressão usada no teatro para definir a parede imaginária situada na frente do palco, através da qual a plateia assiste absorta ao drama. No exemplo dado, é como se o personagem do filme estivesse olhando para o espectador, transpassando a tela que divide o mundo encenado do mundo vivido.

Edelman, além do remake de *Raízes*, de Bruce Beresford et al., e *Raízes de uma amizade*, de Michael Wilson.

O Nascimento de uma Nação, que não chega a ser nomeado ao Oscar, muito possivelmente, em decorrência de uma denúncia de estupro contra o diretor Nate Parker[170]. O título é homônimo ao filme de D.W. Griffith. Porém, dessa vez, a história é contada sob a perspectiva negra. Baseado nas rebeliões de escravizados contra senhores de terra, lideradas pelo pastor Nat Turner, em 1831, a obra tem seu mérito ao enfatizar a agência do povo negro, frente à passividade de escravizados na maioria dos filmes.

Destaque para os três documentários, um deles de Ava DuVernay, lançado pela Netflix, que elucida como a 13ª emenda constitucional, promulgada por Abraham Lincoln, em 1865, no intuito de banir a escravidão, deixa uma lacuna da qual senhores de terra se apoderam para encarcerar negros libertos.

> Nem a escravidão nem a servidão involuntária, a não ser como punição por crime de que a parte tenha sido devidamente condenada, existirão nos Estados Unidos ou em qualquer lugar sujeito à sua jurisdição.[171]

O excerto "a não ser como punição por crime" suscita a possibilidade de aumentar, vertiginosamente, a população carcerária de negros, como explica a socióloga, Angela Davis, que participa do documentário. Por meio de falas combinadas com outros especialistas, a diretora concatena as tensões raciais do passado com os episódios de perseguição policial da atualidade[172].

Na mesma linha, *Eu não sou seu negro* denuncia, de forma incisiva, o racismo explícito e/ou velado, pautando o percurso de líderes do Movimento

---

[170] Contraditoriamente, Casey Affleck, acusado por assédio sexual, é eleito o melhor ator de 2017, por *Manchester, à beira-mar*, levando alguns críticos a questionar o código de conduta da Academia.

[171] "Neither slavery nor involuntary servitude, except as a punishment for crime whereof the party shall have been duly convicted, shall exist within the United States, or any place subject to their jurisdiction". Disponível em: https://www.loc.gov/rr/program/bib/ourdocs/13thamendment.html. Acesso em 20 de maio de 2017.

[172] *13th* (2016). UK. Dir.: Ava DuVernay.

pelos Direitos Civis como Martin Luther King, Medgar Evers e Malcolm X. Embasado nos escritos de James Baldwin (1924- 1987) e narrado por Samuel L. Jackson, o documentário ainda exibe trechos de programas televisivos, em que ativistas negociam com homens de poder e suas ideias preconcebidas. Além disso, há imagens de tensões urbanas, de intervenções federais que garantem a integração de alunos negros em universidades sulistas, do surgimento dos Panteras Negras, intercaladas com a violência étnica, dos dias atuais, que culminaram no movimento *Black Lives Matter* [Vidas negras importam] e, finalmente, um adendo da posse de Obama.

Ainda no âmbito dos documentários raciais de 2017, resta-nos *O.J.: made in America*, exibido pela ESPN, que estampa a cobertura midiática, em torno do julgamento do jogador de futebol americano, O.J. Simpson, acusado pelo assassinato de sua ex-esposa, Nicole Brown Simpson, e do amigo dela, Ron Goldman. O documentário analisa as opiniões racializadas sobre o caso e as inquietações de ordem racial da década de 1990, trazendo à tona o pânico da moral branca, acerca do negro selvagem e da mulher ameaçada (pelo fetiche dele). O julgamento, em si, torna-se um espetáculo televisionado, em tons melodramáticos:

> O estudo do melodrama preto e branco oferece uma oportunidade de ver com que frequência as reivindicações racializadas de lesão estão em jogo e como elas estão ligadas a essa outra história familiar de diferença de gênero corporificada [...]. A “carta racial” é jogada sempre que o abuso racial é invocado para moldar um grupo racial constituído como vítima de outro (WILLIAMS, 2002, p. 5).[173]

Concorrendo ao Oscar de 2017, estavam - os já mencionados - *Estrelas além do Tempo*, *Um limite entre nós*, *Moonlight, sob a luz do luar* e os documentários *Eu não sou seu negro*, *13ª emenda* e *O.J: made in America*. Três

[173] The study of black and white melodrama affords an opportunity to see how frequently racialized claims of injury have been in play and how they are linked with that other familiar history of embodied difference gender […]. The card has been in play whenever racial abuse is invoked to cast one racially constituted group as the victim of another.

mulheres negras são indicadas à categoria de melhor atriz coadjuvante: Viola Davis, Octavia Spencer, que interpreta Minny Jackson, em Histórias Cruzadas, e Naomie Harris. Entre os atores, há Denzel Washington e Mahershala Ali. Além disso, houve um número substancial na indicação de profissionais negros que trabalharam nas categorias de direção de fotografia, roteiro, edição, dentre outras.

Um dos finalistas ao Oscar é *Fences* (cercas). O título perde a carga dramática quando é traduzido para o Português como *Um limite entre nós*. Isto porque a cerca é o elemento imagético que nos dá a sensação claustrofóbica do espaço físico e das condições sociais restritas em que vive o casal, interpretado por Denzel Washington e Viola Davis. *Fences* parece ter sido fabricado para nos causar incômodo; nossos sentidos são aflorados pelo mal-estar causado pelas impossibilidades de mudança e não pelas zonas de conforto: o dinheiro é curto, a segregação legitimada pela lei está às voltas com a escassez de trabalho e ausência de oportunidades, o bebê concebido fora do casamento perturba a relação deles, enfim, situações-limite vão se acumulando drasticamente para a construção sensorial do filme.

Menção honrosa para *Hidden Figures* cujo título, ao ser traduzido para *Estrelas além do tempo* abandona as implicações históricas de opressão. A obra narra o percurso de três profissionais negras na NASA dos anos 1960. Victoria Spencer dá à luz a uma programadora pioneira e digna, a quem os insultos da chefe branca não passam sem uma boa réplica, trazendo à tona o estereótipo da *sassy girl* [garota atrevida]. Há também a primeira engenheira negra que precisa ingressar na faculdade de Virginia, quando isto era proibido, para poder trabalhar na construção da cápsula que levará o homem à lua, bem como uma matemática brilhante cujos cálculos possibilitam viagens espaciais com maior segurança, em meio ao machismo e racismo da instituição. O longa, apesar dos clichés de roteiro e da comicidade para lidar com assuntos sérios, transpõe a representação hegemônica das mulheres negras, marcadas por estigmas do feminino e da negritude; todas elas lutam por si mesmas, não precisam ser resgatadas por homens condescendentes, nem por pessoas brancas e “boas”.

Contudo, é *Moonlight, sob a luz do luar* que leva a estatueta depois de *La La Land* ter sido anunciado como vencedor; o filme narra diversas subjetividades interseccionadas: as dificuldades de uma vida pobre, o acesso às drogas, o preconceito racial e a homossexualidade reprimida, tudo na chave da violência extrema.

O enquadramento mostra o personagem, Little, comprimido, entre paredes, denotando o asfixiamento, provocado pelo dilema de se aceitar e ser aceito. A iluminação projeta cores do arco-íris, uma alusão a sua orientação sexual e, no canto, um marrom que nos remete à inflexibilização da sociedade.

O filme custou pouco mais de 5 milhões de dólares; no entanto, comove pelas sensibilidades partilhadas: o menino Little, que é chamado de Chiron, na adolescência e de Black, quando adulto, vai nos mostrando o recrudescimento da personagem para conseguir sobreviver em uma sociedade machista e homofóbica. Ele vê sua mãe se drogar e a normatização dos papéis de gênero é, novamente, abalada, na figura da mãe displicente. O seu único esteio e referência paterna acaba sendo um traficante que, pelo menos, o acolhe. Na juventude, descobre sua sexualidade, algo que precisa enrustir para não sofrer *bullying* dos colegas de escola. Sem uma estrutura familiar sólida, o rapaz Black

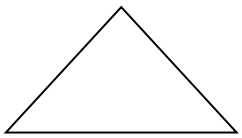
sufoca seus desejos e vai se afirmar como o poderoso traficante do bairro, agora, forte e musculoso, contrapondo-se a sua imagem franzina da adolescência. Entretanto, sua nova compleição física não é capaz de conter os afetos sufocados de outrora. E, deste modo, o diretor costura, delicadamente, ainda que em meio à violência, o espaço rechaçado da masculinidade homoafetiva com o amadurecimento e assunção de Black.

Particularizando nossa experiência sobre *Moonlight*, ousamos dizer que o filme brinca com o modelo tradicional de virilidade do homem negro (*black buck*), pois o personagem, apesar de ocupar um ambiente de violência social, o do submundo das drogas – alimentando, também, o imaginário de moral branca sobre o *black buck* ou "macho selvagem", por conta de seu físico exuberante – propõe sutilezas e afetos outros que coexistem.

No final de 2017, o olhar feminino de Dee Rees lança luz sobre a participação massiva de negros, na Segunda Guerra Mundial, em contraste com sua reintegração adversa, na sociedade estadunidense. *Mudbound: Lágrimas sobre o Mississippi*, produzido pela Netflix, escancara a bravura de afrodescendentes, a despeito de todas as desvantagens, em relação aos demais soldados.

Isto porque a representação de negros feita por realizadores negros parece diferir, drasticamente, da representação de negros feita por realizadores brancos, conforme o esquema que elaboramos, pensado a partir dos pressupostos teóricos de Saussure, Bakhtin, Bhabha e Souza, discutidos no capítulo I. Abaixo, o esquema de arbitrariedade do signo saussuriano nos dá a ver a representação cinematográfica de negros por brancos, para uma plateia, majoritariamente, branca. Nele, podemos notar que a ideia de negro (a) foi engessada em categorias como as de "homem forte" como o ameaçador "black buck", enquanto a de um senhor idoso, comumente apelidado de "preto velho", preenchia o estereótipo de "Pai Tomás": dócil, gentil e subserviente. Se gorda, a mulher negra era designada para papéis de empregada. A "Mammy" cozinhava, mas era intrometida e/ou rabugenta. Seguindo o mesmo padrão de categorias fixas, a mulher negra magra era destinada a papeis que ressaltavam sua sensualidade.

Signo (negro/a)



Significante	**Significado**
Blackface	cartunesco, tolo, desumanizado
Homem forte	ameaçador
“Preto velho”	Pai Tomás
“Preta velha”	Assexuada, Mammy
Negra jovem	Hipersexualizada, Jezebel

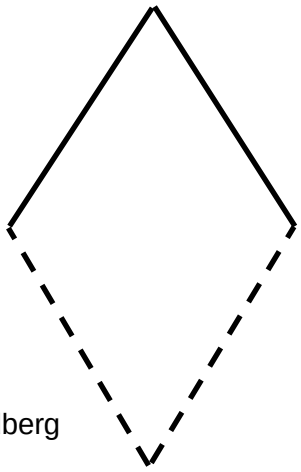
O diagrama que se segue adere às noções de signo como “entidade movente”, ou seja, subjacente ao contexto histórico-social-político-econômico-geográfico etc. de seus interlocutores. Conforme os ensinamentos de Bakhtin, Bhabha e Souza (vide capítulo I), podemos observar que a representação cinematográfica de negros por brancos para um público misto e a de negros por negros, para um público expressivamente negro, oscila. Assim, nos anos 1960, havia, no *mainstream* hollywoodiano, o negro forte, bonito, refinado, amável (na maioria das vezes). Naturalmente, que atores como Poitier e Belafonte, apesar de atenderem à representação do negro que o branco queria ver, nas telas, para ser aceito, também foram os grandes responsáveis pela ruptura imagética de seus antecessores, reduzidos a tolos. Eles, inclusive, ajudaram na sistematização da imagem positiva do negro, em uma época de militância (não) violenta pelos Direitos Civis.

Por sua vez, no *Blaxploitation* dos anos 1970, o negro que tem acesso às produções independentes e/ou à indústria hollywoodiana irá desenhar seus pares ocupando papéis, até então, restritos a brancos. O negro quer se figurar como “descolado”, podendo ser um detetive, um contraventor ou ainda transitar

pelos dois espaços. Já, a mulher negra, apesar de sexualizada, é poderosa, decidida e autossuficiente.

Nos anos 1990, por exemplo, mediante um cenário de dezenas de levantes populares, o negro do cinema feito por brancos e, para um público misto, era escalado como coadjuvante, na chave do “melhor amigo” do branco protagonista. Alguns atores como Eddie Murphy, Wesley Snipes, Whoopi Goldberg e Denzel Washington assumem maior destaque, ocasionalmente, resvalando à estereotipia do negro cômico, atrevido, fanfarrão ou excêntrico. Em contrapartida, diretores como Spike Lee retomam a indigesta discussão sobre o racismo e seus efeitos sociais.

Signo (negro/a)



Significante	**Significado**
Molde: Sidney Poitier	refinado, entende os códigos dominantes.
Blaxploitation	negro/a gângster, detetive, policial, poderoso, sensual. branco criminoso.
Eddie Murphy, W. Goldberg	engraçado (a), excêntrico (a)

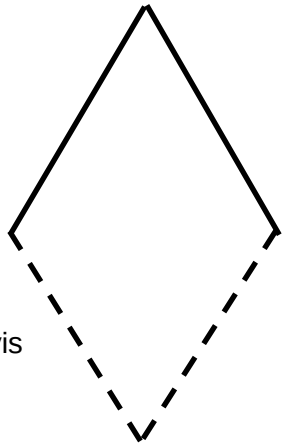
Intérprete

Contexto

Eventos	Momento
Pré-Direitos Civis/ Jim Crow	anos 1950-60
Direitos Civis / Vietnã/ Hippies/ Black Power	anos 1970
Levantes populares	anos 1990 à atualidade

Durante a Era Obama, a produção de filmes com a temática racial é notória. Seguindo o diagrama bakhtiniano que entende o significado como categoria subjacente ao contexto sócio-histórico do diretor/ produtor/ roteirista/ espectador etc. [174], vemos que se o filme sobre a trajetória negra é realizado por uma pessoa negra, há ênfase no protagonismo e na resiliência de seu povo, quer durante as rebeliões abolicionistas, as marchas pelos Direitos Civis, os segregados do Jim Crow, quer no combate a qualquer outra sorte de opressão. Em contrapeso, quando o realizador é branco, há uma exaltação da coragem de um personagem branco, na defesa da causa negra, pois ele acredita na união do povo estadunidense.

Signo (negro/a)



Significante

Fimes sobre escravidão /MDCivis

Significado

negro/a protagonista na sua emancipação. Resiliente, mas atuante, viril, capaz.

Branco “Salvador” ou racista.

Intérprete

Contexto

Eventos	_____	Momento
Era Obama	_____	de 2009 a 2016
Em busca de mais representatividade	___	2015 à atualidade

[174] Enfatizamos que nossas interpretações são resultantes de nosso *locus* de enunciação (étnico, educacional, religioso, etário etc.).

A desconformidade na narrativa de diretores negros, em relação às mesmas histórias contadas por brancos é evidente, mas vale a ressalva de que a maioria dos filmes dirigidos por negros ainda conta com o dinheiro de produtores brancos, a exemplo de *Doze anos de escravidão* de Steve McQueen, na direção e Brad Pitt, na produção. Em filmes assim, o branco também aparece para ajudar o negro nos conflitos raciais, como explicitamos acima.

Resta-nos saber se a proeminência de diretores negros e suas temáticas pedagógicas e reivindicatórias persistirão no governo de Donald Trump. Se depender das redes sociais, sim, visto que a pouca representatividade destes filmes nas premiações de 2015 e 2016 ocasionou manifestos de grande repercussão. Infelizmente, o nicho de espectadores ainda é pequeno se comparado aos grandes lançamentos da indústria, assunto do próximo tópico.

2. 8. #oscarsowhite & #blacklivesmatter: das redes às ruas

O real precisa ser ficcionado para ser pensado. (Rancière, 2005, p. 58).

É intrigante perceber como a participação de negros no Óscar de 2017 eleva-se, sobejamente, em relação às edições anteriores, sobretudo, as de 2015 e 2016 em que a Academia é acusada de ignorar artistas negros nas principais categorias. O #oscarsowhite [#oscartaobranco] dominou as redes sociais, em protesto, articulado por Jada Pinkett Smith, esposa de Will Smith, e por Spike Lee. A *hashtag* viraliza, fazendo com que a maioria dos artistas negros e muitos brancos, inclusive, não comparecessem à cerimônia de 2016.

Essa ação tem vínculo direto com a indignação da comunidade negra, frente aos conflitos que tomaram as ruas dos Estados Unidos, em função das mortes de negros por policiais. Recentemente, o homicídio de um jovem afro-americano, Michael Brown, em Ferguson, Missouri, em agosto de 2014[175] e o

[175] In: http://brasil.elpais.com/brasil/2014/11/25/internacional/1416878092_531438.html. Acesso em dezembro de 2014.

estrangulamento de Eric Garner, em dezembro do mesmo ano, em um bairro de Nova York, desencadearam uma onda de protestos que levaram milhares de pessoas às ruas das respectivas cidades, gerando o movimento *Black Lives Matter* [Vidas negras importam]. O presidente Barack Obama declarou seu descontentamento com o desfecho do caso, pois o policial acusado pelo homicídio de Garner não foi indiciado:

> Estamos vendo excessivas situações nas quais as pessoas não têm confiança de que houve um procedimento justo (...). Isto é um problema americano[176].

Enfrentamentos de ordem racial sempre aconteceram. Los Angeles, por exemplo, foi pano de fundo para algumas insurgências, duas delas com grande repercussão: a primeira em agosto de 1965 durante a "Revolta Watts" e a segunda em 1992, após o espancamento de Rodney King, o que fomentou a questão do ódio racial sob o viés de um multiculturalismo nada bem-sucedido.

Muito provavelmente, estes acontecimentos vêm na esteira do que é veiculado nos jornais, revistas e TV. Giroux (2002) fala sobre a representação do afro-americano na mídia:

> O que é repreensível sobre a repetição sem fim dessas imagens é que elas não apenas reproduzem estereótipos sobre os negros retratando-os como criminosos e impostores do sistema de assistência social, mas eliminam os brancos por qualquer responsabilidade ou cumplicidade pela violência e pobreza que se tornou tão endêmica para a vida americana. As representações racistas alimentam e valorizam a suposição de que o desemprego, a pobreza, o desemprego e a violência são um problema negro (GIROUX, 2002, p. 207).[177]

---

[176] http://g1.globo.com/mundo/noticia/2014/12/policial-acusado-de-matar-homem-negro-nos-eua-nao-sera-indiciado.html. Acesso em julho de 2015.

[177] What is reprehensible about the endless repetition of these images is that they not only reproduce stereotypes about blacks by portraying them as criminals and welfare cheats, but they remove whites for any responsibility or complicity for the violence and poverty that has become so endemic to American life. Racist representations feed and valorize the assumption that unemployment, poverty, disfranchisement, and violence are a black problem.

Crimes de racismo são, portanto, recorrentes no país (e postulamos que também no nosso). Em abril de 2015, mais de 140 carros foram queimados em manifestações contra a morte de um jovem negro após detenção ilegal, em Baltimore, Maryland. Em resposta, Hillary Clinton convoca o país para uma reflexão, em um discurso na Universidade de Columbia, Nova York, onde propôs reformas no sistema judicial: "Temos que chegar a um acordo sobre algumas duras verdades envolvendo raça e justiça nos Estados Unidos".[178]

Não só racismo e violência policial emergem nesses casos. Questões como condições econômicas díspares e até mesmo o porte de armas são, igualmente, pauta de discussão, a exemplo de um jovem, enraivecido, da Carolina do Sul que abre fogo contra pessoas negras, dentro de uma igreja. Adepto da ideologia da supremacia do Sul, o rapaz cultuava símbolos remanescentes da "causa", como a bandeira dos confederados[179]. Não obstante a forte conotação racista, a bandeira é usada até 9 de julho de 2015 quando, após os fatos mencionados, proíbem-na, em edifícios federais e estaduais. O acontecido faz Barack Obama se manifestar: o "racismo é parte do *nosso* DNA"[180]". Cabe aqui uma fala do ator e diretor Will Smith bastante atual:

> Um país projetado sobre o trabalho escravo não se reinventa de um dia para o outro, nem mesmo de um século para o outro. O racismo faz parte da fibra de que a América é tecida. Não adianta dizer que, a partir de um determinado momento, seremos todos iguais quando uma parte da população teve seu progresso atrasado em 200 anos (Will Smith, *Veja*, 2005, nº11, ed. 1896).

---

[178]http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/04/habitantes-de-baltimore-tentam-voltar-a normalidade-apos-protestos-20150429172005017996.html.

[179] Quando a bandeira dos confederados foi hasteada no prédio do governo da Carolina do Sul, em 1961, incitou forte oposição contra o movimento pelos Direitos Civis. Disponível em: http://www.afro.com/south-carolina-governor-confederate-flag-comes-down-friday/. Acesso em 26 julho de 2015. Em agosto de 2017, extremistas racistas, dentre eles, membros da KKK, neonazistas e adeptos da alt-right (direita alternativa) organizam, em Charlottesville, Virginia, uma manifestação contra o multiculturalismo e, principalmente, contra a retirada da estátua do general confederado e escravagista Robert E. Lee. Em reação, centenas de pessoas vão às ruas ocasionando mais um episódio de violência motivada pelo ódio racial. O presidente Donald Trump causa repúdio de grande parcela da sociedade ao alegar que o confronto tem "muitos lados".Disponívelem:https://brasil.elpais.com/brasil/2017/08/12/internacional/1502553163_703843.html. Acesso em 16 de agosto de 2017.

[180] http://www.nytimes.com/2015/06/23/us/obama-racism-marc-maron-podcast.html?_r=0

Acerca do paralelismo entre o racismo do passado e a discriminação do presente, Giroux (2015) sustenta:

> A matança de jovens negros tais como Kimani Gray, de 16 anos, Tamir Rice, 12, Michael Brown, 18, John Crawford III, 22 e Freddie Gray, 25, entre outros, são parte de um padrão histórico de terror racial, no qual a população negra tem sido contida e controlada pelos chamados mecanismos legítimos de violência estatal. Não só uma pessoa negra é morta pela polícia a cada três ou quatro dias, mas a taxa de assassinatos de afro-americanos por policiais é quase a mesma que a dos linchamentos, nas primeiras décadas do século XX[181].

O fato de Obama ter se pronunciado publicamente, algumas vezes, não o exime de posturas mais assertivas, em relação aos conflitos raciais. Alguns especialistas o acusam de ter negligenciado tais mortes. Segundo Fraser (2014):

> Do outro lado do Atlântico, enquanto isso, o primeiro presidente negro dos Estados Unidos, eleito em uma onda de revulsão anti-Bush, continuou "a guerra contra o terror"; ampliando o estado de segurança e resistindo ferozmente ao controle público do poder executivo, ele perseguiu, impiedosamente, denunciantes que expuseram sua vigilância secreta para todos verem (FRASER, 2014, p.129)[182].

O ativista e ator Danny Glover publica no website do *The Telegraph*: “Acho que o governo Obama seguiu o mesmo manual, em grande parte, quase literalmente,

---

[181] The killing of young Black men such as 16-year-old Kimani Gray, 12-year-old Tamir Rice, 18-year-old Michael Brown, 22-year-old John Crawford III and 25-year-old Freddie Gray, among others, are part of a historical pattern of racial terror in which Black populations have been contained and controlled by so-called legitimate mechanisms of state violence. Not only is a Black person killed by the police every three or four days, but the rate of police killings of Black Americans is nearly the same as the rate of lynchings in the early decades of the 20th century in: GIROUX, Henry. “The Fire This Time: Black Youth and the Spectacle of Postracial Violence”. Disponível em: http://www.truth-out.org/news/item/30907-the-fire-this-time-black-youth-and-the-spectacle-of-postracial-violence. Acesso em 12 de julho de 2015.

[182] Across the Atlantic, meanwhile, the first black president of the United States, elected on a wave of anti-Bush revulsion, continued “the war on terror”; vastly expanding the security state and fiercely resisting public oversight of executive power, he mercilessly hounded whistleblowers who exposed its secret surveillance for all to see.

que o do governo Bush. Não vejo nada diferente[183]". Já, o Congresso Black Caucus, cujos membros são todos afro-americanos, boicotou uma votação sobre a reforma de regulamentação financeira, que serviu de alerta, no tocante à insatisfação do grupo com Obama. Todavia, Obama faz parte de um longo processo de reconhecimento e representatividade e isto fica inconteste nos títulos fílmicos mencionados.

Ainda assim, é preciso averiguar a dimensão de filmes como *Moonlight* diante de *blockbusters* que repetem, à exaustão, a fórmula do sucesso original, nas sequências de filmes de ação e/ou de super-heróis, por exemplo, os quais atingem uma gama bem maior do público. Além disso, é preciso se perguntar em que medida a inserção de atores e atrizes negros/as, no grande circuito, revela uma atuação verdadeiramente marcante em Hollywood.

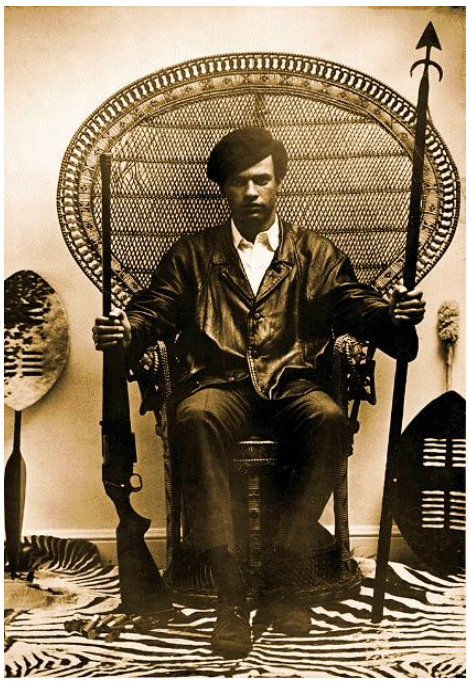
Em se tratando dos *blockbusters*, propriamente ditos, a versão "politicamente correta" de *Ghost Busters* [Caçadores de Fantasmas], de 2016, prima pela diversidade e polemiza ao afrontar fãs saudosos, quando escala mulheres para a missão de salvar Nova Iorque, ameaçada pelo sobrenatural. Enquanto o filme apresenta três mulheres brancas nas peles de uma investigadora paranormal, uma física e uma engenheira nuclear, profissões de algum prestígio social, a atriz negra é escalada para dar vida a uma personagem que trabalha no metrô, tem falas e trejeitos excêntricos e pouca instrução. Mesmo que o diretor brinque com a plateia, figurando o símbolo sexual, Chris Hemsworth, consagrado em *Thor*, como "loiro burro" e, assim, invertendo o estereótipo atribuído somente às mulheres belas, mas tolas, o diretor desaponta na representação nada revolucionária da personagem negra.

Já, em *Guerra nas Estrelas: o despertar da força* (2015), o personagem de John Boyega, Finn, ao segurar um sabre de luz, deu a entender, nos *trailers*, que seria um novo Jedi, mas decepcionou o público negro com sua pouca relevância na trama. Em *Thor*, Idris Elba é alvo de críticas ao interpretar o

---

[183] I think the Obama administration has followed the same playbook, to a large extent, almost verbatim, as the Bush administration. I don't see anything different." In SPILLIUS, A. Barack Obama accused of not doing enough for black people. Disponível em: http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/barackobama/6868202/Barack-Obama-accused-of-not-doing-enough-for-black-people.html. Acesso em 2 de maio de 2017.

escandinavo Heimdall. Há, contudo, uma grande expectativa a respeito do futuro filme da Marvel Comics, que resgata o herói, Pantera Negra, e o transforma em um novo vingador. Estima-se que além do lucro exorbitante, a produção rompa com o regime clássico de representação do negro. Abaixo, a intericonicidade entre o Pantera Negra da Marvel e uma foto do cofundador do Partido dos Panteras Negras, Huey Newton[184]. As duas imagens evocam o poder de ambos, sentados no trono ornado com elementos da ancestralidade africana.



Em síntese, atores negros são cada vez mais convocados para companheiros e/ou (arqui) inimigos dos protagonistas brancos. E, mesmo que em papéis coadjuvantes, eles causam furor nos espectadores/leitores de HQs tradicionais, em função de adaptações cinematográficas que optem por mudanças na cor da pele destes personagens.

[184] Imagens disponíveis em: https://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/pantera-negra-poster-faz-referencia-a-retrato-de-lider-dos-panteras-negras/. Acesso em 25 de junho de 2017.

A mesma plateia parece não se incomodar tanto ao ver homens e mulheres brancos encarnando personagens asiáticos, afro-americanos e/ou nativo-americanos e, por isso, o assunto merece nossa reflexão.

2. 9. Do *blackface* escrachado ao fenômeno *whitewashing*

> *A visão é sempre uma questão de poder ver - e talvez da violência implícita no nosso processo de visualização.*
>
> Haraday,1988.

Certamente, as nuances no *modus operandi* da representação do Outro provocaram reações de estranhamento e de admiração, mas, acima de tudo, novas perspectivas ideológicas que contradizem os estereótipos seculares do homem e da mulher negra e, em contrapeso, os autorizam. Do *blackface* escrachado, passando pelo galante Sidney Poitier, pela desconstrução de paradigmas do movimento *blaxploitation* até o arsenal de filmes sobre a tônica negra, na Era Obama, o negro ganha maior representatividade, muito mais pelo fato de Hollywood perceber lucratividade na figuração de minorias, desde os anos 1980, do que pela simpatia com as suas causas, como atesta Null:

> O conceito idealista de apoio aos esforços das minorias continua a ser uma prioridade baixa, a menos que haja dinheiro no processo. Na disputa pelo dólar mais importante, mesmo o talento e a capacidade criativa são de importância secundária. Se um determinado filme gera um lucro e também acontece a refletir favoravelmente sobre um grupo étnico, então que assim seja. Mas este último é um benefício tangencial, não um fator motivador (NULL,1993, p. 12)[185].

[185] The idealistic concept of supporting minority efforts remains a low priority, unless there´s money in the process. In the scramble for the all-important buck, even talent and creative ability are of secondary importance. If a particular film generates a profit and also happens to reflect favorably upon an ethnic group, then so be it. But the latter is a tangential benefit, not a motivating factor.

Destarte, atores como Denzel Washington, Wesley Snipes, Angela Basset, Laurence Fishburn, Will Smith, Thandie Newton, Don Cheadle, Danny Glover, Forest Whitaker, Cuba Gooding Jr., dentre outros (as), ganharam papéis de destaque que, outrora, jamais teriam sido entregues a negros (as), apesar de muitas vezes atuarem na base estereotípica como a da mulher cômica ou da hipersensual, no caso de Whoopi Goldberg e Halle Berry, respectivamente. Victoria Spencer chegou até mesmo a interpretar Deus como mulher e negra em *A Cabana*, de Stuart Hazeldine, em 2017, desconstruindo o deus cristão/eurocêntrico/paternalista.

Entretanto, se o poder passa das mãos dos grandes estúdios para as do público, ciente de que é ele quem movimenta o capital, observamos uma mudança inexpressiva nos tipos de papéis ofertados a negros (as), não obstante a relevância dos temas. Na contramão da questão sobre representatividade, Hollywood insiste na sub-representação de afro-americanos, atribuindo-lhes, frequentemente, personagens correlacionados à escravidão, violência urbana e outras desigualdades, o que acaba mantendo o *status quo* do oprimido em seu lugar silente. Em outras palavras, enquanto a narrativa sobre o padecimento de uma raça abre espaço para a humanização desta mesma raça, frente às truculências do passado, partilha, inexoravelmente, sentidos lesivos como a de um sofrimento racial/ social intrínseco. Há de se pensar protagonistas negros (as) em posições sociais prestigiadas para garantir uma representatividade mais equânime.

Na esteira do retrocesso, mas em outra chave, a maior indústria cinematográfica aferra-se na escalação de atores com o fenótipo WASP[186], para papéis de outras nacionalidades. Este fenômeno recebe o nome de *whitewashing* (lavagem branca). O processo de *whitewashing* consiste em substituir personagens fictícios ou históricos, de etnias diversas, por atores norte-americanos de pele branca. Graças à nossa capacidade de atenção e aos questionamentos abundantes sobre a violência da representação, podemos nos atentar quando assistimos Tom Cruise atuando como um alemão em *Operação*

[186] Acrônimo de White, anglo-saxon, protestant [branco, anglo-saxão e protestante].

Valquíria (2008), Scarlett Johansson como uma japonesa (com o mais puro sotaque inglês americano!), em *A vigilante do amanhã* (*Ghost in the shell*), 2017 ou Gerard Butler como egípcio em *Os deuses do Egito* (2016). Ilustrando o que dissemos, seguem Jonny Depp, vivendo um bravo nativo-americano em *O cavaleiro solitário (2013)*, Emma Stone, meio havaiana, meio chinesa em *Sob o mesmo céu* (2015), Tilda Swinton, na pele de uma anciã tibetana, em *O doutor estranho* (2016)[187] e Joseph Fiennes, na interpretação controversa de Michael Jackson em *Elizabeth, Marlon e Michael* (2017)[188].

[187] Imagens disponíveis em: http://www.geledes.org.br/veja-7-exemplos-polemicos-de-embranquecimento-de-personagens-em-hollywood/#gs.=3Pi7e0. Acesso em 20 de maio de 2017.
[188] Imagem disponível em: http://www.imdb.com/title/tt5320014/. Acesso em 20 de maio de 2017.

O embranquecimento das personagens, ainda em vigor, no século XXI, é análogo ao *blackface* do século XX, denotando um problema racial grave, quer pela não representatividade numérica do grupo, em questão, quer pela caricatura estereotipada das personagens. Como assinalam Shohat e Stam, essa assimetria gera um ressentimento nas comunidades minoritárias,

> para quem a escolha de um não-membro do grupo "minoritário" representa um insulto triplo, que implica (a) a incapacidade de auto-representação; (b) a incapacidade de outros membros da sua comunidade de representa-lo; (c) a total falta de sensibilidade por parte dos produtores dos filmes, que detêm o poder e contra os quais nada se pode fazer (SHOHAT; STAM, 2006, p. 279).

No nosso entendimento, Hollywood receia contar uma história que não seja protagonizada por um (a) branco (a), ainda que esta história pertença a uma etnia específica. Ao pesquisar os axiomas que circunscrevem a representação, seja do negro, do indígena, do mexicano e de outras racialidades, deparamo-nos, invariavelmente, com os (in) questionáveis privilégios garantidos aos brancos. Desconstruir certos paradigmas e criar novos regimes de verdades e – por que não dizer – novos regimes de afetos, menos violentos, é mister, como defende Souza (2009):

> Como podemos mudar nossas realidades se não assumimos a responsabilidade por elas? Qual é o uso de estar sem palavras em um contexto de violência se tudo o que fazemos é ser violento como forma de superar a violência? Qual é a utilidade de lutar por um regime específico de verdade como o mais real do que outro regime de verdade, se de fato precisamos de tal variedade, se precisamos ter vários regimes de verdade diferentes para construir nossas perspectivas?[189]

[189] How can we change our realities if we don't take responsibility over them? What is the use of being speechless within a context of violence if all we do is to be violent as a way to overcome violence? What is the use of fighting for a specific regime of truth as the one more real than another regime of truth, if we indeed NEED such variety, if we need to have several differently different regimes of truth in order to build our perspectives?

Mas, afinal, a quem cabe o direito de nos representar e ser por nós representado? Pode-se narrar o “subalterno” e se é ele mesmo quem narra sua saga, como será ouvido? [190]

2. 10. O lugar de fala e suas controvérsias

> *Saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdade, pobreza, racismo e sexismo*. BORGES, 2017.

O “lugar de fala” é hoje, vastamente, discutido nos espaços de ação afirmativa, pois evoca um outro conceito de suma importância, o da representatividade. Será que devemos nos conter para falar da opressão de outros grupos que não aqueles aos quais pertencemos? Será que temos aptidão apenas para cenários em que reafirmamos nossas crenças, práticas e valores? E se nos arriscássemos a transitar pelo terreno de outras subjetividades, incorreríamos nos moldes do intérprete comprometido com a busca de sentido e coerência que desiste de “toda a capacidade de julgar ideias em outras culturas como incoerentes e sem sentido?” (MOHANTY, 1997, p.123).[191]

Muitos críticos como Mansbridge (1999) repensam se a questão da representatividade cabe somente àqueles que compartilham as mesmas experiências, o que equivale a dizer que ser um membro do grupo sugere promover lealdade aos interesses desse grupo. Porém, a autora contra-argumenta, dizendo que mais pessoas negras ou mais mulheres no cenário político não acarreta mais garantias para ambos. Há um essencialismo ingênuo

[190] Lembremos que o subalterno em determinado contexto, pode não o ser em outros.
[191] Is the interpreter necessarily always committed to finding meaning and coherence and giving up all capacity to judge ideas in other cultures as incoherent and meaningless?

que reside em ignorar as características multifacetadas do sujeito, seu contexto histórico, identitário, de origem, gênero e raça.

> Os grupos desfavorecidos podem querer ser representados por "representantes descritivos", ou seja, indivíduos que, em segundo plano, refletem algumas das experiências mais frequentes e manifestações externas de pertencer ao grupo [...]. Ter tal relação de identidade ou similaridade com os constituintes não diz nada sobre o que o representante faz (MANSBRIDGE, 1999, p. 628 et. seq.)[192].

Tal ideia implica afirmar que qualquer mulher teria capacidade para representar todo o conjunto de mulheres, independentemente de suas crenças políticas, raça, etnicidade e outras subjetividades. Há quem contradiga veementemente este pressuposto assinalando a tese do “lugar de fala” como o fim da mediação. Traduzindo para as instâncias de poder, aquele que representa as minorias, tem de fazer parte das minorias. Desta forma, negros teriam o lugar de fala para discursar sobre o racismo, as mulheres sobre o feminismo, homossexuais sobre a homofobia etc.

Para os ativistas mais radicais, ainda que o indivíduo tenha consciência da opressão vivida por um grupo social, não lhe é possível falar pelos outros, ou seja, o lugar de fala garantiria a autorrepresentação discursiva das minorias segregadas. O lugar de fala, baseado na experiência vivida faz pensar hierarquias e as questões de desigualdade, sob o viés dos grupos, dantes, invisibilizados e que, agora, são protagonistas “nas formas de saber e poder sobre a sua própria condição”, diz Quinalha (in MOREIRA, 2017). Ribeiro (2017, p. 61) acrescenta:

> Não estamos falando de experiências de indivíduos necessariamente, mas das condições sociais que permitem ou não que esses grupos acessem lugares de cidadania. Seria, principalmente, um debate estrutural. Não se trataria de afirmar as experiências individuais, mas de entender como o lugar social que certos grupos ocupam restringem oportunidades. Ao ter

[192] Disadvantaged groups may want to be represented by “descriptive representatives”, that is, individuals who in their won backgrounds mirror some of the more frequent experiences and outward manifestations of belonging to the group [...]. Having such a relation of identity or similarity with constituents says nothing about what the representative does

> como objetivo a diversidade de experiências, há a consequente quebra de uma visão universal. Uma mulher negra terá experiências distintas de uma mulher branca por conta de sua localização social, vai experenciar gênero de uma outra forma.

Para a pesquisadora Rosana Borges, em conformidade com Homi Bhabha (1998) o "lugar de fala" ou *locus* de enunciação, para nós, é a posição de onde olho para o mundo para então intervir nele. O conceito se opõe à verdade única e objetiva (vide capítulo I), combatida desde o pós-estruturalismo[193]. Esta postura também recebe severas críticas que apontam para a limitação na troca de ideias. Mas, segundo Borges, pode-se falar sobre o Outro, contanto que se tenha ética ao admitir certos privilégios.

> A confusão acerca do lugar de fala acontece porque o conceito tem sido correlacionado com representação. Eu, uma mulher negra que sou hétero, não posso representar uma mulher negra e trans, mas o meu lugar de fala, a forma como vejo o mundo, em um lugar ético, posso falar sobre a questão da lgbtfobia. São duas coisas diferentes. As discussões estão muito inflamadas porque, normalmente, confundimos o que é representação e o que é lugar de falar, ou seja, uma pessoa branca jamais pode representar uma pessoa negra, mas repito, do lugar de fala pelo qual ela vê o mundo, espera-se que ela assuma a questão ética relacionada a discriminação e ao racismo (BORGES in MOREIRA, 2017).

Apropriando-se da teoria de Mansbridge (1999), podemos dizer que não há garantias de que certos representantes descritivos colaborem para o bem-estar do grupo, ao reproduzirem preconceitos. O que se pode pleitear é uma conduta de responsabilidade e coerência com o sofrimento alheio, bem como uma representação menos violenta, isto é, mais atuante dos grupos figurados.

---

[193] Moreira, M.; Dias, T. "O que é "lugar de fala" e como ele é aplicado no debate público. Disponível em: https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/01/15/O-que-%C3%A9-%E2%80%98lugar-de-fala%E2%80%99-e-como-ele-%C3%A9-aplicado-no-debate-p%C3%BAblico. Acesso em 1 de março de 2017.

Procuramos traçar, de uma forma mais vertical, um parâmetro entre o contexto histórico, de produção e de recepção de algumas criações hollywoodianas do (a) e sobre o (a) afro-americano (a). Sabemos da imprecisão que essa tentativa nos cerca, pois não é possível retratar uma realidade autêntica sobre a crítica recebida (da mídia e do conjunto de espectadores) em cada uma delas, nem traçar todo o processo de (in) visibilização de um determinado grupo social, já que isso não se dá de forma linear e/ou coerente.

Empenhamos, porém, uma análise, em que a violência da representação fosse, ao menos, percebida, quando pessoas negras têm papéis limitados, satirizados ou que apenas sustentam o personagem branco, a quem servem, reforçando as desigualdades sociais do mundo vivido. No arsenal de filmes apresentados, alguns arriscaram-se a romper com a representação hegemônica, isto é, buscaram uma distribuição de sentidos estéticos e políticos mais positivos. Entenda-se por política, a fissura na arena da polícia, ou seja, do sistema ideológico dominante e do controle que ele enseja (RANCIÈRE, 2005). Outros, somente serviram para confortar, momentaneamente, a audiência negra para depois reestabelecer o *status quo*.

Em direção ao nosso próximo capítulo, perguntamo-nos de que maneira, *Django Livre* e *Histórias Cruzadas* ressignificam o protagonismo negro e, concomitantemente, o desqualificam. Ao examinar o flamejante *Django Livre*, apropriar-nos-emos de teóricos como Bakhtin, Vattimo e Rancière para viajar no mundo do *cowboy* americano, dessa vez, de pele escura, subvertendo a ordem do grande mito nacional do homem branco, desbravador de territórios no Oeste dos Estados Unidos. Aqui, o protagonista transita por vários estados do Sul, mas não almeja alargar fronteiras, nem resgatar tesouros, quer apenas encontrar sua amada esposa. Nesse feito tarantinesco, a violência excessiva mobiliza desejos e partilhas de deslocamento, regozijo, repulsa, conscientização etc.

Para a análise do agridoce *Histórias Cruzadas*, ajuntaremos epistemologias dos estudos de gênero, em especial, do feminismo negro de

Angela Davis, Audre Lorde, Patricia Hill Collins, dentre outras, para elucidar a interseccionalidade de opressões, na saga de domésticas negras, em plena segregação racial dos anos 1960.

CAPÍTULO III

(IN) VULNERABILIDADES PATILHADAS PELA VIOLÊNCIA DA REPRESENTAÇÃO EM *DJANGO LIVRE* E *HISTÓRIAS CRUZADAS*

As pessoas brancas acreditavam que quaisquer que fossem as maneiras, debaixo de cada pele escura era uma selva [...]. Mas não era a selva que os negros trouxeram com eles para este lugar... Era a selva que os brancos plantaram neles. E cresceu. E se espalhou... até que invadiu os brancos que a tinham feito. O babuíno gritando morava sob sua própria pele branca; as gengivas vermelhas eram suas próprias (MORRISON, Toni. *Amada*, 1987).

3.1. A Estética da Violência em *Django Livre*

> *Ninguém pode colocar uma corrente sobre o tornozelo de seu semelhante sem encontrar a outra extremidade presa sobre o pescoço dele* (Frederick Douglas).[194]

Neste capítulo, analisaremos duas produções que tratam de dois momentos da trajetória negra estadunidense, a fim de continuarmos com a discussão sobre como a violência e a representação se fundem, sendo preciso desconstruí-las como preconcepções de "verdades únicas". *Django Livre* (2012), de Quentin Tarantino nos mostra o trauma da escravidão, enquanto *Histórias Cruzadas* (2011), de Tate Taylor, aborda tanto o contexto da segregação como o do Movimento pelos Direitos Civis.

Em *Django Livre*, o diretor desconstrói o "mito do cowboy", desenhando um personagem negro e empoderado para assumir tal papel. Já, em *Histórias Cruzadas*, damo-nos conta que para explicar o entrelaçamento de opressões vividas, é preciso abraçar a epistemologia da interseccionalidade (COLLINS, 2000; DAVIS, 2016), da qual falaremos proximamente.

O cinema de Quentin Tarantino sempre recorreu a altas doses de violência e isto não seria diferente - muito menos uma novidade - em *Django Livre*. A estética da violência é a tônica do filme que venceu o Oscar, nas categorias de "melhor roteiro original" e "melhor ator coadjuvante" para Christoph Waltz, ganhando também o BAFTA de 2013. No entanto, seu maior mérito talvez tenha sido servir de pano de fundo para a retomada das discussões sobre as questões raciais nos Estados Unidos da América.

---

[194] No man can put a chain about the ankle of his fellow man without at last finding the other end fastened about his own neck.

A marca da violência assume em *Django Livre* ou *Django Unchained*, em inglês, novos contornos, uma vez que a temática da escravidão configura, por si só, a atrocidade maior da trama.

Muitos espectadores se indignaram com o teor de crueldade do filme que, logo de início, mostra as costas açoitadas do protagonista, fazendo alusão ao escravizado de nome Gordon, também conhecido por Peter. Gordon teria fugido de uma plantação de Baton Rouge, Louisiana[195] e sua fotografia, que exibia as marcas das incontáveis chicotadas em suas costas, percorreu o país em campanhas abolicionistas. O paralelismo entre Gordon e Django é inevitável e denuncia os castigos hediondos aos quais os escravizados foram submetidos.

É curioso notar que muitos dos filmes violentos problematizam a violência. A esta interseção de imagens da violência (atos de violência física e suas vítimas) e imagens violentas, as quais provocam tensão no espectador, susto, ansiedade ou nojo, Hijiki (2012, p. 104) dá o nome de imagem-violência.

[195] Imagem disponível em: http://www.nytimes.com/2009/10/04/books/review/Letters-t-ASLAVENAMEDG_LETTERS.html. Acesso em 13 de abril de 22016.

Veremos que o filme traz à tona não somente a violência plástica[196], nas cenas em que o sangue jorra, os tiroteios parecem não findar e (quase) sentimos o cheiro da pólvora. Há violência no preconceito escancarado dos diálogos racistas, na própria escolha dos vilões-galãs, nos ângulos e enquadramentos que hierarquizam o homem branco latifundiário, na sub-representação feminina... O diretor também abusa, como de costume, de intertextualidades sonoras, verbais e imagéticas (intericonicidade), o que é visto por alguns críticos como usurpação de obras alheias:

> Tarantino mostra que não tem pudores em "violentar" filmes de outros realizadores. Como um vampiro da cinemateca (na verdade, um vampiro de videolocadora "B"), suga com voracidade tanto personagens quanto enredos, enquadramentos e trilhas sonoras, fazendo pequenas variações, misturando elementos de filmes diferentes em um só, realizando uma bricolagem cinematográfica (FIGUEIREDO apud KURTINAITIS, 2013, p. 162).

Para nós, o reaproveitamento do trabalho de diretores como Leone e Peckinpah, do *blaxploitation*, dos filmes de terror, das artes marciais, dentre outras conexões transculturais constitui a própria força criativa de Tarantino que resulta em combinações sígnicas e não apenas em "apelo sádico à violência", um exagero, um *supercliché* (idem, p.163). Mas, toda essa violência também quebra matrizes dominantes, na (des) construção de paradigmas, como veremos proximamente. Enfim, se a escravidão é o tema do filme, a violência, de muitas naturezas, é a sua escrita[197].

Nosso objetivo, face a nossa hipótese geral, é investigar como a violência permeia a obra ao tratar da questão do negro estadunidense e de seu lugar na sociedade antes e - por que não dizer- depois do Movimento pelos Direitos Civis e, em que moldes esta partilha de sentidos é feita. Somente a estética da

---

[196] Reiteramos a nossa definição de violência "plástica": aquela que serve como construção estética, marcada pelo sangue na tela.

[197] Parte dessa reflexão serviu de insumo para uma apresentação no Simpósio Internacional de Estudos dos Gêneros Textuais, em 2015, resultando na publicação do artigo: "As representações sensíveis do ser fílmico, permeadas pela estética da violência e o letramento visual". Disponível em:http://www.letraria.net/site/wp-content/uploads/2016/11/DI%C3%81LOGOS-BRASILEIROS-NO-ESTUDO-DE-G%C3%8ANEROS-TEXTUAIS-DISCURSIVOS-Letraria.pdf.

violência poderia dar forma à (ir) representabilidade da crueldade do regime escravocrata que assolou o povo negro, durante quase três séculos de escravidão. Os atos inumanos deixaram sequelas com as quais a sociedade estadunidense teve/tem de aprender a lidar. O corpo da mulher negra, a propósito, foi ainda mais subjugado porque a ele foram impingidos não só os castigos físicos, mas os abusos de ordem sexual.

Não se pode afirmar que *Django Livre* seja uma vitrine fidedigna de acontecimentos históricos, nem ao menos se pode crer que Tarantino estivesse sequioso por algo similar a um documentário ficcional. Se assim o fosse, teríamos a figuração convencional de um escravo como vítima do sistema. Mas, ao contrário, o filme transcende mitos, figurando um *cowboy* negro como protagonista.

Ao enfraquecer uma das narrativas grandiloquentes do país, ele contesta a representação-padrão. Em outras palavras, a quebra de expectativa do mito do *cowboy* branco vai ao encontro do que Stiegler, citando Lyotard, diz:

> A grande narrativa perdeu sua credibilidade, independentemente do modo de unificação que usa, independentemente de ser uma narrativa especulativa ou uma narrativa de emancipação (STIEGLER, 2006, p. 90)[198].

O excêntrico diretor já havia experimentado a inversão da lógica dos filmes “nazi” em *Bastardos Inglórios* (2009), descortinando toda a crueldade existente nas práticas dos próprios soldados americanos e contando a história pela ótica de uma judia, Shoshana, a qual, por vingança, incendeia o cinema em que estavam os nazistas de alta patente, inclusive Hitler, colapsando de uma só vez todo o III Reich.

[198] “The grand narrative has lost its credibility, regardless of what mode of unification it uses, regardless of whether it is a speculative narrative or a narrative of emancipation”.

Django é violento e não hesita em matar para conseguir o que almeja. Ele se adequa às mesmas ações cruéis que seus opositores e se distancia, em certo grau, das grandes narrativas hollywoodianas, maniqueístas, que sempre reduziram os enredos a paixões elementares: “o Bem e o Mal, o Macho e a Fêmea, o Belo e o Feio, o Jovem e o Velho” (CANEVACCI, 1990).

Acreditamos que a análise do filme venha a contribuir para o entendimento de uma produção que fomenta discussões, problematizações e, inclusive, práticas pedagógicas, não somente para o estudo da representação da história, e da cultura dos Estados Unidos da América, mas para a compreensão de uma linguagem que comporta um discurso organizador de sentidos em representações que incluem a visão que se forma sobre um Outro. No trabalho que aqui arrolamos, elencaremos algumas narrativas que recorrem a inúmeras referências, sempre na chave da violência sobre o Outro negro.

3.1.1. Vestígios sanguinários do contexto histórico

> *Me lembro do homem que me disse: Esse é o meu mundo; nele, você suja as mãos. É isso que estou fazendo: sujando minhas mãos.* (*Django Livre*, Tarantino, 2013).

As grandes plantações de açúcar, índigo, cânhamo e, sobretudo, tabaco e algodão no sul dos Estados Unidos lucravam, desmesuradamente, com a mão de obra escrava. Em razão disso, o sistema escravagista precisava alicerçar-se em bases religiosas e teóricas para convencer a sociedade sobre a necessidade de subjugar o Negro com métodos cruéis. Não faltaram teorias, como veremos adiante, que buscassem comprovar cientificamente a inferioridade intelectual e a capacidade de submissão do povo que, após séculos de segregação, ainda anseia por um lugar de pertencimento na sociedade estadunidense.

Django parece fazer a ponte entre um passado vexatório para todos e um presente no qual ainda é preciso travar conflitos de reconhecimento. Quando este reconhecimento faz com que o "eu" se distancie de um "Outro", nasce o preconceito, de diferentes instâncias e que desencadeia a violência, motivada pela negação deste outro, isto é, de aversão pela *alteridade* (*cf.* SILVA, 2010). Entenda-se por alteridade, aqui, a construção que distingue o "eu" americano idealizado em dissonância com cidadãos de origens outras como a dos homens e mulheres, trazidos à força de vários países do continente africano.

Participa deste debate Henry Giroux (2002), ao afirmar que existem nos Estados Unidos, hoje, reminiscências de um passado escravocrata, atreladas à decadente qualidade de vida da maioria dos afro-americanos, o que gera um "pânico de moral branca" (white moral panic) [199]:

> Sob a crescente cultura da violência, real e simulada, existe um racismo profundamente arraigado que produziu o que eu quero chamar de pânico de moral branca. Os elementos deste pânico estão enraizados, em parte, em um medo crescente entre a classe média branca sobre a qualidade decadente da vida social, política e econômica que resultou de um aumento da pobreza, drogas, ódio, armas, desemprego, privação social e desesperança (GIROUX, 2002, p.207)[200].

Neste cenário, surge um filme que incrimina o passado, mas também aponta para um presente "rançoso" e discriminatório, haja vista a inserção do *hip hop* na trilha sonora, estilo musical que sustenta a veia da contestação contra o sistema.

Django Livre vai narrar a exclusão, por meio da representação da violência em diversas modalidades como a verbal, por exemplo, nos inúmeros

---

[199] No Brasil, apesar desta *moral de cor branca* ser escamoteada nos meios sociais, educacionais e de massa, vemos que as discussões acerca das cotas para negros nas universidades, bem como o forte racismo policial são exemplos desse medo que a população branca geralmente sente ao encontrar um negro em espaços públicos e/ou, majoritariamente, ocupado por brancos.
[200] Beneath the growing culture of violence, both real and simulated, there lies a deep-seated racism that has produced what I want to call white moral panic. The elements of this panic are rooted, in part, in a growing fear among the white middle class over the declining quality of social, political and economic life that has resulted from an increase in poverty, drugs, hate, guns, unemployment, social disfranchisement, and hopelessness (GIROUX, 2002, p. 207).

diálogos racistas, onde a palavra *nigger* [preto], de cunho pejorativo é, fartamente, utilizada. Há também a violência física (tátil), nas cenas de lutas corporais, perseguições e chibatadas. Já, a violência plástica abusa das tintas, principalmente da vermelha, para representar a dor e a morte; a violência simbólica faz a ponte entre um passado escuso e um presente instável, nas relações de poder entre brancos e afrodescendentes, ao longo do tempo e, ainda, tem-se a violência satírica que mobiliza toda uma política de afetos (vide discussão no capítulo I sobre *voyeurismo* e desejo de posse do Outro), diferentemente da violência cômica, a qual se converte em alívio, dados os exageros que culminam em banalização e/ou melodrama. A linguagem cinematográfica também sinaliza para a violência da representação que, como já dissemos, realça ou reduz a importância dos personagens, dependendo da iluminação que recebem, do enquadramento, da angulação etc.

Mas é sob a égide da violência ética, em que o "Outro negro" deixa de existir - uma vez que não tem o direito de narrar-se - que o filme expõe antigas feridas e propõe alternativas inusitadas como o empoderamento de um ex-escravo. Vários recursos multimodais reiteram, pois, as violências da trama, seja ela moldada pela exclusão social pública, seja através dos mecanismos ideológicos tácitos, mas não menos opressores. Por fim, e como resultado deste processo combinado de silenciamento do Outro (VATTIMO, 2011), incorremos na violência desferida pela distribuição desigual de sentidos que desenha o (in) visível e o (in) dizível da representação (RANCIÈRE, 2005, 2010, 2013).

Neste capítulo, veremos como a narrativa fílmica de *Django Livre* autoriza interpretações identitárias sobre o Outro negro, ao mesmo tempo que dessacraliza outras. Para tanto, há de se inquirir sobre o lugar daquele (s) que representa (m) e daquele (s) que é (são) representado (s) em um determinado contexto sociocultural.

A seguir, trataremos de alguns mitos que ajudaram na consolidação da *Narrativa da Nação Norte-Americana*, a começar pelo gênero faroeste e seus *cowboys* [vaqueiros] valentes.

3.1.2. Sobre *cowboys* e heróis: *Western* e outros mitos

The Western is American (SLOTKIN, 1993).

Django inicia sua saga de (anti) herói, arrastando as correntes que o fazem prisioneiro por entre a fileira de rochas com seus acidentes geológicos, tais quais as marcas das chibatadas, nas costas do protagonista. Ao som da música-tema de mesmo nome de Luís Bacalov e Rocky Roberts, o filme é uma releitura do *western spaghetti* de 1966, de Sergio Corbucci, com Franco Nero, o qual, inclusive, faz uma ponta nostálgica no filme. É curioso notar como a marcação do compasso alude ao caixão que Franco Nero trazia consigo, da mesma maneira que ilustra as correntes que o novo Django e seus colegas escravizados são forçados a arrastar. O ruído do chicote, que não estava presente na versão original, traça um paralelo entre o apetrecho do *cowboy* e o açoite do castigo. Aqui, o justiceiro é negro, o que remete, como já salientamos, ao contexto recente, no qual Barack Obama era presidente dos EUA[201].

Sendo libertado por um caçador de recompensas, Django tem de aprender com seu mestre, durante sua travessia nômade do Texas ao Mississippi, tanto o refinamento dos modos, quanto os diálogos que disparam o cinismo, tão veloz quanto o revólver que utiliza. Dr. King Schultz, em mais uma referência, dessa vez, a Martin Luther King, vulgo “Dr. King”, torna-se também um amigo inestimável, a exemplo de Huckleberry e Jim, em *As aventuras de Huckleberry Finn* de Mark Twain (1884) e de tantos outros parceiros masculinos da literatura e do cinema norte-americano.

[201] Três anos depois de Django, Denzel Washington interpreta um cowboy justiceiro em *Sete homens e um destino*, do diretor negro, Antoine Fuqua. O filme é uma refilmagem do clássico homônimo de 1960, por sua vez, uma versão de *Os sete samurais*, de Akira Kurosawa. É interessante a quebra da narrativa-padrão do cowboy branco que luta sozinho e contra todos Aqui, a vertente é multiétnica e Denzel vai precisar da ajuda de um asiático, de um índio comanche, de um mexicano, de uma mulher, de um branco matuto e de um confederado, mostrando que o país é a soma de toda essa diversidade.

A longa viagem transpassa fronteiras desérticas, paisagens exuberantes e inóspitas – cenários distantes da intolerância do Sul e das disputas territoriais do Oeste. Neste isolamento da sociedade e de seu *loci* de vingança, muitos indivíduos tinham como meta apenas sobreviver, sendo hospitaleiros aos andarilhos que, ocasionalmente, apareciam. Este é o caso do velho xerife que vê em Django um profissional em pé de igualdade com Schultz, oferecendo-lhe abrigo e comida. A natureza selvagem destas cenas resgata o "mito da fronteira" e a utopia romântica de se encontrar, espiritualmente, como pregavam os transcendentalistas do começo do século XIX, a exemplo de Henry David Thoreau (1817-1862)[202]. Como em qualquer outro filme tarantinesco, salvo estes momentos pacificadores, há ultraviolência, a saturação de referências, a música *pop* e as bruscas viradas de narrativa (cf. KURTINAITIS, 2013, p.148-149).

Django Livre recria uma outra narrativa mítica, fundada na formação e expansão dos EUA: o *western* [faroeste], relembrando os filmes em que o xerife, geralmente impoluto, punha-se na linha de fogo contra o bandido e dava voz de comando, mediante um sistema de justiça duvidoso, em que as relações locais de poder subjugavam a autoridade do Estado. Em outra vertente, o xerife era apenas um coadjuvante complacente, nas batalhas travadas entre mocinho e vilão: antagonistas que, por vezes, eram muito semelhantes.[203]

Definido por André Bazin (apud FLANAGAN, 2009, p. 84) como "the American film par excellence" [o filme americano, por excelência], o *western* reinventa o Velho Oeste como um lugar legendário e atemporal, capaz de superar a inexorabilidade do esquecimento que prevalece com o tempo. Gallagher intervém, ao atestar a popularidade do faroeste: "Ao invés de o cinema ter inventado o faroeste, foi o faroeste, há muito tempo existente na cultura popular, que inventou o cinema (idem, p, 83)"[204].

---

[202] Thoreau escreve *Walden*, sobre a vida na floresta, o desapego material e o anarquismo contra o capitalismo. O autor é, posteriormente, preso. Sua obra inspira o filme *Na natureza selvagem*, 2007, de Sean Penn.

[203] Sobre o Velho Oeste, o estigma do xerife e do ataque de índios às diligências, ver o filme *No tempo das diligências*, dirigido por John Ford em 1939. Sobre mais semelhanças do que diferenças entre bandidos e mocinhos, ver o filme *Três Homens em Conflito/ O Bom, o Mau e o Feio* (1966) de Sergio Leone.

[204] "Rather than the cinema having invented the Western, it was the Western, already long existent in popular culture that invented the cinema"

O *western* ganha a dimensão de gênero, durante as várias décadas de domínio industrial hollywoodiano, como defende SLOTKIN (1993):

> Em 1938-39 os grandes estúdios decidiram reviver o faroeste como um gênero importante de longa-metragem. Em 1938, os westerns "A" constituíram 1,1% da produção total de Hollywood e 6,9% de todos os westerns. Em 1939, essa porcentagem mais que dobrou (SLOTKIN, 1993, p. 278)[205].

Tamanho sucesso acaba influenciando outras narrativas cinematográficas como os filmes de ação, além dos novos faroestes revisitados, com temáticas sobre o contexto ideológico vigente[206]. FLANAGAN cita a definição de Bakhtin, segundo o qual, *gênero* é qualquer fenômeno social que deve, inclusive, transcender outras épocas, a despeito da lacuna entre períodos históricos, modo de produção e interesses econômicos. Cada gênero vive no presente, mas sempre se reporta ao passado, ao começo:

> Se é impossível estudar [literatura] à parte da cultura de uma época, é ainda mais fatal encapsular um fenômeno literário na única época de sua criação, em sua própria contemporaneidade, por assim dizer [...]. A clausura dentro da época também torna impossível compreender a vida futura da obra nos séculos subsequentes [...]. As obras atravessam os limites do seu próprio tempo, vivem em séculos, isto é, em grande tempo e frequentemente (com grandes obras, sempre) suas vidas lá são mais intensas e mais cheias do que suas vidas dentro de seu próprio tempo (BAKHTIN apud FLANAGAN, 2009, p.87)[207].

---

[205] In 1938-39 the major studios decided to revive the Western as an important genre of feature film. In 1938 “A” Westerns had constituted 1.1 percent of Hollywood´s total production and 6.9 percent of all Westerns. In 1939 that percentage more than doubled.

[206] Flanagan faz menção ao filme *Die Hard* [Duro de matar], dirigido por John McTieman, em 1988, classificado com ação, mas, segundo ele, tipicamente, um faroeste.

[207] If it is impossible to study literature apart from an epoch´s entire culture, it is even more fatal to encapsulate a literary phenomenon in the single epoch of its creation, in its own contemporaneity, so to speak […]. Enclosure within the epoch also makes it impossible to understand the work´s future life in subsequent centuries […]. Works break through the boundaries of their own time, they live in centuries, that is, in great time and frequently (with great works, always) their lives there are more intense and fuller than are their lives within their own time.

Enfim, o gênero foi-se modificando, através do tempo. Na década de 1920, o *western* precisava calcar a identidade norte-americana em base sólida, “ameaçada” pelas ondas imigratórias. Nos anos 1930, o gênero se corporifica como o grande difusor dos valores americanos, em função da quebra da Bolsa, em 1929, e da consequente Depressão. Os cineastas da época exageram nos enredos violentos, conduzindo para a “percepção do caráter alegórico desse cinema, que se apropria da violência da conquista do Oeste para falar de uma situação contemporânea, de forma crítica” (HIJIKI, 2012, p. 124). Em seu turno, o *western* de 1950 foca a era armamentista do governo de Eisenhower, enquanto que os das duas décadas seguintes impregnam-se de questionamentos sociais.

Se por um lado Tarantino revive o faroeste, por outro, ele o desmitifica nas cenas cômicas nas quais o xerife é ridicularizado e, posteriormente, morto. Django é, de fato, o herói afro-americano que cavalga com Schultz pelas ruas poeirentas, de chapéu, colete, lenço no pescoço, botas com esporas e um revólver alojado em um coldre de couro. Sua vestimenta é um signo à parte: veste-se com tecido nobre como se fosse um fidalgo, um valete ou uma estrela da época do *Harlem Renaissance* - dos anos 1920 e toda a prevalência da cultura negra - expurgando, simbolicamente, não somente os trapos que os escravizados eram obrigados a usar, mas todo o seu sofrimento, nas inúmeras catarses de vingança. A roupa de Django passa a servir de modelo estético para a composição da personagem quando este ascende socialmente.

As imagens que se seguem[208] mostram a moda do Harlem. À esquerda, um fidalgo do início do século XIX, da *Belle Époque*, quando os homens usavam sobrecasaca, terno, cartola e calças estreitas. À direita, dois integrantes de musicais da Era do Jazz.

[208]Disponível em: https://br.pinterest.com/pin/427912402067136332/ e http://grtbks.weebly.com/g1-harlem-hats.html, respectivamente. Acesso em 6 de maio de 2017.

Já, os fotogramas abaixo ilustram a indumentária do protagonista ao reencontrar o capataz que o torturou no passado e que, naquele momento, estava punindo uma escrava por um deslize na cozinha, em meio a outros escravizados correndo e brincando no balanço, o que denota a rotina da fazenda, em um clima de pseudo-normalidade. Vale lembrar que o feitor afixa várias páginas da Bíblia ao corpo, parecendo querer validar os castigos que impinge à escravizada, em virtude da interpretação que faz (em) e forja (m) do livro sagrado/ canonizado (pelo sistema que depende daqueles a quem explora). A bíblia é mais um elemento do colonizador e o discurso construído em cima de seus textos reforçam a “invenção da tradição”, em nome do deus ocidental, mais autêntico do que o (s) deus (es) africano (s), tidos como primitivos.

À luz de Ranger (2008, p.220), vemos que o que aconteceu na América, também aconteceu na África colonizada: “As tradições inventadas importadas da Europa, ao mesmo tempo que forneceram aos brancos modelos de “comando”, deram também a muitos africanos modelos de comportamento “modernos” (HOBSBAWN; RANGER, 2008, p.220).

Django pega o chicote, elemento imagético que funciona como gatilho para a trama retroceder. Assim, podemos ver, na temporalidade alterada pelo *flashback*, o que se passou com Django e Broomhilda, anteriormente. Ao fazê-lo, reverte as posições entre algoz e vítima.

Esta passagem nos faz lembrar de Arendt (1985) quando testemunha o julgamento do nazista Adolf Eichmann, em Jerusalém, e percebe que ele não demonstrava um ódio profundo pelos judeus, não era um monstro psicopata, nem tampouco se debatia com a questão de “bem” e “mal”; ele era apenas um homem sem discernimento ou capacidade intelectual para julgar, que dizia cumprir as regras do Estado e obedecer, cegamente, às ordens de

assassinato[209]. A “banalidade do mal”, segundo Arendt, se instaura na ausência do pensamento.

Na pauta de Tarantino, o capataz é exibido como bestial ou acrítico, ainda que a personagem se assenhore dos textos bíblicos para se salvaguardar. À semelhança de Eichmann, não parece existir no feitor nenhuma espécie de consciência sobre seus atos execráveis.

Ao assumir o *locus* de enunciação de quem também age cruelmente e mata, Django espelha a própria vileza do branco escravagista, às avessas. A representação estética engendra o princípio de desarticulação de categorias rígidas, a exemplo do negro, frequentemente desenhado como servil, fiel e tolo (vide capítulo II), ao passo que Django, insubordinado, aguerrido e esperto confisca o poder do branco, ceifando, impiamente, a vida dos seus antagonistas. O que acontece com a personagem, em tempo recorde, alude ao que Fanon (1986) chama de “sonho de inversão”, no qual o colonizado almeja ocupar o lugar do colonizador, enquanto o colonizador, atemoriza-se com a ameaça de perder seu lugar de privilégio. Nasce, assim, um desejo ambíguo e irônico de vingança: “o sabor da vingança do colonizado surge a partir do desejo de se ver como um colonizado ocupando agora o lugar de seu antigo carrasco, o colonizador” (SOUZA, 2004, p. 122).

Esse revés do personagem nos reporta para as disputas travadas, desde então, na ocupação urbana dos guetos, na formação das gangues, do tráfico e de todo *ethos* afro-americano atual como se Tarantino esboçasse o não-apagamento do rastro do horror e o aproximasse do cotidiano. Há, portanto, uma (re) distribuição de sensibilidades (RANCIÈRE, 2005, 2010, 2013) nesta e nas cenas que se seguem, em que a violência excessiva metaforiza a agressão de todo o povo escravizado que chicoteia e mata o algoz do passado, corroendo o “senso de normalidade”, algo que somente a arte ou, nas palavras do filósofo francês, a estética poderia dar conta. É provável que o efeito dessa inversão, apimentado pelos detalhes sádicos, incomode a alguns e traga a catarse a outros. Afinal, o ódio é o elemento aglutinador da sociedade:

[209] ARENDT, Hannah. *Da violência*, 1985.

> Neste jogo de similitude e antagonismo [...], a dor do Outro projetada no ecrã tem efeito catártico sublimando a ansiedade relativamente à finitude da existência, através de um mecanismo ambivalente de identificação e rejeição com o Outro representado com o inimigo (GIL, 2011, p. 275).

Mas, sobretudo, a violência exacerbada revela o absurdo da prática escravagista pela ironia dos acontecimentos, levando-nos a outro lugar: ao lugar daquele (s) que sofre (m) e ao lugar da ética. Vattimo (2007), propõe uma ética pós-metafísica, baseada no conceito de um outro e não mais no conceito de um Outro. Isso ocorre no contexto atual pós-colonial em que várias culturas antes colonizadas se tornam aparentes e se recusam a conformar-se com as imagens de alteridade estereotipada (Outro) atribuídas pelo Ocidente. O Ocidente tem a tarefa de renegociar a relação com os outros (minúsculo e plural) e perceber como esses participam problematicamente na construção da imagem do Eu ocidental. Ou seja, uma ética atual não pode ser uma mera aplicação de injunções/regras morais e passa ser algo constantemente negociada.

Na visão de Bakhtin (1968), a violência absurda metamorfoseia-se em comicidade. A "carnavalização" da violência é uma inversão social, quando o riso e o excesso suspendem o sentido real, gerando a pluralidade de significados e a possibilidade de questionarmos sobre o que é (ou deveria ser) aceitável. Assim, a "estética do grotesco" elimina a estabilidade do cotidiano, bem como a uniformidade do pensamento e, como resultado, provoca múltiplos níveis semânticos, flexíveis, o suficiente, para uma transformação, um devir.

O riso é ambivalente e, por meio dele "o mundo é visto de novo, não menos (e talvez mais) profundamente do que quando forma o ponto de vista sério... Certos aspectos essenciais do mundo são somente acessíveis pelo riso" (BAKHTIN, 1968, p. 66)[210]. Ouçamos o próprio Tarantino, em entrevista ao Professor Henry Louis Gates, sobre o papel da comédia como suspensão da

[210] "the world is seen anew, no less (and perhaps more) profoundly than when form the serious standpoint…Certain essential aspects of the world are accessible only to laughter".

ultraviolência, para determinados fins. O diretor se reporta à cena em que os cães de Candie perseguem e matam um escravo fugidio:

> A comédia teve de ser capaz de funcionar, as horríveis cenas sérias têm de funcionar, eu tenho de ser capaz de levá-lo a rir em uma sequência depois disso, para trazê-lo de volta da [cena horrível]. Temos que estar no lugar certo na história onde a grande cena de suspense na mesa de jantar acontece, de modo que vai valer a pena[211].

A figuração de um *cowboy* que fosse tão intrépido e movido por uma causa quanto aqueles do imaginário popular, mas cuja cor da pele denunciasse outros espaços[212], denota o investimento subjetivo na personagem esférica que contrasta com as demais, densamente tipificadas. É certo que o personagem só poderia tomar forma depois da luta de Martin Luther King pelos Direitos Civis, dos *Black Power*, dos *Black Panthers* e dos pronunciamentos inflamados de Malcolm X[213]. Django não é produto solo; vem carregado de História.

Destarte, *Django Livre* resgata a memória de um passado escravo, mas concomitantemente, empresta-lhe uma nova roupagem, mesclando um Oeste sem índios ou mexicanos com um Sul escravista, em que um afrodescendente *cowboy* olha no olho do branco colonizador e reclama, metaforicamente, o ajuste de contas.

---

[211] "The comedy had to be able to work, the horrific serious scenes have to work, I have to be able to get you to laugh a sequence after that to bring you back from [the horrific scene]. We have to be at the right place in the story where the big suspense scene at the dinner table happens so that will pay off". Disponível em: http://www.alternet.org/culture/quentin-tarantinos-fascinating-interview-henry-louis-gates-jr-racism-and-n-word-django. Acesso em 24 de julho de 2017.

[212] No imaginário do faroeste, o homem era sempre branco, como as lendárias personagens de John Wayne.

[213] A respeito de Malcolm X, ver o filme *Malcolm X* de Spike Lee,1992.

As alusões são, de igual modo, fílmicas; o diretor reaproveita o cinema do passado, sempre sob o prisma da violência. Assim, o Django do século XXI contracena com o Django do século XX. No discurso, o tom de equivalência, na cena em que os dois Djangos se encontram:

Django: D-J-A-N-G-O, o D é mudo.
Fazendeiro: Eu sei!

O que Django diz para o senhor de escravos (re) afirma seu recém-adquirido grau de instrução e sua identidade de homem livre. Nesta interlocução, Django mostra que é um homem de razão e de fala, dominando a língua da classe dominante (RANCIÈRE apud LAZZARATO, p. 227-143). Branco e negro estão em plano conjunto. O efeito subliminar que esta cena provoca em nós é o de sabermos que o Django negro irá tomar o lugar do Django branco, por extensão, os negros galgam seu lugar de pertencimento na sociedade, seja na História, propriamente dita, seja na tela do cinema ainda que pelo "enfrentamento" sugerido pela imagem[214].

Django fita, então, os olhos de Calvin Candie, cujo nome assinala a ironia da acepção "docinho" de "candie", em inglês, em oposição à crueza da personagem de Leonardo Di Caprio. Aliás, deveríamos nos indagar sobre quais

[214] Aprendemos com Kress (2006) que o elemento imagético a ser apresentado para o espectador aparece, geralmente, à esquerda da tela. Inferimos, portanto, que o Django de Jamie Foxx ganhará ascensão, sobrepujando o lendário Django, interpretado por Franco Nero, tanto na trama como no imaginário popular.

sentidos são mobilizados quando um ator tão competente, bonito e carismático é escalado para interpretar um carrasco! Certamente, Di Caprio dividiria mais opiniões, não fosse a caracterização do personagem que sendo belo “por fora”, não o é “por dentro”. Seus dentes são tão podres quanto seu caráter.

O diálogo rebuscado e bem-humorado do homem sulista- presente em quase toda a filmografia que trata do assunto- é esmaecido pela animosidade discursiva, onde a disputa pelo poder é travada a cada fala, somando-se ao espetáculo aterrador de homens reificados pela luta de *mandingos* e seu comércio, em plena sala de jogos. A violência simbólica perpassa a cena, quer no estranhamento de Django em um espaço restrito a brancos, quer na constatação daquele permitido aos outros negros, ou seja, o do entretenimento pela música e pelo esporte. Neste caso, temos as apostas feitas nos lutadores deste grupo étnico (mandingos), em que o vencedor deve matar o perdedor. A violência física (socos, tortura), simbólica (opressão de classe) e verbal (xingamentos) é trazida para o primeiro plano e obriga o telespectador a se perturbar, sair de sua zona de conforto. A linguagem (multimodal) opressora do discurso de ódio não é mera representação de uma ideia. Ela é, em si mesma, uma conduta violenta, com vistas a submeter o Outro:

> O ato ameaçado ocorre em uma instância material completamente além da linguagem, entre os corpos. Implícito na noção de uma ameaça é o que é falado na linguagem e pode prefigurar o que o corpo pode fazer; o ato mencionado na ameaça é o ato que um pode realmente realizar. Mas essa visão não leva em consideração que falar é em si mesmo um ato corporal (BUTLER: 1997, p. 10)[215].

Abaixo, o diálogo imagética e verbalmente provocador, pois encena a tensão, causada pela presença de pessoas de cor diferente no mesmo espaço

[215] The threatened act takes place in a material instance fully beyond language, between and among bodies. Implicit in the notion of a threat is that what is spoken in language may prefigure what the body might do; the act referred to in the threat is the act one might actually perform. But this view fails to take into account that speaking is itself a bodily act.

físico, algo inimaginável para a época, além da mercantilização da vida de outros seres humanos, a quem os donos de terras abominam:

Django: Ele não quer comprar os negros que você quer vender! Ele quer aqueles que você não quer vender!

Calvin Candie: Eu não vendo os crioulos que eu não quero vender!

Dr. Schultz: E se eu fizer uma oferta tão absurda que obrigue o senhor a pensar?

Afora o "mito do *cowboy*", ainda que do subgênero *spaghetti* ou *bang bang à italiana*[216] e o da "fronteira" que faz Django e Schultz percorrerem os estados do Texas, do Tennessee e do Mississippi, em busca de Broomhilda, o filme faz referências a outros elementos da cultura norte-americana. O próprio set de filmagens é em uma *plantation* [plantação], da Louisiana, onde também houve escravos[217]. Em meio a uma paisagem inóspita, Django diz a Schultz o nome de

[216] Filmes de baixo orçamento, caracterizados por mais ação, violência, uma boa dose de melodrama e conteúdo raso, popular nos anos 1960-1970.

[217] Na verdade, Tarantino filma *Django* na plantação de *Evergreen*, Wallace, Louisiana, mandando plantar os pés de algodão para corroborarem com o efeito de verossimilhança. Em uma de nossas viagens para outra plantation, *Oak Alley*, Nova Orléans que serviu de set para a filmagem de vários filmes, dentre eles *12 anos de escravidão*, exalta-se o glamour dos sulistas, seus hábitos, vestimentas e conquistas, por um guia vestido de soldado confederado. Em nenhum momento, a narrativa de compra e trabalho forçado dos escravizados (de que lugar da África vieram, sua contribuição para a economia, as tarefas na cozinha e na plantação) é mencionada.

sua amada: Broomhilda von Shaft, alusão ao filme mais célebre do *Blaxploitation*, *Shaft* (1971). Tendo sido levada à uma propriedade alemã, aprendeu o idioma e recebeu o nome de sua senhoria. Em um mundo de intertextualidades, o espectador fica sabendo, de antemão, que Django é talhado para ser a nova versão da lenda nórdico-germânica que Schultz lhe conta. Nela, Brynhildr (ou Brünnhilde, em alemão), é resgata por Siegfried, do alto de uma montanha, povoada por um dragão e circundada pelo fogo. Esta é a forma tarantinesca e metafórica de nos anunciar que haverá bombardeios, lutas etc., antes do final épico, com Broomhilda. O protagonista começa, então, sua jornada de herói. Schultz que simboliza o mentor, o prepara para o que eles irão enfrentar mais adiante[218].

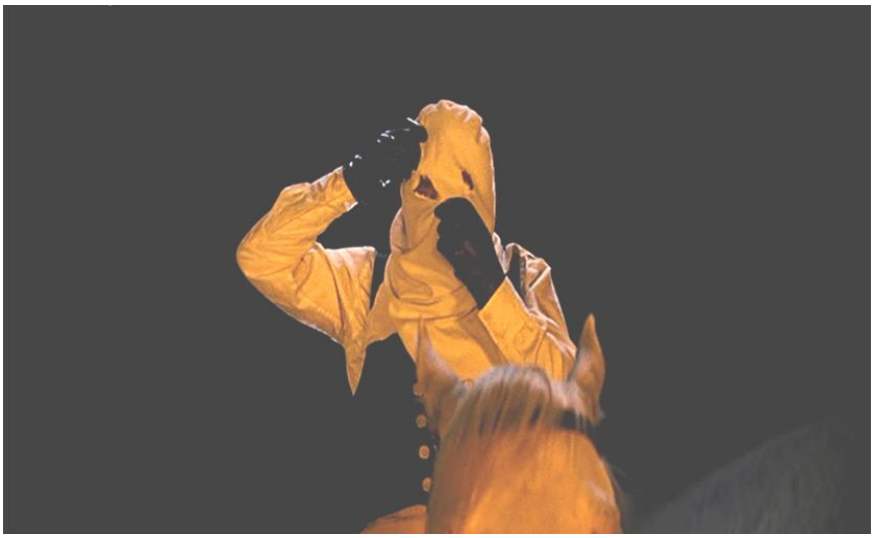
Tarantino também desloca o sentido da presença da Ku Klux Klan no Sul, sempre de maneira jocosa, o que, imageticamente, reforça o horror da segregação, ao mesmo tempo que a desmoraliza, ressaltando a bravura de Django.

Relembrando o que dissemos, no capítulo anterior, a Ku Klux Klan foi criada logo após a Guerra Civil e moldou-se como uma rede secreta terrorista que proclamava a supremacia do homem branco, protestante e de olhos azuis contra os habitantes do norte reformista (os chamados *scalawags*) e os negros há pouco libertos que supostamente se beneficiaram com a situação[219]. Rapto, estupro e tortura faziam parte dos métodos da KKK (WILLIS, 2008, p. 111).

Mesmo que tal organização tenha surgido após a Guerra Civil Americana (1861-1865) e a narrativa fílmica sido ambientada anos antes, em 1858, Tarantino mistura fatos históricos de períodos diversos com crítica e deboche. Em uma das cenas, os fazendeiros, amadores, porém, irados, juntam-se ao som triunfante da ópera “Requiem”, de Verdi (1874), com o objetivo de matar Django e Schultz, rememorando as perseguições feitas pela KKK. Os “soldados do Klan

[218] Joseph Campbel explica o monomito ou a jornada do herói em doze passos, dentre eles: “o chamado à aventura”, quando há um aumento de consciência, a recusa, o encontro com o mentor, o compromisso com uma causa, seguido de lutas com os inimigos, a recompensa e o retorno ao lugar de origem.
[219] Sobre o surgimento e fortalecimento da KKK, ver o filme *The Birth of a Nation* (1915). Direção: D. W. Griffith.

de Big Daddie” se atrapalham com o uso do capuz que mais parece um saco. A tomada oscila entre o trágico e o cômico da situação:



Nos fotogramas acima, deparamo-nos com homens encapuzados que mais parecem fantasmas; são figuras patéticas que fazem menção a um passado ultrajante. O sotaque carregado do interior satiriza a doutrina daqueles que pertenciam a organizações reacionárias como a KKK, bem como o lugar distante da metrópole e, por conseguinte, dos grandes núcleos da vanguarda abolicionista:

Bid Daddy: Droga! Eu não consigo ver porcaria nenhuma com essa coisa. Péra aí, vou aumentar o buraco do olho! Ah, droga! Acabei de estragar!

Soldado1 (membro da KKK): Quem fez essas porcarias de máscaras?
Soldado 2: Foi a mulher do Willa!

Willa (despeitado): Então cada um devia fazer sua própria máscara!

Soldado 3: Se eu soubesse que era só fazer um buraco num saco, eu mesmo teria feito!

Soldado 4: Não dá pra respirar e cavalgar com essa coisa na cabeça!

Willa: Eu vou embora! Fiquei vendo minha mulher trabalhando o dia inteiro, fazendo furinhos em 30 sacos pra vocês, mal-agradecidos!

Podemos inferir que a força dramática reside no valor que esses homens dão à economia escravocrata da qual dependem, em detrimento das vidas que execram. À fala "Eu não consigo ver porcaria nenhuma" cabe uma referência anacrônica[220] que denota o quão cegos estes homens ficaram pelo ódio contra aqueles que se beneficiaram com a Guerra Civil e, consequente, abolição da escravatura.

Por mais abjeto que fosse o discurso de quem comercializava seres humanos, o *locus* de enunciação de Candie ou de Big Daddy é o mesmo dos grandes administradores de fazendas da época. Sentiam-se justos e bons donos de escravos – ideia defendida pelos que acreditavam em uma prática benevolente do escravismo.

[220] A referência à KKK em um filme, cujo enredo se passa em 1758 é um anacronismo, ou seja, uma falta de alinhamento entre os fatos históricos da época com os que vieram depois. Afinal, esta organização surge com a Reconstrução do Sul dos Estados Unidos. Outro exemplo de anacronismo é a personagem Django, de discursos afiados e gatilho rápido- algo inimaginável até então. O orgulho negro que faria Django se envolver em embates filosóficos com um branco também constitui uma referência anacrônica- o que viria a acontecer, publicamente, somente depois da promulgação dos Direitos Civis, em 1965.

3.1.3. A Violência da Tradição: o conceito de escravidão benevolente, da Causa Perdida e da Natureza dos Escravos

> *Sua revolução nos parece incompleta*[221]. (*Jefferson in Paris*, James Ivory, 1995).

Jon Donson encarna a personagem “Big Daddy” ou “Grande Papaizinho”, o qual tem, a seus pés, uma legião de homens escravizados. Este é o mito da escravidão benevolente, segundo a qual a escravidão era apenas um sistema de serviço compulsório de trabalhadores, tratados com bondade e justeza pelos senhores das plantações. Tal crença foi potencializada nos estados do Sul, pois estes dependiam totalmente da mão-de-obra escrava, diferentemente do Norte que recebeu imigrantes:

> A onda de imigração de alemães e irlandeses nas décadas de 1840 e 1850, de grande contribuição para o Norte, não chegou ao Sul, que não comportava esse tipo de mão-de-obra[222]. (LIMA, 2003, p. 140).

A ideologia se fez nas práticas sociais, por meio de discursos ideologicamente formatados e no nível do inconsciente do sujeito:

Big Daddy: Betina, querida, por favor,
leve o Django pra conhecer nossa belezura de fazenda!

Betina: Sim, Senhor, Paizão!

---

[221] *Votre révolution nous apparaît incomplete.*

[222] A respeito do fluxo imigratório no Norte dos EUA, especialmente na cidade de Nova York, assistir ao filme *Gangues de Nova York*. Direção de Martin Scorsese, 2002.

Fotograma de Big Daddy chamando sua escrava de “querida”.

A palavra “querida” indica amorosidade, complacência; alia-se à ideologia construída sobre como os escravos estimavam seus senhores, tidos (no imaginário deles) como “pais”, “protetores”, a quem se devia admiração e respeito e sem os quais não se poderia viver. Big Daddy era o Senhor, em consonância com parte do seu nome “Big”, ao mesmo tempo que era o “Paizão” ou “Dad[dy]”.

O termo “querida” também carrega outro significado: o senso comum dos sulistas sobre os africanos e sua inferioridade intelectual, em um contexto com suas particularidades. “Querida” soa paternalista e despeitoso. Estilisticamente falando, vemos que o enquadramento das personagens em plano médio, combinado à angulação da câmera *plongée* (de cima para baixo) fundam sentidos múltiplos. Os homens brancos estão no alto da escada e os negros, abaixo, em menor escala, do lado esquerdo, o que evidencia, metaforicamente, a relação de poder entre eles. No degrau mais alto, está o espectador que consegue ter uma visão geral do que acontece. Django ainda não se maculou/ empoderou ou cresceu aos olhos do público e, em razão disso, permanece embaixo.

Se nos apropriarmos do conceito de “partilha do sensível” (Rancière, 2005, 2010, 2013), veremos que esta cena faz uma distribuição imagética da “normalidade” da época que vai dizer que o branco é superior e que lhe cabe menosprezar o negro escravizado. Observemos os diálogos:

Big Daddy: Aqui nas minhas terras é contra a lei *crioulo* montar a cavalo.

Schultz: Este é meu valete; meu valete não anda a pé.

Big Daddy: Eu disse que crioulo não monta a cavalo!

Diante da negativa e da possibilidade de serem expulsos da fazenda, o alemão, Schultz[223], se vale do mito da sofisticação dos aristocratas sulistas e interpela Big Daddy:

Schultz: Senhor Bennett, eu acredito que o senhor seja um *cavalheiro* e um homem de negócios. E foram esses atributos que me fizeram sair do Texas para vir ao Tennessee para conversar com o senhor.

[...]

Big Daddy: Betina, meu bem, o Django não é escravo. O Django é um homem livre, tá entendendo? Você não pode tratá-lo como os crioulos daqui porque ele é diferente. Entendeu?

Betina: O sinhô quer que eu trate ele como se fosse um branco?

Big Daddy: Não! Não foi isso que eu disse!

Betina: Então, não entendi, não, Paizão!

Big Daddy: Como é mesmo o nome daquele caipirinha que usa óculos? A mãe dele trabalha na carpintaria...

Betina: Tá falando do Jerry?

Big Daddy: Isso mesmo! [...]. Trate ele como você trata o Jerry!

[223] Os imigrantes alemães eram, em boa parte, abolicionistas.

Quando Big Daddy diz a Betina para tratar Django como se ele fosse o Jerry, inferimos que os negros estão na base da pirâmide, sem direito algum. Acima deles, estavam os brancos pobres – *white trash* [lixo branco], analfabetos como o Jerry. Sendo Django um "homem livre" deveria ser tratado com certa distinção, mas não como um branco aristocrata. As relações de poder definem o lugar geográfico e social de pertencimento ou de exclusão.

Na outra ponta, está o escravo Stephen, interpretado por Samuel L. Jackson, mais de um século e meio depois do lançamento de *A Cabana do Pai Tomás*. O Pai Tomás, do século XXI, valida o racismo, delatando Django e Broomihilda, em nome de uma fidelidade a seu *sinhozinho*, Mr. Candie (Leonardo Di Caprio).

No entanto, analisar a cena em que Stephen lamenta a morte de Candie é mais complexo. Afinal, de um lado está um homem adulador que despreza os seus e, por outro, o "pai postiço" (ainda que o tenha sido coercitivamente). Da mesma forma, mesmo que Candie o repreenda em público, respeita-o como a um conselheiro, no âmbito privado. O filme nos assegura disso, focando Stephen tomando uísque, sentado, no aguardo de Candie, a quem se dirige com intimidade, em uma relação um pouco mais equânime; Stephen e Candie são parceiros, mas em uma chave diferente da parceria entre Schultz e Django.

No fotograma, ao fundo, a fogueira que representa o dragão (Candie) que impede que Broomhilda encontre Siegfried (Django).

Vemos a relação estreita e multifacetada entre Stephen e Candie. O escravo chora a morte de seu filho branco e é, em razão disso, rechaçado por seus irmãos de cor.

Na verdade, os Estados do Sul recriam toda uma narrativa que sobrepuja o conceito de escravidão, *per se* - como se alguma forma de se apoderar do outro e de seu trabalho pudesse ser benigna ou de práticas mais brandas. Tais narrativas recontam, à sua maneira (e de acordo com o lugar de enunciação), o que se sucedeu antes, durante e após a Guerra Civil (1861 – 1865). E assim vemos que o mito do *South antebellum*, com o cavalheiro refinado e homem de negócios, no topo da hierarquia, a sinhazinha, da qual falaremos mais adiante, como adereço deste cenário e o "restante" da escala social, precisa sobreviver, a fim de se preservar o orgulho e a memória do ambiente (cf. LIMA, 2003).

A História oficial nos conta a versão, de origem iluminista do Norte, que luta contra os Estados Confederados e acaba vencendo. Como consequência, a escravidão foi abolida e os afro-americanos, finalmente, libertos. No entanto, a emancipação efetiva do povo negro não aconteceu. Leis locais e estaduais em vigor entre 1876 e 1967, nomeadas *Jim Crow*[224] que, como vimos no capítulo II,

[224] Trataremos mais detalhadamente dos efeitos da lei *Jim Crow* quando analisarmos *Histórias Cruzadas*, 2011. Direção: Tate Taylor.

pregavam a segregação racial, em todos os locais públicos. Inúmeros linchamentos realizados pela KKK acentuavam a política excludente e o preconceito que subscrevia a cor e o local de cada espaço social (WILLIS, 2008, p.113).

Porém, versões independentes da Guerra de Secessão tomaram conta do imaginário popular, resvalando o heroísmo de um povo em tom melodramático. A derrota transforma-se em "*The Lost Cause"* [A Causa Perdida] e o nacionalismo ressurge triunfante. O Sul reivindica sua fama e passa a alegar que a escravidão é um pretexto que o Norte adota para realizar a cobrança improcedente de taxas a uma sociedade agrônoma. De acordo com esta visão, os abolicionistas eram provocadores e o Sul teria facilmente desistido da escravidão, ainda que a natureza dos escravos reclamasse a subserviência. "Existem duas imagens proeminentes dos escravos. Um deles é do escravo fiel e outro chama-se o "estereótipo feliz" "[225](NOLAN, 2000, p. 15-16).

Até mesmo uma teoria sobre a descendência diferenciada dos sulistas foi vastamente propagada, segundo a qual, a linhagem daqueles que habitavam o Sul dos Estados Unidos procederia, na verdade, de William, o Conquistador e, em razão disso, seu caráter destemido, gentil e intelectual - a marca identitária de todos eles.

Hollywood, novamente, reforça lendas como esta da "Causa Perdida", nos filmes dos anos 40:

> De fato, como evidenciado pelo filme Santa Fé de 1940, Hollywood abraçou toda a gama de estereótipos da Causa Perdida: os abolicionistas, os escravos e os valentes homens do Sul (NOLAN, 2000, p.16)[226].

[225] "*There exist two prominent images of the slaves. One is of the faithful slave and the other calls the happy stereotype*".
[226] Indeed, as evidenced by the 1940 film *Santa Fé Trail*, Hollywood embraced the full range of Lost Cause stereotypes: the abolitionists, the slaves, and the valiant Southern men.

Calvin Candie, por sua vez, em um misto de êxtase e indignação, após saber que a verdadeira intenção de Schultz e Django era resgatar Broomhilda, expõe sua teoria sobre a inferioridade das raças:

Calvin: A ciência da frenologia[227] é crucial para o entendimento da separação de nossas duas espécies. No crânio desse africano aqui, a área associada à submissão é maior do que de qualquer outra espécie humana ou sub-humana no planeta Terra. E ainda: se examinarmos este pedaço de crânio, vamos notar três marcas distintas. Agora, se eu estivesse com um crânio de um Isaac Newton ou de um Galileu, essas três marcas estariam na área do crânio mais associada à criatividade. Mas, esse crânio é do Ben e essas três marcas estão na área associada à servidão.

A estética da violência dá-se, igualmente, pelo fato da cena mostrar um homem branco (Candie) serrando o crânio de um ex-escravo (Ben) para explanar sua teoria racista. O enquadramento simboliza a opressão física, a serviço da linguagem figurativa ou simbólica. Na cena, pouca iluminação, reforçando a penumbra dos pensamentos e o ato macabro da personagem.

[227] Frenologia é uma pseudociência que toma forma no século XIX, com o intuito de estudar a estrutura do crânio e, deste modo, poder determinar o caráter das pessoas e a sua capacidade mental, de acordo com características como, por exemplo, raça. Disponível em: http://brazil.skepdic.com/frenologia.html. Acesso em 27 de dezembro de 2013.

Há intertextualidade da fala de Candie com o que cientistas do século XIX pesquisavam; queriam saber se todas as raças descendiam de uma só espécie ou se a humanidade tinha ancestrais poligenéticos. Caso esse pressuposto fosse verdade, sub-raças deveriam ser subordinadas a raças superiores. Para os religiosos adamitas[228], os negros eram produto de uma maldição a um dos filhos de Noé, Cam [Canaã], que caçoou do pai, ao tê-lo visto nu e, em função disso, foi por ele amaldiçoado (GÊNESIS 9:18- 10: 32). Já, para os monogênicos, havia desigualdades na composição das raças:

> Raças, durante séculos de formação, adquiriram características que, em comparação, estabeleceram uma desigualdade, que é impossível negar. O negro nunca tinha sido igual ao branco. (HALLER, 1970, p.3)[229].

Esse jogo com outros textos denuncia o sujeito como sendo construto de um discurso que lhe precedeu e as condições sócio históricas que o alimentaram. A cultura de um certo período histórico (re) inventou o conceito de humanidade e civilização e propiciou que homens como Candie fizessem o que ele fez. A fala dúbia do próprio Calvin Candie, encerra a tomada e, de certa forma, ilustra o que o (pseudo) cientificismo do século XIX pregou:

Candie: Muitas mentiras foram ditas aqui, nesta mesa, à noite!

3.1.4. Violência Simbólica

Vai me ver com outros olhos ou com os olhos dos outros? (Leminski)

Bourdieu elucida que a violência é simbólica quando há cumplicidade entre os que a exercem e aqueles que a sofrem.

---

[228] Adamitas são aqueles que creem em Adão e Eva, ou seja, no Gênesis.
[229] Races, during centuries of formation, acquired characteristics that, on comparison, established an inequality, which is impossible to deny. The Negro had never been an equal to the White.

> O que denomino de violência simbólica ou dominação simbólica, ou seja, formas de coerção que se baseiam em acordos não conscientes entre as estruturas objetivas e as estruturas mentais (BOURDIEU, 2012, p. 239).

Segundo o autor, o Estado controla a violência física e simbólica, validando maneiras de pensar, ideia correlata às estruturas de dominação de COLLINS (2000) da qual falaremos posteriormente. A prática escravagista perdura por quase três séculos (do XVII ao XIX), devido a estruturação da violência simbólica a qual Bourdieu se refere. No entanto, ela começa a investir contra a reputação dos americanos, à medida que é considerada diametralmente oposta ao conceito de liberdade largamente difundido, desde a Revolução Americana.

Os defensores iluministas do "*we are all created equal*" [somos todos criados iguais], contraditoriamente, possuíam escravos, inclusive George Washington, James Madison e Thomas Jefferson[230], relator da Declaração de Independência, cujo axioma mais notório é:

> Consideramos que essas verdades são evidentes, que todos os homens são criados iguais, que são dotados por seu Criador com certos direitos inalienáveis, que, dentre eles, estão a Vida, a Liberdade e a busca da Felicidade.[231]

O paradoxo se reafirma, em virtude do temor do endividamento dos cidadãos, caso a escravidão deixasse de existir. Além disso, Jefferson e alguns franceses que apoiaram a independência dos Estados Unidos, por exemplo, acreditavam que ex-escravos sem propriedades tornar-se-iam ociosos e, por conseguinte, uma grande ameaça à república; Jefferson chega a ser

---

[230] É curioso o fato de que o terceiro presidente dos Estados Unidos (1801-1809) e principal autor da declaração da independência, mas severo opositor à abolição da escravatura se envolva com uma ex-escrava e com ela tenha seis filhos.

[231] We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness. Disponível em: http://www.ohio.com/blogs/mass-destruction/blog-of-mass-destruction-1.298992/jefferson-s-all-men-are-created-equal-1.410746. Acesso em 13 de julho de 2015.

aconselhado a mandar os negros de volta para a África, a fim de que eles não precisassem roubar para se sustentar (MORGAN, 2000, p.128).

Anos mais tarde, o presidente Abraham Lincoln[232] (1809- 1865) proclama a abolição da escravatura; todavia, os afrodescendentes ainda enfrentam as sequelas da segregação racial.

Como mencionado, anteriormente, nos jogos de identificação com o afro-americano, deparamo-nos com uma estética que exibe a prevalência da violência, em várias instâncias: a violência da tortura física dos castigos impostos, da imagética (plástica) na saturação do sangue, da sonora, na música que enfatiza a bravura do branco com ou sem letras insultantes, da verbal nos diálogos preconceituosos, em que o negro é satirizado por categorias como forma de falar, de se vestir, maneirismos gestuais, jargões, tipologia física (cor da pele, textura do cabelo), ou sociais, como marcas simbólicas de distinção de grupos Há, ainda, a violência simbólica, a da representação, nos enquadramentos, ângulos e iluminação desfavoráveis ou na montagem pelos cortes e edição de sequências que elencam categorias de poder que se alicerçam no (in) consciente do espectador e, sobretudo, a violência ética da não-representação dos negros nas estratificações de poder.

Um exemplo de violência combinada é a cena em que o sangue jorrado do capataz, assassinado por Schultz, macula o algodão branco, símbolo de pureza, bem como de riqueza dos fazendeiros, advinda de mãos escravizadas; o sangue tem cheiro e esse odor desperta o lucro fétido, posto que inescrupuloso. Curiosamente, o que se forma é algo híbrido entre o algodão e o sangue. A imagem nos remete a cerejeiras em flor como se, metaforicamente, a estética sugerisse algo novo que pudesse surgir com o aprendizado dessa parte da história norte-americana; mas muito provavelmente, as cerejeiras sejam apenas o efeito de uma explosão de cor que se sobrepõe na tela.

[232] Sobre o embate que se travou acerca da emenda que acabaria com a escravidão e o Discurso de Gettysburg, no qual Lincoln defende um “governo do povo, pelo povo e para o povo”, assistir *Lincoln* (2013), de Steven Spielberg.

Tarantino define o ‘nível de sangue’ como constituinte para o efeito do belo:

> O sangue, o vermelho, na vida, tem diferentes significados. Na vida real é assustador. Nos filmes, não é de verdade. Usar o sangue para mim é como pintar. Às vezes pode ser lindo. E pode ser divertido[233].

3.1.5. A Não-Representação de Gênero

> *Anos atrás, nós do Sul fizemos de nossas mulheres ladies. Então veio a guerra e fizemos de nossas ladies fantasmas.* (*Absalão, Absalão*, Faulkner, 1936).

Se por um lado, as construções simbólicas na chave étnica causam afronta, as discursividades de gênero podem passar despercebidas, dada à não-representação feminina, em três vertentes: a sócio-histórico-econômica, pois as mulheres não tinham direito ao voto e à propriedade, nesta época; a da categorização das mulheres, no próprio gênero *western* e, em outro plano, o número de atrizes e sua performance inexpressiva no filme de Tarantino.

---

[233] GUERRA, F. “Usar sangue é como pintar”. Disponível em: http://telatela.cartacapital.com.br/usar-sangue-e-pintar-diz-tarantino-sobre-os-oito-odiados/. Acesso em 7 de julho de 2017.

É certo que o patriarcado do século XIX, aliado às exigências do ideal sulista de mulher moldam a identidade feminina. Da mulher do Sul, esperava-se pureza, bondade, sociabilidade, elegância, capacidade de gerenciar a casa, os filhos e os empregados e, embora esse padrão de vida fosse o ideal de muitas jovens, a maioria delas se tornou silente de desejos outros que não fossem o de agradar aos seus maridos, praticamente “senhores” de suas vidas.

Compreende-se, portanto, a falta de eloquência da irmã de Candie, em Candyland, onde está a também silenciada Broomhilda. A não-representação feminina ganha ainda contornos mais fortes, a exemplo do *western* dos anos 60, em que os preceitos do gênero determinavam a figuração de longas tomadas de paisagens desérticas, ao mesmo tempo que homens emocionalmente desabilitados contrastavam com a fragilidade de mulheres carentes de proteção masculina. O que nos chama a atenção é que se, no *western* revisitado de *Django Livre*, um negro ganha relativa emancipação, por que Tarantino não trama personagens femininas mais atuantes, já que o contexto de produção contemporâneo permitiria tal licença?

Se, por meio da estética, Tarantino desconstrói a política de representação (RANCIÈRE, 2005), destruindo hierarquias, à medida que coloca um ex-escravo em atividades e lugares reservados a brancos, não realiza uma partilha igualitária de sensibilidades, na figuração de personagens femininas, pois o sentido comum distribuído é a mensagem de que mulheres devem ficar à margem. Lembremos que dar visibilidade parcial é torná-la invisível, de outro modo.

A desigualdade de gênero imbrica, portanto, a violência implícita das grandes narrativas sexistas, disseminadas há séculos. Desta forma, a sinhazinha porta-se como uma princesa alheia a tudo e, igualmente, passiva aos pedidos de seu irmão, Candie, como se fosse um objeto de decoração da Casa Grande; aliás, seu figurino galante tem maior destaque do que sua atuação.

A escuridão dentro dos ambientes domésticos, onde se encontram as mulheres é uma necessidade artística que remete ao soturno, contrastando com a luz do dia, fora da casa, onde estão os homens “vigorosos”. Esta composição geográfica risca espaços de poder entre os gêneros, já que a iluminação fraca

conota o ocaso social do ser feminino. O enclausuramento dessas mulheres, no âmbito doméstico, denota sua ausência de participação política. Rancière (2005, p.64-65) contribui:

> É a ideia de uma partilha do sensível: a impossibilidade de fazer outra coisa, fundada na "ausência do tempo". Essa "impossibilidade" faz parte da concepção incorporada da comunidade. Ela coloca o trabalho como encarceramento do trabalhador no espaço-tempo privado de sua ocupação, sua exclusão da participação ao comum (...) (Somente) a partilha democrática do sensível faz do trabalhador um ser duplo. Ela tira o artesão do "seu" lugar, o espaço doméstico do trabalho, e lhe dá o "tempo" de estar no espaço das discussões públicas e na identidade do cidadão deliberante.

Broomihilda, por sua vez, simboliza a mulher negra, cuja função de serva sexual silencia sua voz. A diferença de gênero (feminino) é acentuada pela cor da pele. Em um discurso proferido em 1851, Soujourner Truth, ex-escrava dos Estados Unidos, manifesta sua indignação, diante da invisibilidade da mulher negra no imaginário branco:

> Aquele homem diz que as mulheres precisam ser ajudadas a entrar em carruagens, erguidas para passar sobre valas e receber os melhores lugares em todas as partes. Ninguém nunca me ajudou a entrar em carruagens, a passar por cima de poças de lama ou me deu qualquer bom lugar! E eu não sou uma mulher? Olhem pra mim! Olhem pro meu braço! Tenho arado e plantado, e recolhido em celeiros, e nenhum homem poderia me liderar! E não sou uma mulher? Posso trabalhar tanto quanto e comer tanto quanto um homem – quando consigo o que comer – e aguentar o chicote também! E eu não sou uma mulher? Dei à luz treze filhos, e vi a grande maioria ser vendida para a escravidão, e quando eu chorei com minha dor de mãe, ninguém, exceto Jesus, me ouviu! E eu não sou uma mulher? [234]

[234] DALCASTAGNÉ, Regina “Para não ser trapo no mundo: as mulheres negras e a cidade na narrativa brasileira contemporânea” in Estudos de Literatura Contemporânea, nº 44, 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S231640182014000200014&script=sci_arttext. Acesso em 28 de julho de 2015.

Antes de a personagem ser resgatada por Django, na chave melodramática[235] como na lenda germânica, mencionada por Schultz[236], tem de aprender a sobreviver em um ambiente por demais hostil. Para tanto, mulheres como ela, precisaram se desindividualizar, se desumanizar, para depois, voltar a se humanizar – noção com a qual Stiegler (2015) corrobora:

> A desindividuação é uma relação deficiente com a potencialidade, um fracasso da individuação, uma incapacidade para passar à ação [...] uma individuação em espera (em sofrimento), isto é, uma individuação que sofre como desindividualização - para uma nova forma de individuação (STIEGLER, 2015, p. 62)[237].

A mulher negra abdica de sua individualidade psíquica e coletiva. O processo de des-individuação psíquica se faz na troca de seu nome, no cerceamento de sua liberdade, nas inúmeras chibatadas, nos abusos sexuais e na tortura psíquica; a des-individuação coletiva a impede de participar de sua cultura- mãe (africana), enquanto comunidade epistemológica e de qualquer espaço político, onde poderia atuar como um sujeito deliberante.

Lembremos que a desarticulação da comunidade africana fora planejada, desde o sequestro na África, passando pela separação das famílias, por meio da venda dos filhos e na compra de escravizados de tribos diferentes pelos proprietários, o que lhes impedia de qualquer mobilização política, devido à diferença de língua, costumes e crenças[238]. E é exatamente na vida em comunidade que o humano pode se inscrever no mundo, se individuar, se politizar, por intermédio do discurso (RANCIÈRE, 2005; STIEGLER, 2015). Lyotard, do mesmo modo, nos interroga:

---

[235] Tarantino articula o tema da escravidão, através do melodrama, o que envolve o espectador pela empatia. Neste gênero, produzem-se e aceitam-se todas as casualidades inverossímeis, possíveis e impossíveis. (OROZ, 1999, p.40 apud SILVA, 2010).

[236] Há, novamente, outra intertextualidade com o primeiro Django com Franco Nero. Os dois Djangos são carismáticos, violentos e marcados por um romance do passado.

[237] Disinviduation is a deficient relation to potentiality, a failure of individuation, an inability to pass into action […] an individuation in waiting (en souffrance), that is, an individuation suffering as dis-individuation- for a new form of individuation.

[238] Para saber mais sobre o processo de violência física e simbólica para a desarticulação das comunidades de escravizados, ler: MUNANGA, K. *Negritude: usos e sentidos*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012.

> O que chamaríamos de humano no homem, a miséria inicial de sua infância ou sua capacidade de adquirir uma "segunda" natureza que, graças à linguagem, o torna apto à partilha de uma vida comum, à consciência e à razão dos adultos?[239]

Em suma, a não influência de mulheres, quer negras ou brancas, no enredo, suas poucas falas e ações comungam com a quase inexistência de atrizes no filme, em desconformidade com o número e a participação de atores masculinos, que ficam sob a luz dos holofotes.

3.1.6. A Fúria do Som: narrativas de contestação

> *Aquele que herda o direito da vítima torna-se o defensor absoluto do direito de vingança.* (RANCIÈRE, 2010).

A trilha sonora não se exime de mostrar a banalidade do mal (ARENDT, 1985), o rastro do trauma (RANCIÈRE, 2013) e a omissão de várias gerações quanto à segregação dos afrodescendentes. Kurtinaitis (2003, p. 152) contribui afirmando que o espectador é levado a compreender as ações do protagonista e – acrescentamos - de toda a raça negra- como fruto de sua rebelião contra o sistema, muito em decorrência da trilha escolhida.

Um exemplo é quando Django se depara com um antigo capataz que castigou sua esposa. A cena é permeada por algumas falas, ao som de *Freedom* [Liberdade], de Anthony Hamilton & Elayna Boynton, os quais também são afro-americanos. A letra clama pela liberdade, enquanto Django e Broomhilda tentam a fuga, no distanciamento temporal, sugerido pelo *flashback*:

---

[239] Qu´appellera-t-on humain dans l´homme, la misère initiale de son enfance ou sa capacite d´acquerir une "seconde" nature qui, grâce au language, le rend apte au partage de la vie commune, à la conscience et à la raison adultes?

Felt like the weight of the world was on my shoulders
[Senti como se o peso do mundo estivesse em meus ombros]
Pressure to break or retreat at every turn
[A pressão para quebrar ou recuar em cada volta]
Facing the fear that the truth, I discovered
[Enfrentando o medo de que a verdade, eu descobri]
No telling how, all these will work out
[Sem dizer como, tudo isso vai funcionar]
But I've come too far to go back now
[Mas eu vim de longe para voltar agora]

I am looking for freedom, looking for freedom
[Eu estou procurando a liberdade, à procura de liberdade]
And to find it, caused me everything I have.
[E para encontrá-la custou-me tudo que eu tenho]
Well I am looking for freedom, looking for freedom
[Bem, eu estou procurando a liberdade, à procura de liberdade]
And to find it, may take everything I have.
[E encontrá-la, pode levar tudo que eu tenho].

Assim que Django passa de fugitivo a pistoleiro, a música muda e temos o instrumental mexicano/spaghetti "La Corsa" (segunda versão), de Luís Bacalov, trazendo à baila o faroeste. Ao longo do filme, Tarantino mistura referências musicais, resgatando e alternando estilos que vão do *country* ao *hip hop*.

O *hip hop* consolidou-se, na grande mídia, durante os anos 1970, trazendo uma composição de DJs e MCs, "mestres de cerimônia", responsáveis pela rima. O gênero abarca, igualmente, a dança que evoluiu do *Break* e o grafite das ruas, mas gera controvérsia, à medida em que propõe uma denúncia e um questionamento sobre temas presentes no universo da periferia como o acesso fácil às drogas e às armas, em um linguajar, recheado de palavrões em tom de indignação contra a pauperização do povo negro. A polêmica em torno deste

estilo de música também reside no fato de que as letras parecem estabilizar um discurso tão violento quanto o *establishment* que criticam (DARBY, 2006).

Desta forma, Rick Ross canta *100 Black Coffins*[240] na cena em que a comitiva do Sr. Candie, seguida por Django e Schultz, examina lutadores de *mandingos* na lavoura. A letra faz a ponte entre o passado e o presente, narrando a violência dos guetos:

Oooh, now you are one lucky nigga
[Oh, agora você é um negão de sorte]
You gotta listen to your boss white boy
[Você tem de ouvir o seu patrão branco]
(…)
I need a hundred black coffins for a hundred bad men
[Eu preciso de cem caixões pretos para cem homens maus]
(…)

Killers coming for you life, all you wanna do is shine?
[Assassinos vindo pra sua vida, tudo o que quer fazer é brilhar?]
I broke off the chains only the realest remain
[Eu quebrei as correntes; só o mais real permanece]
I see your praying to jesus, but will that help ease the pain?
[Te vejo rezar pra jesus, mas isso ajudará a aliviar a dor?]
(…)

A cenografia constrói sentidos pela combinação da cadência do som com os instrumentos escolhidos, o timbre melódico, as mensagens das letras ousadas, mas, inexoravelmente, pelo nosso repertório que vai acessar nossa consciência e apreender a sequência de sons como uma “entidade” (e não “barulho”) (STIEGLER apud CROGAN, 2006, p. 43) e relacioná-la com os demais elementos da cadeia semântica. Django é o “*lucky nigga*” [negão sortudo]

[240] Disponível em: http://letras.mus.br/rick-ross/100-black-coffins/. Acesso em 22 de agosto de 2015.

da música, que, para os que o veem, montado em um cavalo, está a serviço do *his boss white boy* [seu patrão branco], na caminhada que imprime a (re) negação de sua gente. Django precisa mostrar que é tão indiferente à dor dos negros quanto os brancos; precisa parecer que cruzou a zona fronteiriça da etnia, da piedade/ irmandade/ dignidade e que, agora, possui a ideologia daquele que trafica seres humanos. Afinal, como diria Gramsci (2002), a ideologia atravessa a linha de classe, sendo que o mesmo indivíduo poder ser influenciado por diversas ideologias, ainda que paradoxais.

Quando a representação da dor é pungente e irrepresentável (em termos sociológicos), temos o silêncio. O silêncio exala resiliência (ORLANDI, 1999) ou a inutilidade e terminalidade dos sons humanos: “a experiência com o ilimitado e com o eterno não pode reconhecer e acolher a presença da linguagem, posto que nomear é dar um limite e um tempo” (LESSA in NOVAES, 2014, p. 296). Por sua vez, a música é a tentativa de superar a incomunicabilidade da agonia e do rastro da dor. Ambos se combinam, dando ritmo à narrativa.

Quase no final, Django, liberta-se do cárcere que o levaria para o trabalho nas minas e ressurge como o novo Siegfried, da fumaça provocada pela explosão da dinamite que não somente mata o próprio Tarantino, o qual faz uma ponta no filme, como todo o *establishment*. Django serve de inspiração aos escravizados enjaulados até que o olhar marejado de um deles revela o momento epifânico, sorrindo e acenando com a cabeça em sinal de aprovação/ inspiração. Nesta parte, os escravizados já não são mais focados com a grade na frente de seus rostos. A grade está aberta, simbolizando a liberdade que lhes espera. A cena evidencia a retomada de consciência dos que veem Django partir para a Casa Grande, ao som de *Who did that to you?* [Quem lhe fez isto?] de Brother Dege.

3.1.7. A violência como catarse: a releitura dos Direitos Civis e do Contexto atual na queima da Casa Grande.

> *A Guerra Civil é, para a imaginação Americana, o único grande evento da nossa história*[241]. (WARREN, Robert Penn. *The Legacy of the Civil War*, 1998).

É no final que o enredo faz rima com a experiência estética para a sublimação do espectador. O mesmo homem que, enquanto escravo, torna-se um negro alforriado e que se empodera, a ponto de ele mesmo libertar sua esposa, incendeia o símbolo mais significativo do poderio sulista: a Casa

[241] "The Civil War is, for the American imagination, the great single event of our history".

Grande, denotando a derrocada dos aristocratas do Sul e da arrogância quanto à crença de uma prática benevolente.

É fato que a impassibilidade de Django faz com ele se assenhore rapidamente das maneiras, do vocabulário, das vestimentas, do corte de cabelo, das armas e do *modus operandi* violento de seus algozes, pois Tarantino esboça, em primeira instância, uma personagem que advoga em causa própria e que, posterior e poeticamente, abraça a causa negra, na chave do senso de liberdade, da qual Stephen, o "preto da casa", não compartilha, por exemplo.

A tomada evoca sensibilidades antagônicas. Ao mesmo tempo que o espectador vislumbra a liberdade de Django e Broomhilda, num quase êxtase catártico, reconhece, em seu íntimo, que há outras Casas Grande que mantêm o *status quo*. Contudo, a complexidade da personagem, que transita pelo território mítico do Oeste até as plantações do Sul como sujeito emancipado, (re) configura o pertencimento de espaços simbólicos e políticos, propiciando, ao menos no campo imagético, a reestruturação identitária do afro-americano e remetendo-nos ao "orgulho negro" das décadas de 1960 e 70 e o que se sucedeu como as campanhas dos Panteras Negras e do *slogan* d`"O negro é belo", sem citar tantas outras ações afirmativas. A explosão da Casa Grande traduz o expurgo do sofrimento secular de um povo e o usufruto das conquistas promulgadas pelos Direitos Civis.

É, ainda, a resposta estética que o diretor escolhe para abordar o trauma e o apagamento do rastro desse trauma (RANCIÈRE, 2013), ou seja, a estética encontra seus meios para representar o que, de outro modo, seria irrepresentável (vide discussão em 1.4). Assim como em *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, temos elementos imagéticos, propositalmente, em escalas assimétricas. Em *Shoah*, a enorme clareira, diante do ser minúsculo, desenha a dimensão do horror. Aqui, a Casa Grande está em proporção bem maior do que Django, mas ela está em chamas, virando cinzas, ruindo, diante de seus olhos e dos olhos do espectador.

O ícone da aristocracia torna-se, finalmente, uma estrutura completamente falida.

Haverá, decerto, ressentimentos e contendas que precisarão ser (re) negociados, ao longo dos anos, mesmo depois da chegada do primeiro presidente afro-americano à presidência dos Estados Unidos. Mas, assim como Django, Barack Obama precisou da coragem de Luther King e Malcolm X, dentre outros, para poder existir no âmbito discursivo dos brancos.

> Quando as pessoas que não me conhecem bem, negras ou brancas, tomam conhecimento da minha formação, ficam perplexas [...]. Então, quando me conhecem melhor, posso ver a ruptura no modo de pensar das pessoas – os ajustes mentais que elas têm de fazer, procurando em meus olhos algum sinal revelador. Elas já não sabem mais quem eu sou. Em particular, suponho que especulem sobre as perturbações do meu coração: o sangue misturado, a alma dividida, a imagem fantasmagórica do trágico mulato preso entre dois mundos. Eu gostaria de explicar que não, que a tragédia não é minha ou, pelo menos, não apenas minha, ela é sua, filhos e filhas de Plymouth rock ou da Ilha de Ellis[242]; ela é sua, filhos da África; é a tragédia do primo da minha esposa e também de seus colegas brancos da escola, de maneira que ninguém precisa especular sobre o que me inquieta, pois está tudo no noticiário noturno para todos verem.

[242] Plymouth Rock foi um dos núcleos de colonização dos puritanos ingleses no continente norte-americano no século XVII; por sua vez, a Ilha de Elllis, localizada na cidade de Nova York, foi a principal entrada de imigrantes nos Estados Unidos nos séculos XIX e XX. (N.T.)

> Se pudéssemos reconhecer tudo isso, então o ciclo trágico começaria a se romper... (OBAMA, 2008, p. 17).

Obama adota, sobretudo, a narrativa do excepcionalismo americano e se torna o 44º presidente eleito. Com uma oratória que abrange todas as etnias, classes sociais e diversos microcosmos culturais, o então senador de Illinois empreende expectativas de mudança, reverberadas pelo "*Yes, we can!*" [Sim, nós podemos!] da campanha. Sua origem multirracial é usada em seu proveito, substanciando uma plataforma governamental que pretende uma nova era de "responsabilidade". A favor da saúde gratuita (*Obama Care*) e de investimentos sociais, o presidente parece se distanciar da política neoliberal de Reagan e Bush e do atual Donald Trump.

Não estamos nos referindo às promessas quebradas, mas à esperança que ele traz, ainda vivente no contexto de produção do filme.

Obama tangencia os conflitos raciais com retóricas ressuscitadas de líderes como Abraham Lincoln, Kennedy ou Luther King. Porém, ele também mobiliza dispositivos específicos de fala, lugar e memórias para uma política da não-eliminação da diferença, abraçando afro-americanos, latinos, asiáticos e outros grupos minoritários como os homoafetivos, todos fazendo parte da ideia americana de *melting pot* [caldeirão cultural]. O que Obama faz é trabalhar na chave do dissenso, a fim de garantir sua governabilidade, com um discurso de natureza diversa ao de seu antecessor, George W. Bush. Sua eleição é vital para a causa da representatividade afro-americana.

Django é produto de seu contexto histórico; não poderia arregimentar tantos pontos de vista como agora, depois de sucessivas marchas e lutas raciais. A seguir, a crítica da recepção que o filme suscita.

3.1.8. A Violência da Crítica versus o sucesso mercadológico: contexto de recepção.

> *A escravidão americana não foi um spaghetti western de Sergio Leone. Foi um Holocausto. Meus ancestrais foram roubados da África*. (Spike Lee, 2013).

Django Livre, indubitavelmente, subscreve uma parábola ácida de acontecimentos da história estadunidense; é a leitura tragicômica de Tarantino do legado escravagista e do rancor sulista. Como era de se esperar, a recepção de um filme que coloca o *western* no Sul não agrada a todos, muito menos ao cineasta Spike Lee. Para ele, o filme é desrespeitoso (apesar de não o ter visto) porque insulta a trajetória negra, em um clima de sarcasmo e inverossimilhança. Além disso, segundo Lee, Tarantino não pode representar a escravidão, já que não é negro e não vive o racismo. Ao seu turno, Tarantino afirma que sua cor é irrelevante e que a violência não é sarcasmo: "Como alguém pode fazer um filme sobre a escravidão sem mostrar as injustiças que eram cometidas? "[243]

A questão de lealdade absoluta aos acontecimentos históricos advém de uma vanguarda da experiência estética, da metade do século XIX, como salienta Vattimo (2008):

> A defesa do verdadeiro apelo da arte foi a principal motivação na experiência da vanguarda histórica. Isso assumiu a forma de um esforço direto para representar a vida "moderna" o mais fielmente possível, nunca abandonando a ideia de que o artista era capaz de compreender e comunicar uma verdade objetivamente dada. (VATTIMO, 2008, p.167)[244].

[243] Disponível em: http://andrebarcinski.blogfolha.uol.com.br/2013/01/24/tarantino-vs-spike-lee-a-briga-continua/. Acesso em 8 de janeiro de 2014.

[244] The defense of the truth appeal of art was the principal motivation in the experience of the historical avant-garde. This took the form of a direct effort to represent "modern" life as faithfully as possible, never abandoning the idea that the artist was able to grasp and communicate an objectively given truth.

Este princípio parece restringir o processo criativo, de alguma forma. Além disso, toda obra que pretende retratar a História, fidedignamente, falha ao carregar elementos fictícios ou, no mínimo, traços que correspondem às interpretações que o roteirista e o diretor fazem dos fatos a que chamam "históricos" (vide discussão a respeito, no capítulo II). E é por isso que *Django Livre*, embora produto da excentricidade de Tarantino, parece-nos um filme que, ao denunciar uma prática cruel, encontra lugar de destaque. Lowestein (2005, p. 6) discute o autêntico papel da representação:

> Para melhor ou pior, a promessa de representação resiste obstinadamente a legislação. Para diagnosticar a representação como "saudável" ou "insalubre", divida-a nas categorias "realistas" ou "modernistas", ou julgue-a, unicamente, como "historicamente precisa" ou "historicamente imprecisa", o que significa roubá-la do poder de negociar o significado e o sentimento além desses rótulos[245].

A grande problemática versa sobre o fato de que Spike Lee não consegue ver *Django Livre* como um instrumento contraventor de uma ordem que sempre mostrou negros em posição de inferioridade. Ele tem razão, em certa medida, pois a vingança sangrenta, intercalada com a bravura de Django, torna o tema do tráfico negreiro mais brando, como aponta o *The Guardian*[246]. A trilha, repleta de clássicos, a aventura fascinante e a atuação dos protagonistas podem fazer o tema principal esmaecer. Outro ponto é que Schultz, segundo o artigo, usa Django para obter o que quer. Schultz também arrisca sua própria vida, em nome de uma amizade, o que faz dele um *mea culpa* do branco opressor e um personagem menos realista que Calvin Candie.

Em contrapeso, Tarantino expõe a tortura a que muitos escravizados eram submetidos quando mostra Broomhilda chicoteada e mantida em uma

---

[245] For better or for worse, the promise of representation stubbornly resists legislation. To diagnose representation as "healthy" or "unhealthy", do divide it into "realist" or "modernist" categories, or to judge it solely as "historically accurate" or "historically inaccurate" is to rob it of the power to negotiate meaning and feeling beyond such labels.

[246] BARNES, Henry. "The 1o best films of 2013, Nº 5 - *Django Unchained*". Disponível em: https://www.theguardian.com/film/2013/dec/16/10-best-films-2013-django-unchained?CMP=fb_gu. Acesso em 24 de julho de 2017.

espécie de forno. Sociologicamente falando, nenhum diretor é capaz de representar tamanho sofrimento, em decorrência do rastro do trauma que é irrepresentável por si só. A estética, contudo, não conhece o irrepresentável, como vimos no capítulo I, à luz de Rancière. Na verdade, Tarantino procura elaborar esse rastro, por meio da multimodalidade, na utilização das músicas, principalmente do *hip hop*, nas letras que mostram as consequências do racismo e os anos de segregação, pela estética da violência.

Sobre a polêmica em relação ao lugar de fala (discussão do capítulo II), Tarantino se defende, alegando ser descendente de índios Cherokees e, portanto, trazendo a marca da miscigenação e da subalternidade de um povo que luta para não ser extinto[247]. O diretor também diz, para o *The New Yorker*, que esta é a hora mais genuína para se falar a respeito de racismo, referindo-se à Era Obama e aos inúmeros conflitos de ordem racial que tomaram forma, durante seu governo. Em sua análise, o filme é uma resposta ao *Nascimento de uma nação*, de 1915. A estética que exibe a brutalidade e o horror da escravidão seria uma correção ao filme racista de Griffith.

Há de se distinguir entre uma "violência divertida" e a que é "intolerável" e, ao nosso ver, em oposição ao que atesta o *The New Yorker*, o filme estiliza apenas aquela cuja finalidade é o entretenimento. Quanto à vingança de negros contra brancos, o filme incorre no erro de negros que são o "anverso da figuração dos negros em Griffith e tão retrógrados quanto os brancos em Griffith[248]. Em outra entrevista, o diretor provoca: "Se você ganhou dinheiro sendo um crítico em cultura negra nos últimos 20 anos, você precisa lidar comigo".[249]

Na seara das contendas, Gates defende o filme como sendo "uma narrativa escrava de *western* pós-moderna"[250]. Afinal, Tarantino des/re/ constrói

---

[247] Disponível em: http://www.biography.com/people/quentin-tarantino-9502086. Acesso em janeiro de 2014.
[248] Disponível em: http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-worst-thing-about-birth-of-a-nation-is-how-good-it-is. Acesso em 26 de julho de 2017.
[249] "If you've made money being a critic in black culture in the last 20 years, you have to deal with me". Disponível em: http://nationalpost.com/entertainment/celebrity/quentin-tarantino-responds-to-black-critics-says-his-race-is-irrelevant-when-it-comes-to-his-work/wcm/7bef212d-22ec-4ff7-ae2d-8f427bf9dfec. Acesso em 24 de junho de 2017.
[250] "In fact, I call it a postmodern, slave-narrative Western". Disponível em: http://www.theroot.com/tarantino-unchained-part-3-white-saviors-1790894650. Acesso em 24 de julho de 2017.

o mito do *cowboy*, agora, de pele escura. Não obstante sua admiração, Gates interroga Tarantino sobre mais um filme cujo "salvador" é branco:

> Mas você sabe, um dos tropos de westerns e contar uma história como essa é que você tem um pistoleiro experiente que conhece o jovem cowboy inexperiente que tem alguma missão que ele tem de realizar, e é o velho e experiente pistoleiro que ensina a ele os truques do negócio: ensina-o a carregar sua arma, ensina-o a matar. Há sempre o cara velho ensinando o garoto e lhe mandando para uma jornada de vingança[251].

Há de se fazer uma ressalva, uma vez que muitos filmes com essa temática ameaçam inverter as narrativas de vitimização do negro, colocando-os em lugares de poder, mas acabam fracassando; outros filmes sequer disfarçam que pretendem somente atender às cotas, rebaixando o nível da atuação negra. Não é o caso do filme, pois Schultz sai de cena para que Django emerja como o verdadeiro herói da história. Nesse campo de sentidos e levando-se em conta a filmografia de Tarantino, interpretamos que o diretor, de fato, dá visibilidade à questão, alterando estratégias discursivas de representação do negro dócil, submisso etc[252]. Ainda assim, o teor da vingança, supostamente, almejado pelos negros, vem pelo filtro de um homem cuja pele é branca. É o seu *locus* de enunciação que está sendo priorizado.

Vimos que entre bandidos, *cowboys* e heróis, *Django* sub-representa a mulher que atua como coadjuvante, na trama. Na continuidade de nossa análise, as mulheres são o centro. *Histórias Cruzadas* descortina a desigualdade de gênero e racial; os preconceitos interconectados são consequência direta da construção violenta que do Outro se faz.

---

[251] But you know, one of the tropes of Westerns and telling a story like this is you have an experienced gunfighter who meets the young cowpoke who has some mission that he has to accomplish, and it's the old, experienced gunfighter who teaches him the tricks of the trade: teaches him how to draw his gun, teaches him how to kill […]. There's an older guy teaching the younger guy and sending him on a vengeance journey.

[252] Além de *Django Livre* (2012), Tarantino explora a questão da negritude em *Jackie Brown* (1997), *Pulp Fiction* (1994) e *The Hateful Eight* (2015).

3.2. O Relato de Mulheres Negras e suas Histórias Cruzadas: polícia e política no âmbito doméstico

O Estado é a posse do monopólio da violência física e simbólica.
(BOURDIEU,2012).

Em *Django Livre*, buscamos decifrar como a estética da violência exacerbada, ainda que matizada por episódios cômicos, dá vida a um protagonista anacrônico que transgride o regime hegemônico de representação. Já, em *Histórias Cruzadas* (2011), do diretor Tate Taylor, a violência é concebida pela ironia que contrasta o *rock´n´roll* e os bailes glamourosos dos anos 1960 com as chagas de uma sociedade preconceituosa. É interessante ver a poeira fina que separa a comicidade e a intransigência, atrelada à insistência do diretor em dar ao filme um "efeito de realidade", haja vista as várias inserções de programas televisivos, radiofônicos e de revistas do período retratado na trama, levando-nos para uma arena de relações desiguais de poder.

Destarte, à luz do Letramento Crítico, cuja base está em problematizar quaisquer categorias de significados, aparentemente, rijos, levando-se em conta o lugar de enunciação do falante e de seus interlocutores, em determinado contexto sócio-histórico, como entende SOUZA (2011), agregaremos teorias de gênero de Nancy Fraser, Judith Butler e Chantal Mouffe e, sobretudo, as do feminismo negro de Angela Davis, Patricia Hill Collins, bell hooks[253], Audre Lorde e Sueli Carneiro, as quais correlacionam raça, sexismo e classe social como fundantes no processo de exclusão.

Sendo uma perspectiva decolonial, isto é, ancorada na visão dos subalternizados sobre os danos indeléveis da administração colonial, por conta da repressão sociocultural, sexual, econômica e política (MIGNOLO, 2011), o feminismo (negro) procura entender e se desvencilhar de tal multiplicidade de opressões, propondo estratégias de libertação. E, assim, na leitura que empreenderemos do filme, pretendemos tangenciar como a figuração das personagens destrincha marcas de discriminação, quer pela cor da pele, quer

[253] A autora sempre utiliza seu nome em letras minúsculas.

pelo gênero, nível de escolaridade, origem geográfica, faixa etária e/ou classe socioeconômica.

Sublinhamos que *Histórias Cruzadas* é solo fértil para delinear parte da história, dos mitos e das feridas dos Estados Unidos, já que faz não somente uma tessitura dos anos 1950/60 e do sistema de apartação, legitimado pelas leis *Jim Crow*, mas contrapõe o *status quo* às lutas emancipatórias do povo negro durante o Movimento pelos Direitos Civis, tendo como líder principal um jovem pastor, vindo da Geórgia, chamado Martin Luther King. E, à guisa do diretor, o filme também confronta este período com as reminiscências da escravatura e suas implicações sociais, desde então.

Outrossim, investigaremos algumas tomadas cênicas, das quais emergem partilhas do sensível (RANCIÈRE, 2005), ou seja, distribuições de significado que cada espectador é capaz de obter/sentir e como o entendimento reducionista e "etiquetado" do Outro, cujos valores diferem daqueles que o intérprete traz consigo é um processo de violência, na medida em que nos desabilita a ver o mundo senão pelas nossas próprias lentes (vide discussão do capítulo I Como atestam Vattimo e Zabala (2011, p. 30): "a violência é o significado político da verdade, porque a verdade sempre implica uma constrição final que varia de sua definição nos Evangelhos ("A verdade te libertará") "[254]. Lembremos do que diz Bourdieu (2012, p. 15) sobre a violência física e simbólica exercida pelo Estado. Uma vez que Hollywood representa a ideologia dominante, também funda a integração moral do mundo social.

Obviamente que não objetivamos encerrar o assunto com a nossa interpretação; não se trata, pois, de um escopo finito sobre o filme.

[254] Violence is the political meaning of truth, because truth always implies a concluding constriction that varies from its definition in the Gospels ("The truth will make you free").

3.2.1. O Mito da Predestinação

> *A raça e o sexo determinam o estatuto de quem quer que seja. Sou mulher e sou preta, então, tudo que faço tem que ter erros. Se não tiver, arranjam* (Paulina Chiziane).

A crença norte-americana na predestinação, preconizada pela ética protestante e disseminada pelos pais peregrinos que imigraram da Inglaterra, a bordo do navio Mayflower, atestava que alguns indivíduos eram escolhidos por Deus e, por natureza, tornavam-se os eleitos:

> Capítulo III (do Eterno Desígnio de Deus), nº5. Aqueles do Gênero humano que estão predestinados à vida foram escolhidos para a glória com Cristo por Deus, antes de efetuada a criação do mundo, segundo sua finalidade eterna e imutável, e secreta deliberação de arbítrio de Sua vontade [...] sem qualquer previsão de fé ou boas obras [...] e tudo para louvor de Sua gloriosa graça (WEBER, 2005, p.55).

Os predestinados eram, portanto, os calvinistas britânicos que passaram a ser conhecidos como WASPs, acrônimo de "White, Anglo-saxon and Protestant", isto é, "Branco, Anglo-saxão e Protestante", créditos atribuídos ao fenótipo e profissão de fé daqueles que, em virtude da Reforma Protestante, no século XVII, embarcaram no novo mundo, esquivando-se dos conflitos político-religiosos que viviam na Europa.

A mentalidade de estar entre os escolhidos dominou, mormente, aqueles que concentraram suas energias, em prol da colonização e da expansão territorial. Tais ideias eram disseminadas para justificar a brutalidade da ocupação nas regiões recém-anexadas, a exemplo de Gasden e do Alasca, já no século XIX (cf. SILVA, 2010, p. 57). Karnal endossa:

> Pelo percurso histórico que fizemos, identificamos eixos importantes para entender uma sociedade que, em grande parte, acreditou-se guiada por Deus e eleita para um destino especial. Em nome dessa eleição, indivíduos tiveram sua conduta moldada e nações perderam territórios: era "o destino manifesto pela Divina Providência" (KARNAL, 2007, p. 278).

O discurso sobre a eleição de um povo, propalado pelas infindas pregações religiosas e políticas e que, inclusive, serviu de adubo para as reflexões iluministas que levaram à independência dos Estados Unidos, em 1776, fez-se parte de uma moral que prevalece até hoje e é, facilmente, identificada nos discursos presidenciáveis.

Donald Trump, a título de exemplo, em seu discurso de posse de 20 de janeiro de 2017, combinou referências espirituais com a frase "America first" [Primeiro, a América], fruto do excepcionalismo norte-americano, calcado na doutrina da predestinação; a fala cristã funde-se ao enunciado patriota: "Não deve haver medo. Estamos protegidos, e sempre estaremos... E o mais importante, seremos protegidos por Deus[255]". Trump também cita o Salmo 133: "A Bíblia nos diz quão bom e prazeroso é quando o povo de Deus vive junto em união[256]". Por fim, o presidente eleito exalta o caráter libertário de seu povo, remetendo a Mateus 5:16: "Brilharemos para que todos nos sigam[257]".

Martin (2005, p.186-187) apura a questão da confluência entre religião e Estado, ao assentir que os presidentes americanos modernos "propagam a civilização e a democracia" para justificar a barbárie como um confronto apocalíptico entre o Bem e o Mal. Além desse propósito belicoso, a doutrina puritana que acabou agregando poucos e excluindo os muitos que parecem não ter recebido o mesmo desígnio do Altíssimo não pressupôs, por exemplo, a integração dos indígenas ou ex-escravos, nem sequer a miscigenação de algumas raças; pelo contrário, criou um *ethos* de intolerância.

É neste cenário de não-pertencimento de alguns grupos sociais da América que penetramos no universo fílmico de *Histórias Cruzadas*. Aqui, os afrodescendentes mantiveram-se à margem da sociedade sulista, desde a escravização e as mulheres de pele escura, ainda mais segregadas, estavam predestinadas não à glória do Senhor, mas às atividades domésticas, limpando, passando, cozinhando e cuidando, há gerações, dos filhos de suas patroas

---

[255] "There should be no fear. We are protected, and we will always be protected… And the most importantly, we will be protected by God". Disponível em: https://www.washingtonpost.com/news/acts-of-faith/wp/2017/01/20/donald-trumps-inaugural-speech-may-be-his-most-religious-yet/?utm_term=.7684caf395f6. Acesso em 27 de janeiro de 2017.

[256] "The Bible tells us how good and pleasant it is when God´s people live together in unity" (ibid).

[257] "We will shine for everyone to follow". O versículo de Mateus 5:16 diz: "Deixe brilhar tua luz diante dos outros, para que vejam as tuas boas obras e glorifiquem a teu pai no Céu".

brancas de classe média, recebendo baixíssima remuneração pelo serviço prestado.

Portanto, apesar do mito da predestinação ter desencadeado convicções coletivas, temos uma sociedade que vem relegando o povo negro à periferia, empregando-o como mão-de-obra secundária e encarcerando-o em massa para controlá-lo, especialmente após os governos de Richard Nixon e Ronald Reagan[258]. Desde então, os Estados Unidos vangloriam-se de seu sistema de segurança, com as melhores técnicas de aprisionamento. Reproduzimos, aqui, parte da conversa entre Angela Davis e Judith Butler sobre a questão[259]:

> **Davis:** Desde o começo dos anos 70 com a rebelião da Attica[260], existe uma conscientização de que é preciso fazer alguma coisa sobre o fato de que 25% de toda a população encarcerada vive nos Estados Unidos e que um terço de todas as mulheres encarceradas residem nos Estados Unidos, um terço de toda a população feminina encarcerada no mundo vive nos EUA. Mas, fica parecendo que a questão central é "ok, como tornar essas prisões melhores?". Como é que conseguimos sair do encarceramento massivo para.... É, você sabe, eu não sei como chamam o contrário, será que eu poderia chamar de encarceramento seletivo?
>
> **Butler:** É, uma parte de sua análise que tem sido tão cara a muitos de nós, Angela, que o sistema prisional perpetua, de algum modo, o legado da escravidão neste país ao consideramos as taxas de pessoas pretas e pardas que estão encarceradas e isso significa, portanto, que estão privadas de seu direito a votar, privadas de exercer suas funções políticas como cidadãos, de participar de qualquer maneira. Então é como se quase- como se – o franqueamento dos escravos foi reatualizado como aprisionamento; é como se a prisão fosse o método pelo qual os direitos ao voto são destruídos para muitos e muitas pessoas negras e latinas".

---

[258] Sobre como o encarceramento em massa de negros tomou forma, a partir da abolição da escravatura, recrudescendo-se na política de "Lei e Ordem' da Era Nixon e de "Guerra às Drogas", de Ronald Reagan, ver o documentário *13ª Emenda* (2016), EUA, de Ava DuVernay. Ver também a produção audiovisual TED, em que Alice Goffman descreve a política de encarceramento de afrodescendentes, nos dias de hoje, a chamada "a nova Jim Crow". Disponível em: https://www.ted.com/talks/alice_goffman_college_or_prison_two_destinies_one_blatant_injustice#t-776819. Acesso em 12 de maio de 2017.

[259] BERTUCCI, Pri. "Uma conversa com Angela Davis e Judith Butler". Disponível em: http://www.ssexbbox.com/2017/07/11/uma-conversa-com-angela-davis-e-judith-butler/. Acesso em 29 de julho de 2017.

[260] A rebelião de Attica ocorre no Presídio de Attica, situado em Nova Iorque, em 1971. Depois de quatro dias, terminou com a morte de 39 pessoas. Disponível em: http://www.bbc.com/news/av/magazine-37470717/attica-the-us-prison-rebellion-that-ended-in-carnage. Acesso em 29 de julho de 2017.

Abaixo, um fotograma do filme que ilustra o que dissemos sobre a política de aprisionamento da negritude: a personagem, Yule Mae, subtrai um anel de sua patroa e é colocada em uma cela com outras mulheres, todas negras. A diarista havia pedido um empréstimo a Hilly Holbrook que a detrata, com base em uma narrativa afeita à predestinação:

Hilly: Por ser cristã, eu vou lhe fazer um favor! Sabe, Deus não faz caridade a quem é saudável e capaz! Você tem de arranjar esse dinheiro por conta própria! Certo?

Yule Mae: Sim, senhora!

Hilly: Um dia, vai me agradecer!

Infelizmente, a conduta de Yule Mae servirá de justificativa para acusar as outras domésticas de delitos semelhantes:

> Como as "marcas do plural", para usar a expressão de Memmi[261], projetam os povos colonizados como "todos iguais", qualquer comportamento negativo de um membro da comunidade oprimida é imediatamente generalizado como típico, algo que aponta para uma eterna essência negativa (SHOHAT; STAM, 2006, p. 269).

Adaptado do romance homônimo de Kathryn Stockett, *The Help* traz à tona algumas experiências pessoais da escritora; é traduzido para o português como *A Resposta* e torna-se, em linhas gerais, muito bem acatado pelos leitores,

[261] Escritor e ensaísta francês, nascido na Tunísia, em 1920.

embora tenha sido rejeitado por cerca de sessenta editoras antes de publicado, provavelmente, pela tensão étnico-racial pós 11 de setembro[262]. No entanto, sua versão cinematográfica reanima uma antiga polêmica, segundo a qual uma pessoa branca, de intenções puras e, geralmente, recém-chegada ao local do conflito, sempre estaria a postos para ajudar a minoria racial em apuros. No filme, isto se confirma porque umas das personagens principais é a branca e jovem jornalista, Eugenia Phelan ou, simplesmente, Skeeter, que está de volta a sua cidade natal e que vê a oportunidade única de começar sua carreira de jornalista colhendo, sub-repticiamente, relatos de preconceito sofridos pelas empregadas domésticas de Jackson, no Mississippi, transformando-os em uma espécie de livro-denúncia.

Porém, é a personagem negra Aibileen Clark, quem narra a trama e se coloca como a principal autora dos testemunhos, a despeito de não poder desvelar seu nome. Controvérsias à parte, o filme recebe o título de *Histórias Cruzadas*, no Brasil, em virtude dos depoimentos similares das entrevistadas. Dentre elas, Minny Jackson que personifica a cidade, de tal sorte que porta o mesmo sobrenome que ela. Basicamente, as narrativas de Eugenia, Aibileen e Minny se entrelaçam, à medida que elas se tornam íntimas. Logo, o filme orbita o universo feminino da época; homens têm pouca relevância, diferentemente de *Django Livre,* visto que *Histórias Cruzadas* diagnostica o preconceito no círculo privado das mulheres que cuidam do lar de famílias brancas.

Sobre os sonhos desfeitos no “país das oportunidades para todos”, eis a fala da personagem Aibileen, empregada e babá, ao reportar suas experiências à jornalista:

Eugenia: E sabia quando criança que um dia seria empregada doméstica?
Aibileen: Sabia, sim, senhora!
Eugenia: E sabia disso por quê?
Aibileen: Minha mãe era empregada; minha avó era escrava doméstica.
Eugenia: Já sonhou em ser outra coisa?
(Aibileen acena afirmativamente).

[262] Disponível em: http://veja.abril.com.br/entretenimento/brasileira-serviu-de-inspiracao-para-personagem-de-historias-cruzadas-que-estreia-nesta-sexta. Acesso em 23 de julho de 2016.

Eugenia: Como se sente criando uma criança branca quando seu próprio filho está em casa sendo educado por outra pessoa?
(Aibileen suspira).

Abaixo, Aibileen e as outras colegas negras aguardam, todas uniformizadas, o ônibus amarelo, elemento imagético que partilha o sensível (RANCIÈRE, 2005) de, pelo menos, duas formas consonantes: a primeira nos dirá que todas essas mulheres estão destinadas a trabalhar *ad aeternum* como domésticas, enquanto a segunda, informa ao espectador sobre as leis históricas separatistas de negros em espaços públicos, legitimadas pelo *Jim Crow*, do qual falaremos proximamente.

Na imagem que segue, Minny Jackson passa o protocolo da função social que exerce à filha, Sugar. “Não seja insolente”, diz. A menina tem de sair da escola para trabalhar em mais uma casa de classe média branca. A cena ilustra o tipo de predestinação que lhes cabe.

Deste modo, a estética pode distribuir sentidos semelhantes ou diametralmente opostos, uma vez que nos permite ver a violência de determinados ângulos, inclusive, a simbolicamente instaurada neste determinado enquadramento histórico. Aqui, fica claro o que Rancière[263] quer dizer com partilha (de significado), ou seja, o que é planejado para ser distribuído entre os sujeitos e, no caso do cinema, entre os espectadores:

> A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela "ocupação" define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc. (...). É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo.

Contudo, há momentos de re-distribuição do comum partilhado, abrindo espaço para uma política de significados menos desiguais. Isto porque o filme,

[263]RANCIÈRE, J. "Da partilha do sensível e das relações que estabelece entre política e estética". Disponível em: https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2015/10/16/da-partilha-do-sensivel-e-das-relacoes-que-estabelece-entre-politica-e-estetica-jacques-ranciere. Acesso em 8 de fevereiro de 2016.

ousamos dizer, é uma plataforma política que suscita discussões e alternativas dissensuais porque ao mesmo tempo que as empregadas são invisíveis no mundo do Real, o mundo da arte faz a partilha e as torna visíveis. Veremos que o modo pelo qual as personagens narram suas histórias é, *per se*, um exercício político (de emancipação), ao invés da "impotência que caracteriza o pensamento liberal quando confrontado com a emergência de antagonismos e formas de violência (MOUFFE, 2013, p. 12)"[264].

3.2.2. Da Violência invisível ao dizível da Violência: feminismo em ação

> *Escrevo para aquelas mulheres que não falam, pelas que não têm voz pois estão muito aterrorizadas, porque se ensina a respeitar o medo mais que a nós mesmas. Ensinaram-nos que o silêncio nos salvaria, mas não o faremos* (Audre Lorde).

Ambientado na efervescente década de 1960, mais precisamente, em 1963, o filme destaca algumas das mudanças sociopolíticas nos Estados Unidos. A chegada de Skeeter - rasgando com seu carro o solo de Jackson e ao som diegético[265] da canção bairrista de Johnny Cash e June Carter de mesmo nome - abre a trilha sonora. Tudo parece estar como sempre na cidadezinha da qual tinha se ausentado para fazer faculdade. A mesma paisagem bucólica, as mesmas casas, pessoas, amigos. A menina sonhadora era ingênua demais para perceber o que estava incrustado nas paredes dos prédios ou nos corações e mentes do povo de lá. Quase ao final da trama, quando se torna escritora, amadurece e, dentre outras coisas, rompe seu namoro, é a música extradiegética[266] do ativista dos Direitos Civis, Bob Dylan, que anuncia a epifania da garota:

> Bem, não é inútil sentar e perguntar por que, querida

[264] "...the impotence that caracterizes liberal thought when confronted with the emergence of antagonisms and forms of violence…".
[265] O som diegético faz parte da cena e é ouvido pelo personagem.
[266] Não é ouvida pela personagem na trama, apenas pelos espectadores.

Se você não souber agora
E não é inútil sentar e perguntar por que, querida
Nunca fará alguma coisa[267]

As feridas da Guerra da Coreia (1950-1953) mal haviam cicatrizado e os Estados Unidos já se embrenhavam no Vietnã (1955-1975)[268]. Os confrontos se estendiam pelo espaço sideral, já que o russo, Yuri Gagarin, tinha viajado nele primeiro[269], para afronta dos norte-americanos, em plena Guerra Fria. Dentro de casa, os negros lutavam pelo direito ao voto; as mulheres, também, na chamada segunda onda do feminismo, defronte a uma conjuntura que lhes queria no lar.

[267] "Well it ain't no use to sit and wonder why, babe/ Ifin' you don't know by now/ An' it ain't no use to sit and wonder why, babe/ It'll never do some how ("Don´t think twice. It´s all right", Bob Dylan, 1963).
[268] Sobre o horror da Guerra no Vietnã, a única que, declaradamente, derrota os EUA, assistir ao filme *Apocalipse Now* (1979). EUA. Dir: Francis Ford Coppola.
[269] Para saber mais sobre a corrida espacial, do ponto de vista dos norte-americanos, assistir a *Estrelas além do tempo* (2016). EUA. Dir: Theodore Melfi.

Acima, o primeiro fotograma nos revela o sonho de consumo da classe média, a exemplo da cozinha espaçosa com todos os eletrodomésticos, considerados imprescindíveis para uma boa dona-de-casa. No entanto, quem habita, de fato, este cômodo, são as mulheres negras e pobres que, por sua vez, de quase nenhum luxo desfrutam em seus domicílios simplórios, encarando a tripla desigualdade de raça, gênero e classe social. A iluminação dos fotogramas denota a relação de classe entre as personagens: enquanto a casa de Hilly é ampla e clara, a de Minny é apertada e escura; o enquadramento coloca a personagem espremida, no canto, ou seja, a linguagem visual nos dá conta da opressão que ela vive no gueto, sob os desmandos de um marido agressivo, inclusive. Em outra tomada, a casa dos herdeiros dos senhores das antigas plantações de algodão e tabaco contrasta com os casebres das domésticas, descendentes de escravizados, fazendo a ponte entre o passado e o presente. Novamente, tanto a iluminação como a composição arquitetônica de ambas as casas corroboram para a construção do sentido de violência urbana, na gentrificação dos afrodescendentes e da ausência de mobilidade social.

Feministas negras procuraram explicar tal convergência de opressões. Audre Lorde (1934-1992), em *Sister Outsider* [A Irmã Intrusa] vai dizer que às feministas brancas, compete assumir o privilégio de serem brancas em uma sociedade racista, porque quando elas o ignoram, as "mulheres de cor" se convertem nas outras cuja experiência é demasiada alheia para ser compreendida:

> Em geral, no movimento das mulheres hoje, as mulheres brancas se concentram na sua opressão como mulheres e ignoram as diferenças de raça, preferência sexual, classe e idade. Há uma pretensão a uma homogeneidade de experiência coberta pela palavra *irmandade* que de fato não existe (LORDE, 1980, p.4).[270]

Lorde postula que a discriminação só pode ser combatida, mediante o reconhecimento e a empatia entre as próprias mulheres, ao que se chama, sororidade. No entanto, as feministas brancas acabam, infelizmente, identificando-se com o pouco poder que encontram no patriarcado:

> "... as mulheres brancas enfrentam a armadilha de serem seduzidas para se juntarem ao opressor sob a pretensão de compartilharem o poder. Esta possibilidade não existe da mesma forma para as mulheres de Cor [...]. Para as mulheres brancas existe uma gama mais ampla de pretensas escolhas e

[270] "By and large within the women´s movement today, white women focus upon their oppression as women and ignore differences of race, sexual preference, class, and age. There is a pretense to a homogeneity of experience covered by the word *sisterhood* that does not in fact exist".

> recompensas para se identificar com o poder patriarcal e seus instrumentos" (idem, 1980, p. 8)[271].

bell hooks (1989, p. 179) adensa a questão, salientando que as mulheres negras nutrem um sentimento de raiva, em relação às mulheres brancas, enraizado na subserviência das primeiras, em contraposição à exploração das segundas. Isto é danoso para a luta feminista; é preciso enxergar que a rivalidade entre as mulheres também é estrutural e atende aos interesses do sexismo: "as mulheres aprendem a ver uma a outra como inimigas, como ameaças, como concorrentes" .[272]

As intelectuais Angela Davis, do Partido Comunista, e Patricia Hill Collins amplificam o debate, no que concerne à natureza inseparável de múltiplas violências contra raça, gênero, classe social etc., adotando o termo *interseccionalidade*, cunhado por Kimberlée Creenshaw, que tão bem nos serve para explicar o jogo de dominações que se combinam:

> Primeiro, o pensamento feminista negro promove uma mudança paradigmática fundamental na maneira como pensamos sobre as relações injustas de poder. Ao abraçar um paradigma de interseção de opressões de raça, classe, gênero, sexualidade e nação, bem como de agência negra feminina individual e coletiva dentro deles, o pensamento feminismo negro reconceitualiza as relações sociais de dominação e resistência (COLLINS, 2000, p.273).[273]

Já, a socióloga brasileira Sueli Carneiro, nos atualiza com mais um tipo de violência interseccional, a "estética", posto que impõe padrões étnicos de beleza à mulher negra:

---

[271] "...white women face the pitfall of being seduced into joining the oppressor under the pretense of sharing power. This possibility does not exist in the same way for women of Color […]. For white women there is a wider range of pretended choices and rewards for identifying with patriarchal power and its tools".

[272] "women learn to see one another as enemies, as threats, as competitors".

[273] "First, Black feminist thought fosters a fundamental paradigmatic shift in how we think about unjust power relations. By embracing a paradigm of intersecting oppressions of race, class, gender, sexuality, and nation, as well as Black women´s individual and collective agency within them, Black feminism thought reconceptualizes the social relations of domination and resistance".

> Em relação ao tópico da violência, as mulheres negras realçaram uma outra dimensão do problema. Tem-se reiterado que, para além da problemática da violência doméstica e sexual que atingem as mulheres de todos os grupos raciais e classes sociais, há uma forma específica de violência que constrange o direito à imagem ou a uma representação positiva, limita as possibilidades de encontro no mercado afetivo, inibe ou compromete o pleno exercício da sexualidade pelo peso dos estigmas seculares, cerceia o acesso ao trabalho, arrefece as aspirações e rebaixa a autoestima. Esses são os efeitos da "hegemonia da branquitude" no imaginário social e nas relações sociais concretas" (CARNEIRO, 2003, p.122).

A exclusão, a sub-representação ou a distorção da imagem dessas mulheres na mídia reproduz, em larga escala, estigmas estéticos.

Por meio do diálogo interseccional, compreenderemos a personagem Minny que apanha de seu marido, Leroy, a despeito de ambos serem negros e de vivenciarem hostilidades, por parte dos brancos, o que não elimina a violência de gênero:

> Por causa da batalha contínua contra o apagamento racial que as mulheres negras e os homens negros compartilham, algumas mulheres negras ainda se recusam a reconhecer que somos também oprimidas como mulheres e que a hostilidade sexual contra as mulheres negras é praticada não só pela sociedade racista branca, mas, dentro de nossas comunidades negras também. É uma doença que atinge o coração da nação negra e o silêncio não o fará desaparecer (LORDE, 1980, p.9)[274].

Minny silencia por medo, uma vez que também experimenta a objetificação fora do lar.

Collins sustenta que qualquer matriz de dominação é organizada via quatro domínios de poder inter-relacionados: estrutural, disciplinar, hegemônico e interpessoal:

---

[274] "Because of the continuous battle against racial erasure that Black women and Black men share, some Black women still refuse to recognize that we are also oppressed as women, and that sexual hostility against Black women is practiced not only by the white racist society, but implemented within our Black communities as well. It is a disease striking the heart of Black nationhood and silence will not make it disappear".

> O domínio estrutural organiza a opressão, enquanto o domínio disciplinar a gerencia. O domínio hegemônico justifica a opressão e o domínio interpessoal influencia a experiência cotidiana vivida e a consciência individual que se segue (COLLINS, 2000, p.227)[275].

O domínio estrutural regula, por meio das instituições sociais, os direitos dos cidadãos. As mulheres negras viam-se cerceadas, em virtude de um sistema legal que as obrigava a assumir subempregos no mercado de trabalho. Desafiar o domínio estrutural-hegemônico- disciplinar e interpessoal e destruir os estereótipos de maternidade, de boa cozinheira, de larápia etc. era uma tarefa árdua e arriscada.

No tocante às teorias que visam explicar como essas ideias estereotípicas auxiliam na manutenção dos domínios supracitados, Lorde, em conformidade com Collins, Davis e bel hooks remonta ao trabalho compulsório – tal qual a escravatura era chamada, eufemisticamente. A servidão do corpo feminino negro encontra respaldo na força física do homem, bem como na internalização dos padrões brancos:

> Tradicionalmente, foi importante para os negros afirmar que a escravidão, o apartheid e a discriminação continuada não minaram a humanidade dos negros, que não só a raça foi preservada, mas a sobrevivência das famílias e comunidades negras são o testemunho vivo da nossa vitória. Reconhecer então que nossas famílias e comunidades foram prejudicadas pelo sexismo não só exigiria um reconhecimento de que o racismo não é a única forma de dominação e opressão que nos afeta como pessoas; isso significaria desafiar criticamente a suposição de que nossa sobrevivência como povo depende de criar um clima cultural no qual os homens negros possam alcançar a masculinidade dentro de paradigmas construídos pelo patriarcado branco (hooks, 1989, p.178)[276].

---

[275] "The structural domain organizes oppression, whereas the disciplinary domain manages it. The hegemonic domain justifies oppression, and the interpersonal domain influences everyday lived experience and the individual consciousness that ensues".

[276] "Traditionally it has been important for black people to assert that slavery, apartheid, and continued discrimination have not undermined the humanity of black people, that not only has the race been preserved but the survival of black families and communities are the living testimony of our victory. To acknowledge then that our families and communities have been undermined by sexism would not only require an acknowledgement that racism is not the only form of domination and oppression that affects us as people; it would mean critically challenging the assumption that

Vimos, no capítulo II que as figuras da Mammy e da menina desbocada e ousada [sassy girl] ficaram consagradas na obra de Margaret Mitchell, *E o vento levou* (1936), seguida da adaptação cinematográfica, em 1939. Já o mito da Jezebel ou da mulher sexualmente insaciável foi se solidificando com o decorrer dos anos. Isto, em função do físico da mulher negra, considerado mais exuberante: "a julgar pela crescente ideologia da feminilidade do século XIX, que enfatizava o papel das mulheres como mães protetoras e donas de casa amáveis para seus maridos, as mulheres negras eram praticamente anomalias" (DAVIS, 2016, p. 18). As escravas trabalhavam em casa, bem como na lavoura, nas estradas férreas e até substituíam animais de carga para puxar vagões nas minas do Sul; a questão da feminilidade, como entendida pelos brancos, não perpassava o molde de vida das mulheres escravizadas:

> À medida que a ideologia da feminilidade- um subproduto da industrialização- se popularizou e se disseminou por meio das novas revistas femininas e dos romances, as mulheres brancas passaram a ser vistas como habitantes de uma esfera totalmente separada do mundo do trabalho produtivo, A clivagem entre economia doméstica e economia pública, provocada pelo capitalismo industrial, instituiu a inferioridade das mulheres com mais força do que nunca. Na propaganda vigente, "mulher" se tornou sinônimo de "mãe" e "dona de casa", termos que carregavam a marca fatal da inferioridade. Mas, entre as mulheres negras escravas, esse vocabulário não se fazia presente. Os arranjos econômicos da escravidão contradiziam os papéis sexuais hierárquicos incorporados na nova ideologia. Em consequência disso, as relações homem-mulher no interior da comunidade escrava não podiam corresponder aos padrões da ideologia dominante (DAVIS, 2016, p.25).

Obviamente que ao assumir a ideologia predominante de gênero, a estrutura igualitária das famílias negras, foi solapada pelo patriarcado. No entanto, o trabalho doméstico continuou extremamente significativo para a comunidade feminina, visto que apenas na cozinha poderia haver algum grau de autonomia. E, apesar de estarem cercadas pela violência, seja caminhando

---

our survival as a people depends on creating a cultural climate in which black men can achieve manhood within paradigms constructed by white patriarchy".

léguas sob o sol escaldante porque o ônibus não parava para elas, seja sofrendo insultos, humilhações constantes e medo por conta do assassinato de vizinhos, as personagens de *Histórias Cruzadas* também nos ensinam que o exercício culinário lhes aproxima dos filhos (delas e dos outros). O espaço da cozinha (e o da igreja) é onde essas mulheres se refugiam e resgatam sua humanidade.

Observemos como Aibileen incorpora a Mammy, cuidando da higiene e da saúde da filha dos Leefolt. Minny está mais para Tia Jemima[277] que, apesar de ser doméstica e ganhar pouco, exerce relativo poder no âmbito privado, no preparo dos alimentos que cozinha tão bem, a ponto de jamais queimar, como gosta de dizer, o frango frito. Este prato típico do Velho Sul converteu-se em algo pejorativo, a partir do filme *O Nascimento de uma Naçã*o (1915), de D.W.Griffit. Em uma das cenas, um homem negro começa a devorar frango frito, de modo grosseiro e caricato, na Câmara Legislativa, diferindo do comportamento protocolar[278]. Associar a pessoa negra a frango frito ou comendo melancias, de modo desleixado, imbrica significados vilipendiosos que, vez ou outra, vêm à baila[279].

Finalmente, as domésticas se opõem à miríade de dominações, isto é, fazem uma nova partilha do sensível, ao escrever seus relatos sobre os abusos sofridos. Não conseguem mudar o *status quo*; porém, ao quebrar o silêncio, inspiram um certo respeito/temor e desfrutam de uma autoridade tanto quanto acanhada, dentro do domínio disciplinar (COLLINS, 2000), o qual pode ser associado ao que Foucault descreve como “poder disciplinar”. O poder disciplinar consiste em adestrar o corpo para que ele se torne dócil, imerso em sua individualidade e suscetível ao olhar hierárquico, à sanção normalizadora e ao exame (FOUCAULT, 2007, p. 143).

---

[277] Tia Jemima vem de uma canção de shows do século XIX e, posteriormente, integra uma marca de café (cf. DAVIS, p.18).

[278] Disponível em: https://medium.com/@suzanejardim/alguns-estere%C3%B3tipos-racistas-internacionais-c7c7bfe3dbf6#.ubihck45f. Acesso em 25 de julho de 2016.

[279] Recentemente, um restaurante incorreu no erro de promover uma refeição de frango com *waffles* e melancia, para celebrar o dia de Martin Luther King Jr.! A dona do estabelecimento foi acusada de racismo e teve de se retratar publicamente. Disponível em: http://www.theroot.com/texas-restaurant-owner-finds-out-what-happens-when-you-1791329968?rev=1484753455557/?utm_source=facebook&utm_content=buffer6017c&utm_medium=social&utm_source=twitter.com&utm_campaign=buffer. Acesso em 30 de janeiro de 2017.

> A disciplina faz "funcionar" um poder relacional que se autossustenta por seus próprios mecanismos e substitui o brilho das manifestações pelo jogo ininterrupto dos olhares calculados (idem, p. 148).

Segundo os termos propostos por Collins (2000, p. 287), pensar em mulheres negras como "recipientes passivos e infelizes do abuso abafa a noção de que as mulheres negras podem trabalhar ativamente para mudar [nossas] circunstâncias e trazer mudanças em [nossas] vidas"[280]. Ao invés de se vitimizar, é preciso se tornar resiliente (hooks, 1989). Ao relatarem a série de opressões, as domésticas negras infringem o poder disciplinar, ou seja, tomam consciência de sua capacidade criativa, adquirem autoestima e sublinham uma agência coletiva.

Assim como nos Estados Unidos, a agenda do feminismo negro no Brasil e em outros lugares do mundo, propõe muito mais do que a construção de um novo imaginário para mudar a lógica da representação das mulheres negras; ela exige autonomia nos âmbitos econômico, cultural, ambiental, social, político, da saúde e da ética a mulheres negras, indígenas, jovens, idosas, transgêneros, portadoras de necessidades especiais, de diferentes religiões e partidos (CARNEIRO, 2003, p. 126 et seq.) e, a partir do reconhecimento destas questões na esfera pública, obtém-se mais igualdade.

3.2.3. O Contexto Histórico: Violências e Violações

O corpo está no centro de toda relação de poder (PERROT, 2005).

Quase um século depois da Guerra Civil ou de Secessão (1861-1865), em que o Norte estadunidense, industrializado e sequioso pela expansão de seu

[280] "unfortunate recipients of abuse stifles notions that Black women can actively work to change our circumstances and bring about changes in our lives.

mercado interno, derrotou o Velho Sul, cuja base latifundiária dependia de cativos, ainda havia resquícios de ódio, fermentado por crenças errôneas sobre as causas da guerra, que resultaram em políticas isolacionistas, em estados como o Mississippi e o Alabama:

> Quatro anos depois, em seu segundo discurso inaugural, Lincoln afirmou que a escravidão era "de alguma forma" a causa da guerra. Isto é, agora, um axioma inquestionável entre os historiadores. No entanto, muitos americanos, hoje, resistem a essa verdade básica. Eles insistem que as diferenças em relação a outras questões - os direitos dos estados, a tarifa, a interpretação constitucional - levaram a nação à guerra[281].

Ao abordar *Django Livre*, ressaltamos que a abolição da escravatura, proclamada nem tanto pelos ideais libertários de igualdade, mas por interesses econômicos do Norte, alimentou o rancor sulista da Causa Perdida e propiciou o surgimento de uma das mais cruéis organizações racistas, denominada Ku Klux Klan, da qual falamos no capítulo anterior.[282] Na letra da lei ou por imposição social, ativistas negros e brancos viviam sob a égide do medo[283]:

> Sob a doutrina do "separado, mas igual", Negros e Brancos, enquanto grupos, podiam ser segregados contanto que a lei fosse "daltônica' ao oferecer a cada grupo igualdade de tratamento [...]. Como resultado, políticas e procedimentos com habitação, educação, indústria, governo, mídia e outras instituições sociais importantes trabalharam em conjunto para excluir as mulheres negras de exercer seus direitos de cidadania plena. Se essa exclusão social assumiu a forma de relegar as mulheres negras a bairros mal assistidos por serviços sociais, a escolas públicas mal financiadas e racialmente segregadas, ou a um conjunto restrito de empregos no mercado de trabalho, a intenção era excluir (COLLINS, 2000, p. 277)[284].

---

[281] "Four years later, in his second inaugural address, Lincoln would affirm that slavery was "somehow" the cause of the war. This is now an unquestioned axiom among historians. Yet many Americans today resist this basic truth. They insist that differences over other issues – states rights, the tariff, constitutional interpretation – led the nation into war". FONER, Eric. "American Civil War still being fought". Disponível em: http://ericfoner.com/articles/122010guardian.html .Acesso em 24 de julho de 2017.

[282] Sobre um dos episódios, na história dos *Civil Rights*, em que ativistas são mortos por membro da KKK, ver o já referido *Mississippi em Chamas* (1988). EUA. Direção: Alan Parker.

[283] A denominação *afro-americano* surge após 1965 quando a população de cor negra consegue comungar dos direitos civis.

[284] "Under the "separate but equal" doctrine, Blacks and Whites as groups could be segregated as long as the law was color-blind in affording each group equal treatment […]. As a result, policies and procedures with housing, education, industry, government, the media, and other major social

Aibileen, em voz *off*[285], narra as normas que perpetuavam as desigualdades, desde então, enquanto a câmera mostra os lugares em que a separação era latente, dando-nos a ver o contexto sócio-histórico:

Aibileen: “Ninguém pode exigir a presença de nenhuma branca em uma enfermaria ou quarto, onde tiver preto internado! Os livros não podem ser trocados entre escola de branco e escola de preto, mas devem continuar sendo usados pela raça que usou primeiro. Nenhum barbeiro de cor pode atender mulher nem menina branca. Qualquer pessoa que publicar, divulgar ou circular material escrito a favor da aceitação pública ou da igualdade social entre preto e branco tá sujeito à prisão”.

No fotograma, acima e à esquerda, vê-se a placa “colored”, indicando o lugar por onde negros deveriam/poderiam entrar, fazendo a intericonicidade (intertextualidade imagética) com anúncios reais que existiam na cidade, (imagem à direita)[286]. Logo abaixo, o manuscrito em que consta a jurisprudência do Mississippi para os não-brancos e minorias.

institutions have worked together to exclude Black women from exercising full citizenship rights. Whether this social exclusion has taken the form of relegating Black women to inner-city neighborhoods poorly served by social services, to poorly funded and racially segregated public schools, or to a narrow cluster of jobs in the labor market, the intent was to exclude”.

[285] Quando o autor da fala está ausente da cena, mas sabemos quem é o personagem quem fala.

[286] Disponível em: http://americanhistory.si.edu/brown/history/1-segregated/detail/colored-waiting-room.html. Acesso em 26 de abril de 2017.

É, então, que percebemos a rede de domínios, aos quais Collins (2000) se refere. A ideologia cultural do domínio hegemônico só pode se sustentar mediante a burocracia estrutural das instituições (hospitais, escolas, bibliotecas etc.), aliada ao domínio disciplinar, que acontece na prática do cotidiano e ao domínio interpessoal, nas interações sociais que se fazem presentes. Hilly Holbrook ameaça Skeeter para que ela coloque sua iniciativa beneficente no jornal, utilizando-se do domínio disciplinar: “Há racistas de verdade no Mississippi”, ressalta.

Mas, talvez o ícone mais expressivo seja, justamente, o banheiro como metáfora imagética para todo o resto excludente:

Hilly Holbrook: Elas [as negras] carregam doenças diferentes das nossas. É por isso que eu elaborei a Iniciativa de Saneamento “Saúde do Lar”.

Eugenia "Skeeter" Phelan: O quê?

Hilly Holbrook: Um projeto de lei preventivo contra doenças que exige que cada casa de branco tenha um banheiro separado para as pessoas de cor. Foi aprovado pelo Conselho do Cidadão Branco.

Eugenia "Skeeter" **Phelan**: Talvez devêssemos construir um banheiro lá fora para você, Hilly![287]

[287] **Hilly Holbrook**: They carry different diseases than we do. That's why I've drafted the Home Health Sanitation Initiative.
Eugenia 'Skeeter' Phelan: The what?
Hilly Holbrook: A disease-preventative bill that requires every white home to have a separate bathroom for the colored help. It's been endorsed by the White Citizen's Council.
Eugenia 'Skeeter' Phelan: Maybe we should just build you a bathroom outside, Hilly.

Diante da investida de Hilly Holbrook, na construção de banheiros do lado de fora das casas para o uso das diaristas, Aibileen, em plano médio fechado,o qual realça sua angústia, tem seu momento epifânico, após um tornado, outra metáfora que anuncia que o conflito maior está chegando ao curso da narrativa fílmica:

Aibileen: “18 pessoas morreram em Jackson naquele dia. 10 branca (s) e 8 negra (s). Deus não liga pra cor quando resolve mandar um tornado!”

Na imagem acima, Aibileen mal consegue usar o banheiro, construído para ela (e para as outras mulheres da mesma cor e ocupação), tamanho aviltamento. Poderíamos dizer que o silêncio de Aibileen denota sua subserviência. Mas, preferimos entendê-lo como resiliência ou o fôlego prudente que lhe dará forças para reagir com bravura, oportunamente.

Em outra tomada, em plano *plongé*, a casa opulenta de Skeeter ilustra a herança escravocrata.

Mais adiante, a rima visual da reunião beneficente, em prol das crianças miseráveis da África e as serviçais de ancestralidade africana, trabalhando o dobro para satisfazer o ego da elite.

Concomitantemente, a narrativa cinematográfica pontua vestígios de revoltas populares e grupos organizados, em defesa dos Direitos Civis. Há menção deste contexto histórico nas inserções dos noticiários da TV, nas manchetes das revistas e nas falas de alguns personagens:

Minnie: Aibileen! Aibileen! Explodiram uma bomba na garagem do Medgar Evers.

Medgar Evers (1925-1963) foi uma figura influente que, na ficção, faz parte da vizinhança de Aibileen e Minny. Evers participou das investigações do linchamento do garoto, Emmet Till, de quatorze anos, em 1955. Tendo servido ao exército, durante a Segunda Guerra, intrigou-se com o fato de estar lutando pela liberdade de seu povo, ao passo que sua nação estava enraizada na ideologia da supremacia branca[288]. Tornou-se o primeiro secretário de campo do Mississippi pela *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP) [Associação Nacional para o avanço das pessoas de cor].

Acima, Medgar Evers[289] fazendo um pronunciamento na TV contra o sistema que encaixa o negro como cidadão de segunda-classe; a câmera mostra um trecho do documentário, em que avistamos a Universidade de Mississippi

[288] Disponível em: http://www.mec.cuny.edu/AboutMEC/Medgar-Evers.aspx. Acesso em 25 de janeiro de 201

[289] A respeito da militância de Evers, Martin Luther King, Malcolm X e James Baldwin, assistir ao documentário *Eu não sou seu negro* (2017). EUA, França, Bélgica, Suíça. Dir: Raoul Peck.

sendo forçada a integrar o veterano da Força Aérea, James Meredith, como seu primeiro estudante negro. A mãe de Skeeter desliga o televisor e a proíbe de ver notícias, junto aos seus empregados. No encadeamento desta cena, há outra que anuncia o assassinato de Evers pela KKK, em 12 de junho de 1963[290]. O espectador percebe o conflito pelos olhos de Aibileen que foge da agitação das ruas, caminhando até a casa de Minny, também preocupada com o que escuta na rádio. Ambas temem os desdobramentos da causa dos Direitos Civis, diferentemente das mulheres brancas de Jackson que parecem viver em um mundo à parte.

Minny tranquiliza Aibileen alegando que elas não tinham nada a ver com "essa história de Direitos Civis", apesar de muitas mulheres negras, dentre elas, dezenas de domésticas, terem se arriscado em vários tipos de manifestações, neste período:

> As mulheres afro-americanas usaram várias estratégias para alterar as leis. Organizações de base, formando organizações nacionais de advocacia e eventos específicos de protesto social, como boicotes e ocupações foram utilizados, mas mudar as leis e os termos de sua implementação formaram o foco da mudança. Mesmo o desenvolvimento de instituições sociais paralelas, como as igrejas e escolas negras, teve como objetivo preparar os afro-americanos para uma participação plena na sociedade dos EUA quando as leis foram alteradas (COLLINS, 2000, p. 278)[291].

Nos fotogramas abaixo, Skeeter informa-se melhor, ao ler jornais e a *Life* sobre Emmet Till, Evers e o atentado contra outros ativistas em um ônibus, em Montgomery.

---

[290] O assassino de Evers, Byron de la Beckwith, membro da KKK, só foi condenado em 1994, 31 anos após o crime. Disponível em: http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=1294360. Acesso em 26 de janeiro de 2017.

[291] African-American women have used various strategies to get laws changed. Grassroots organizations, forming national advocacy organizations and event-specific social protest such as boycotts and sit-ins have all been used, yet changing the laws and the terms of their implementation have formed the focus of change. Even the development of parallel social institutions such as Black churches and schools have aimed to prepare African- Americans for full participation in U.S. society when the laws were changed.

Além de Evers, Luther King é citado para dar verossimilhança ao enredo:

Sra Stein: Eugenia, Martin Luther King acaba de convidar o país inteiro pra marchar com ele na capital, em agosto. Tantos negros e brancos não trabalham juntos desde *E o Vento Levou*! [292]

King (1929-1968), como explicita a Sra. Stein, convoca a todos para uma passeata antirracista cujo objetivo era conseguir os direitos civis e o direito ao voto dos cidadãos negros. O pastor praticava uma militância não-violenta, inspirada nos ensinamentos de Mahatma Gandhi[293].

A manifestação acaba acontecendo em 28 de agosto de 1963, na capital Washington, reunindo cerca de 250 mil pessoas. Os pronunciamentos de King

[292] *E o Vento Levou* (1939), EUA, Dir: Victor Fleming.
[293] O tipo de desobediência civil de Gandhi ficou conhecido como *Satyagraha*.

influenciam o presidente Kennedy que decreta, em 1963, a lei que proíbe os empregadores de recusar mão-de-obra negra. Seu discurso revive, inclusive, a narrativa nacionalista sobre os Pais Fundadores, quando defende os alunos que, em protesto, boicotam um ônibus:

> Os estudantes estavam levando toda a nossa nação de volta aos grandes poços da democracia que foram cavados fundo pelos Padres Fundadores na formulação da Constituição e da declaração de Independência (Gerstle, 2002, p. 273)[294].

Em manifestações semelhantes, King agrega outros mitos como o dos Peregrinos, chamando o povo para o ideal de igualdade e de oportunidades a todos. Somente, em 1964, o presidente Lyndon Johnson, pressionado, assina a Lei dos Direitos Civis, declarando qualquer tipo de segregação ilegal[295].

Em 1965, outras três marchas foram preponderantes. A primeira visava percorrer 85 km da cidade de Selma até Montgomery, no Alabama[296] e teve a condução dos membros da Liderança Cristã Sulista, SCLC[297]. O dia 7 de março de 1965 ficou conhecido como *Bloody Sunday* [Domingo sangrento], devido ao espancamento de organizadores e participantes, tanto negros como brancos protestantes e judeus afeitos à causa. King evitou o massacre da segunda vez, encaminhando os manifestantes de volta à igreja. Finalmente, a terceira marcha acaba tendo o apoio de soldados da Guarda Nacional e agentes do FBI rumo a Montgomery. King chega ao capitólio estadual e tenta um acordo com George Wallace[298] que não os recebe (SOUZA, 2014, p. 135), o que acaba propulsionando a aprovação dos *Voting Rights Act* [Lei de Direito ao Voto].

---

[294] The students were taking our whole nation back to those great wells of democracy which were dug deep by the Founding Fathers in the formulation of the Constitution and the declaration of Independence.
[295] As leis Jim Crow, no entanto, permaneceram em vigor.
[296] Sobre a passeata, organizada por King e outros ativistas, na cidade de Selma, ver o filme: *Selma, uma luta pela igualdade* (2015), EUA, Direção: Ava DuVernay.
[297] Southern Christian Leadership Conference,
[298] A respeito de George Wallace e seu esforço em tentar impedir alunos negros de integrarem a Universidade, ver o documentário *Crisis: Behind a Presidential Commitment* (1963). Direção: Robert Drew, mencionado no capítulo II.

A despeito de King estar à frente de uma militância não-violenta que punha em xeque as benesses do *American Dream*[299], pregando o ideal de liberdade e de democracia a todos: "Nossa herança de liberdade, duramente conquistada, é, fundamentalmente, mais poderosa do que as nossas tradições de crueldade e injustiça"[300], muitos o temiam e o criticavam, principalmente grupos de extrema direita como o "John Birch Society" e a *National Review* [Revisão Nacional]. Em uma de suas publicações, a revista questiona se o Estado tinha o direito de intervir no modo de vida de alguém. Fundada por William Buckley Jr., em 1955, a *National Review* protesta:

> O próprio Salomão não conseguiria aparecer com uma lei nacional que drenasse os ressentimentos de James Baldwin[301] quando lhe recusaram uma bebida no aeroporto de Chicago ou foi insultado por um policial na Times Square. O tipo de "progresso" projetado sob a lei de direitos civis é o tipo de progresso baseado na premissa de que se pode levar as pessoas a fazerem, sob pressão coercitiva, coisas que elas não estão dispostas a fazer [...] (BUCKLEY, W. apud SOUSA, 2014, p. 132).

E ainda:

> Existem realmente amigos verdadeiros e sábios da raça negra que creem que uma lei federal, deduzida artificialmente da Cláusula de Comércio da Constituição e da 14ª Emenda, cujo efeito marginal será instruir pequenos comerciantes do Sul conservador sobre como eles devem conduzir seus negócios, não é de forma alguma o caminho para promover o tipo de entendimento que é a base de uma relação progressiva e caridosa entre as raças. (idem, p. 133).

---

[299] A ideia de *sonho americano* é expressa pela primeira vez em 1931 por James Truslow Adams; refere-se à prosperidade, alcançada pelo trabalho e não por conta de uma hierarquia social. Para alguns, é a oportunidade de se conseguir mais riqueza do que eles poderiam ter nos seus países de origem; para outros, é a chance de ver seus filhos crescerem com uma boa educação e, finalmente, alguns sonham a oportunidade de ser um indivíduo sem restrições baseadas em raça, classe, religião etc. Disponível em http://memory.loc.gov/learn/lessons/97/dreamn. Acesso em 11 de maio de 2013. King relembrava que todos, sem distinção de raça, deveriam usufruir dos mesmos direitos.

[300] "Our hard-won heritage of freedom is ultimately more powerful than our traditions of cruelty and injustice".

[301] Crítico social negro que fora vítima de ataques racistas.

A ala conservadora da revista estava associada ao libertarianismo, ao tradicionalismo e ao anticomunismo (idem, 2014, p. 126). Na visão libertária, o Estado tem a tendência de abusar de seus poderes, independentemente da causa e, por isso, deve-se restringir às suas funções básicas, definidas pelo liberalismo clássico como a manutenção da lei e da ordem. Fazer do Estado um instrumento de reforma social era propiciar a tirania.

Este tipo de imprensa sempre desqualificou o mérito do movimento. A não-violência dos ativistas negros, por exemplo, era retratada como provocação ao oponente. Afinal, para eles, mesmo que King não fosse violento, incitava a violência, visto que queria que o governo central se mobilizasse contra a cassação dos direitos, imposta pela lei Jim Crow. "Eles sabiam que, sem a ajuda externa dos federais, seria muito difícil, senão impossível, reverter décadas de preconceito institucionalizado e garantir seus direitos previstos na Constituição" (SOUSA, 2014, p. 127). Somente muito tempo depois é que a revista reconhece que ter criticado a intervenção do Estado contra o racismo foi um erro:

> Mesmo aqueles que concordavam que os negros estavam sendo tratados injustamente não viram a retificação dessa injustiça como uma necessidade urgente, e esse erro moral afetou o seu julgamento político a respeito da intervenção federal.[302]

Semelhantemente, o Pastor Green, da ficção, convoca sua comunidade a ousar "fazer o certo, apesar da fraqueza da carne", após ler Êxodo 4:10, trecho em que Deus manda Moisés libertar os israelitas:

Green: E amar é estar disposto a se colocar diante do perigo!

As igrejas, os líderes religiosos e os cânticos de louvor (*spirituals*, *gospels* e *blues*) eram os lugares de preservação da cultura negra, o que sinaliza que esta passagem não é em vão; ela inspira Aibileen a dar seu depoimento a Skeeter.

[302] PONNURU, Ramesh. *The Right´s civil wrongs*. National Review, 2010 apud SOUSA, 2014, p. 140.

Lembremos que os pastores escravizados eram proibidos de lerem o Êxodo, em função de seu caráter libertário.

Sabemos, porém, que a postura de não-violência não representava a totalidade do ativismo negro, a exemplo de Malcolm X (1925- 1965) e Robert F. Williams (1925-1996), líderes que admitiam o uso "de armas na defesa contra os ataques de milicianos racistas" (SOUSA, 2014, p. 134)[303]. Em função dessa variante, a militância negra era considerada uma manipulação comunista, desde a época do macartismo, período de perseguições políticas a quem era suspeito de ser favorável ao comunismo.

Apesar de ficção, o filme nos faz re-pensar as injustiças históricas de um passado não tão remoto, da mesma forma que nos provê interpretações estigmatizadas de certos grupos sociais.

3.2.4. Violência Ética e Epistemológica

> É responsabilidade do oprimido ensinar aos opressores os seus erros (Audre Lorde,1980).

Pudemos perceber que a violência, em *Histórias Cruzadas*, não se dá apenas na chave da violência simbólica do Estado (BOURDIEU, 2012), discursiva, das injúrias raciais e/ou psicológica, do assédio moral, mas é perpetrada na esfera da ética (quando o sujeito não tem o direito de narrar-se) e da epistemologia (quando se abraça apenas o conhecimento euro-americano). SPIVAK (2010, p. 50), citando Foucault, explicita que a violência epistêmica acontece quando temos uma depreciação de outras formas do pensar, ou seja:

> [T]odo um conjunto de conhecimentos que foram desclassificados como inadequados para sua tarefa ou como insuficientemente elaborados, isto é, conhecimentos ingênuos, localizados na parte mais baixa da hierarquia, abaixo do nível

[303] Para saber mais sobre a política de Malcolm X e da ira que pregava, ler: WEST, Cornel. *Questão de raça* [tradução de Laura Teixeira Motta], São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

> requerido de cognição ou cientificidade (FOUCAULT apud SPIVAK, 2010, p.48).

É preciso se fixar em um território distinto das ideias do colonizador. Mas, como é possível decolonizar o pensamento sem uma política que entenda como o poder é organizado e como ele opera? Collins (2000) vai aferir a importância de uma epistemologia que valoriza a experiência do povo negro e se distancia das teorias fossilizadas e eurocêntricas:

> Oferecer às mulheres negras americanas um novo conhecimento sobre nossas próprias experiências pode ser empoderamento. Mas ativar epistemologias que critiquem o conhecimento predominante e que nos permitam definir nossas próprias realidades *em nossos próprios termos* tem implicações muito maiores (COLLINS, 2000, p. 274, grifo da autora).[304]

Um dos axiomas ocidentais é fomentar a repulsa pela alteridade, criando binarismos como branco/não-branco; bonito/feio; civilizado/primitivo; rico/pobre etc. (ASHCROFT, 2005), desconsiderando o ponto de partida do qual cada sujeito fala, seu *locus* de enunciação, suas crenças, sua história. Este tipo de epistemologia revela uma insuficiência teórica atroz porque não trata das especificidades de cada ser.

Tomemos Skeeter e Celia Foote como exemplos. Apesar de brancas, elas não comungam do pensamento dominante de Jackson, porque cada uma delas conviveu em comunidades distintas, com pensamentos outros. A primeira moça volta à cidade depois de quatro anos, enquanto a segunda vem da periferia[305]". No entanto, as duas custam a entender o que se passava na região. Por isso, a epistemologia da interseccionalidade nos dá suporte para compreender a dificuldade de pessoas brancas em assumir a existência do racismo. Quando se nega a discriminação pela cor, esquece-se de que ela vem atrelada à classe

[304] "Offering U.S. Blackwomen new knowledge about our own experiences can be empowering. But activating epistemologies that criticize prevailing knowledge and that enable us to define our own realities *on our own terms* has far greater implications".

[305] Em inglês, Celia Foote é descrita, de forma pejorativa como *white trash* [lixo branco].

social e a outros preconceitos como o de gênero, religiosidade, orientação sexual, faixa etária etc.

No Brasil, as complexas relações de raça também dificultam nosso olhar. A esse respeito, os estudos de Van Dijk sobre o racismo e antirracismo, nos ajudam a entender que

> até hoje, no dia a dia, apesar das óbvias consequências classistas da desigualdade racial (a maioria dos pobres é negra), é o 'espectro de cor' enormemente complexo, também expressado em uma terminologia de cor altamente diversa, que também está correlacionado com a hierarquia social do país (virtualmente todas as elites são – ou são percebidas como – (mais) brancas). Não é de se estranhar que tal correlação entre classe, cor, poder e status sempre teve – e ainda tem – uma profunda influência nas atitudes e autoestima tanto da população branca quanto da não-branca (VAN DIJK, 2016, no prelo).

Complementando, o mesmo autor afirma:

> Na verdade, onde as negações de racismo no Brasil estão frequentemente fundamentadas na premissa de que há apenas uma 'raça' mestiça no Brasil, classicamente celebrada em termos do que hoje é predominantemente criticado como o mito da 'democracia racial', o discurso antirracista enfatiza que, quaisquer que sejam as sutis diferenças de cor ou aparência, todas as pessoas negras ou pardas de descendência africana estão vivenciando muitas formas de preconceito e discriminação (ibid.)[306].

Em razão desse espectro de cores, e da não-associação de opressões, uma pessoa branca pode até alegar a ausência de racismo em nosso país. Na ótica de Carneiro (2003, p. 120):

> (...) os processos de dominação, violência e exploração que estão na base da interação entre brancos e não-brancos, constitui-se um eixo articulador do mito da democracia racial.

[306] Sobre o mito da democracia racial no Brasil, ver MEDEIROS, C. *Raça e racismo no Brasil contemporâneo. Café Filosófico*, 2016. Disponível em: http://tvcultura.com.br/videos/55943_raca-e-racismo-no-brasil-carlos-medeiros.html. Acesso em 25 de fevereiro de 2017.

Na Terra do Tio Sam, por seu turno, a retórica do *color-blindness* [daltonismo] camufla as disparidades sociais, entre as raças. Nas brechas do sistema capitalista, as domésticas decidem contar sua trajetória de dor e humilhação, sublimando-a nos relatos colhidos por Eugenia/ Skeeter, a qual também experimenta a sensação de não-pertencimento, pois cresce se achando feia e, agora, enfrenta a pressão de uma cidade que não concebe o fato de ela querer trabalhar fora de casa. Sua mãe e amigas insistem em vê-la casada com um "bom partido", em outras palavras, um homem rico, assim como eram os maridos das mulheres de seu *status* social. Em resumo, Skeeter não atende aos moldes de beleza femininos, nem tão pouco se conforma com o papel social que lhe fora atribuído, antes mesmo de nascer: o de casar-se e exercer, unicamente, a função de dona-de-casa.

Aibieleen: E as "moça" branca de Jackson
Oh, Senhor, elas "tava" tenho bebês
Mas, a Senhorita Skeeter, sem homem, sem bebês.

Skeeter também trará sua experiência pessoal para o livro, narrando como sua babá fora expulsa de casa, após anos de dedicação.

O que nos causa espécie é o número excessivo de empregadas que criam os filhos de suas patroas brancas, mas que são completamente menosprezadas por eles, na fase adulta. Este fenômeno é associado à ideia de propriedade que se tinha sobre as amas de leite, desde a época da escravatura. A relação de afeto entre filhos brancos e mães negras acabava se confundindo com a de posse como sublinha Schwarch (2016):

> "...num sistema que supõe a posse de uma pessoa por outra, não há como imaginar qualquer lado positivo ou redentor. Criam-se sempre sociedades violentas, em que o castigo é rotina e a virulência do cotidiano corresponde à força da reação dos escravizados [...]. Não penso que inexistisse afeto entre as amas de leite e seus pequenos senhores ou senhoras. Apenas que havia amor e constrangimentos; afeto e violência".[307]

[307] Disponível em: https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2016/Afeto-e-viol%C3%AAncia-sobre-m%C3%A3es-negras-amas-de-leite-e-bab%C3%A1s. Acesso em 9 de fevereiro de 2017.

Esta relação de ambivalência presente na cena em que Charlotte expulsa de sua casa a filha de Constantine acontece, largamente, porque os pais brancos tratam suas funcionárias com desdém na frente dos filhos, dando-lhes múltiplas ordens e repreensões. Paralelamente, o negro absorve o racismo internalizado, nas práticas cotidianas do branco (hooks, 1989, p. 113).

O ato de narrar-se confere-lhes, ao menos, um pouco de autoconfiança, não obstante as agruras pelas quais ainda terão de passar.

Lembremos quão importante é resgatar a memória do trauma, pelo testemunho como uma forma de dar visibilidade ao sofrimento, de existir (PRADO, 2012). E é isso que as domésticas realizam quando expõem a segregação de seus familiares e ancestrais, cuja supressão do extermínio e do rastro da dor é irrepresentável, do ponto de vista sociológico (Rancière, 2013).

Ao final, o longa esboça essa emancipação interior e não o fim do conflito racial. Aibileen é demitida, despedindo-se de sua jornada como babá. A música que a acompanha endossa o epílogo, indicando um caminho de esperança:

It´s gonna be a long journey [Vai ser uma longa jornada]

It´s gonna be an uphill climb. [Vai ser uma subida].

(…)

There´s gonna be some lonely nights [Haverá algumas noites solitárias]

But I´m ready to carry on [Mas, estou pronta para seguir]

(…)

I feel like I can do anything [Sinto que posso fazer qualquer coisa]

And finally I´m not afraid to breathe [E, finalmente, não tenho medo de respirar]

(BLIGE, Mary J. “The Living Proof”, 2011).

Mas, a cena mais emblemática é aquela que nos remete ao famoso discurso de Martin Luther King, proferido em Washington D. C., em 1963, sugerindo o que cada um de nós pode fazer, no seu microcosmos, para melhorar as relações humanas. O casal Foote serve Minny à mesa, em sinal de agradecimento.

Acima, o fotograma ilustra a re-conciliação entre brancos e negros, fazendo a ponte com o mundo sonhado por King:

> E então, embora nos defrontemos com as dificuldades de hoje e de amanhã, eu ainda tenho um sonho. É um sonho profundamente enraizado no sonho norte-americano. Eu tenho um sonho que um dia esta nação se erguerá e viverá o verdadeiro significado de seus princípios: “Nós acreditamos que estas verdades são evidentes por elas mesmas, que todos os homens são criados iguais”. Eu tenho um sonho que, um dia, nas rubras colinas da Geórgia, os filhos de antigos escravos e os filhos de antigos senhores de escravos poderão sentar-se juntos à mesa, na mesa da irmandade. Eu tenho um sonho que meus quatro filhos pequenos viverão um dia em uma nação onde

> não serão julgados pela cor de sua pele, mas pelo conteúdo de seu caráter. Sim, eu tenho um sonho hoje[308].

Notamos que, nesta cena, há uma quebra da política de representação padrão, na medida em que é o casal branco quem serve a empregada negra, em meio à trilha reconciliadora. O filme também rompe paradigmas quando o livro das domésticas é publicado, dando voz a quem, antes, era silenciado; as relações de poder, aparentemente, se invertem. No entanto, por quanto tempo Aibileen conseguirá sobreviver com o dinheiro deste livro, tendo ela sido despedida da casa dos Leefolt? E as demais empregadas? O problema não é e nem de longe resolvido (e acreditamos que isso seja proposital), dado que não se trata apenas de um dilema entre protagonistas e antagonistas, na esfera interpessoal, mas opera nos domínios hegemônico (ideologia), estrutural (instituições sociais) e disciplinar (relações de poder). Portanto, sendo o racismo de ordem estruturante, posto que paute todas as relações sociais, não pode ser resolvido apenas com o segredo de que a cidade retratada é Jackson.

Em outra chave, haverá espaço suficiente em Hollywood para atores negros representarem papéis outros que não os relacionados à sua saga de sofrimento como escravizados ou militantes dos Direitos Civis, em busca de justiça social? Persistimos nesta indagação porque acreditamos que a violência da representação se faça nas entrelinhas, ou seja, no engessamento de certos papéis para determinados grupos sociais.

E, mesmo parecendo simpatizar com a busca pela liberdade e a equiparidade de direitos - afinal, esta é a narrativa mor da América – qual a extensão do apoio que o filme promove, em relação às ações afirmativas da

---

[308] “And so, even though we face the difficulties of today and tomorrow, I still have a dream. It is a dream deeply rooted in the American dream. I have a dream that one day this nation will rise up and live out the true meaning of its creed: "We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal." I have a dream that one day on the red hills of Georgia, the sons of former slaves and the sons of former slave owners will be able to sit down together at the table of brotherhood (…). I have a dream that one day even the state of Mississippi, a state sweltering with the heat of injustice, sweltering with the heat of oppression, will be transformed into an oasis of freedom and justice. I have a dream that my four little children will one day live in a nation where they will not be judged by the color of their skin but by the content of their character (…) I have a *dream* today!”[308]

negritude? Isto a julgar pela frase de Aibileen que diz “não ter nada a ver com os Direitos Civis”. Deverão os negros esperar pela ajuda de um (a) branco (a) solidário (a)? A personagem Minnie externa o questionamento de muitos espectadores, ao afrontar Skeeter:

Minnie: E o que faz você pensar que gente de cor precisa da sua ajuda? Tá se metendo por quê? Tá querendo meter a Aibee em encrenca?

Skeeter: Não! Quero mostrar a perspectiva dela! Assim, vão entender como funciona do seu lado!

Minnie [sarcástica]: Ah! É o verdadeiro piquenique de quatro de julho! O que a gente sonhou fazer o fim de semana inteiro!

Paradoxalmente, poderia a trama apresentar mulheres negras resolutas, imersas em um contexto histórico de segregação?

Por fim, de que modo os espectadores, em suas partilhas do sensível, estabeleceram (ou não) um paralelo entre as questões raciais de outrora com as que levaram ao movimento *Black Lives Matter* [Vidas negras importam], tão discutido atualmente? E, ainda, como a crítica vê a evolução das mulheres, dos chamados “anos dourados” com a mulher de hoje, defronte as expectativas sociais e as violências de gênero? A mudança de contexto desloca nossa percepção do mundo e, por isso, não finca interpretações únicas. É o que vamos ver, a seguir.

3.2.5. A Crítica da Recepção e da Representatividade

> *Toda troca linguística tem potencial para ser um ato de poder.* (Bourdieu, 1992)[309].

Como dissemos, anteriormente, o filme desperta opiniões divergentes, principalmente, em relação à subalternidade das mulheres negras e à condescendência de alguns personagens brancos.

[309] *Every linguistic exchange has the potential to be an act of power.*

Isto posto, veremos algumas partilhas que foram feitas, além daquelas provavelmente previstas pelos realizadores do filme, uma vez que a recepção do espectador se dá de maneira múltipla e, por vezes, inesperada. Afinal, sabemos que "ler a palavra e ler o mundo deve estar intrinsecamente relacionado, como qualquer texto que é incorporado em contextos abrangentes de relações sociais, históricas e de poder que o constituem" (FREIRE apud JORGE, 2012, p. 82). [310]

Histórias Cruzadas obteve quatro indicações ao Oscar de 2012: prêmio de melhor filme, melhor atriz para Viola Davis e melhor atriz coadjuvante para Jessica Chastain e Victoria Spencer, que leva a estatueta. Para o crítico Frederico Franz, do site "Trilhos Urbanos", o filme trata o tema de maneira maniqueísta: "De um lado está o bem, oprimido e esperançoso, evidentemente representado pelas domésticas. Do outro está o mal, implacável e cruel, personificado pelas patroas brancas"[311]. Para Franz, a redentora (Skeeter) faz parte da comunidade racista. Diante de vilões tão desprezíveis, o fato de Minny ter oferecido um bolo de fezes a Hilly Holbrook é justificado como alívio cômico, embora seja uma insurgência questionável.

Já, a crítica do *Cahiers du Cinéma* se dá em tom irônico, ao descrever as patroas racistas, porém, boas cristãs. Para a conceituada revista de cinema, o filme chega a ser obsceno, diante da proposta dualista de brancas más que acabam ou humilhadas ou redimidas por uma humanidade repentina. Além disso, o espectador é conduzido a se impressionar mais com o fato de Celia Foote ter se sentado na mesma mesa que sua empregada do que pela revolta de Minny.

> Quando, na última cena, uma delas convida a empregada a se sentar à mesa, não é a revolta da última que nós aplaudimos, mas a grandeza de alma da patroa, de repente, transformada em algo admirável e vencedor, arbitrariamente conduzida, desde o início, para sua causa".[312]

---

[310] "...reading the word and reading the world should be intrinsically related, as any text [movie] is embedded in comprehensive contexts of social, historical, and power relations that generate it".

[311] Disponível em: http://www.trilhosurbanos.com/2013/09/historias-cruzadas/. Acesso em 3 de fevereiro de 2017.

[312] "...quand, à la dernière scène, l´une d´elles invite la bonne à s´asseoir à la table de ses maîtres, ce n´est pas la révolte de cette dernière qu´on vous demande d´applaudir, mais la grandeur

Procuramos ressaltar como a questão da representação legitima ou rompe com as instâncias do poder hegemônico. À luz de Rancière (2005), sublinhamos que, diante da arte há diferentes partilhas do sensível. Assim, se a estética violenta em suas diferentes formas, colabora na (des) (re) construção de categorias identitárias, também coopera para a conscientização e promoção de igualdade (COLLINS, 2000, p. 292).

Deste modo, se há críticas que apontam para os deslizes do roteiro em *Histórias Cruzadas*, sobretudo no que concerne ao deslocamento do racismo institucionalizado para a figuração de apenas alguns indivíduos de má índole (eximidos ou não, no decurso da trama) e, se Hollywood parece negligenciar que diretores e produtores brancos persistam na execução de filmes raciais como este, ainda assim, o filme merece destaque devido a sua dimensão política, posto que provoca discussões a respeito.

A ideia de escrever um livro revelando a perspectiva das empregadas já posiciona o espectador no lugar de fala do outro, operando em duas vertentes: a primeira direciona um olhar mais humanizado do branco, em relação aos negros e a sua luta; a segunda, reside na chave do empoderamento negro. Afinal, para resolver um problema social, é preciso falar sobre ele. Neste aspecto, o livro editado por Skeeter faz um bem enorme ao grupo de domésticas, exercendo também uma espécie de catarse para quem assiste ao filme. Em um contexto de exclusão, seria improvável que as mulheres negras de Jackson, em sua maioria, iletradas, fizessem o que fizeram sem a ajuda da jornalista e dos contatos que ela mantinha em Nova Iorque.

Vimos que enquanto Django é o alforriado que, tendo passado por castigos físicos e morais, apropria-se da mesma violência do homem branco para emancipar-se, as senhoras de *Histórias Cruzadas* encontram relativa liberdade, por meio de uma política de narração de suas próprias vidas, especialmente, no que tange as denúncias de abuso contra suas patroas brancas, estando a serviço delas.

---

d´âme de sa patronne, devenue tout à coup admirable et déclarée vainqueur sur le fil par un arbitre, le film, acquis depuis le début à sa cause".

Nos dois filmes, nos sensibilizamos com a convergência de opressões. Em se tratando da questão do gênero feminino, em específico, o contexto é fundamental até porque não há uma mulher universal, mas várias mulheres, dependendo dos espaços geográficos, históricos, étnicos, socioculturais, sexuais... E, em virtude de todas essas nuances, adotamos uma abordagem interseccional, pois a identidade não sendo essência, é tal qual um ato performativo (BUTLER, 1990).

A sinhazinha de *Django Livre* não atende às mesmas especificações do significante saussuriano "mulher" se nos referirmos a Broomhilda, que arregimenta predicados distintos, como o de escravizada, dadas as condições étnico-históricas do pré-guerra civil norte-americano. Broomhilda, por seu lado, não é o mesmo tipo de mulher que Aibeleen Clark ou Minnie Jackson de *Histórias Cruzadas* só porque também habita um corpo negro. Ainda que ambas sejam da mesma raça, outros espaços são disputados no contexto sócio-histórico dos anos 1960, anteriores aos Direitos Civis.

Neste capítulo, percorremos a narrativa de um povo que ainda batalha por seus direitos. Ferida aberta, o preconceito racial transita pela sociedade estadunidense, assumindo novas formas. O filme, por sua vez, nos mostra como a representação e a violência, de diversas naturezas, estão concatenadas, exercendo o papel de nos garantir mais um espaço para discussões, diminuindo as distâncias entre realidade, história, dissenso, política e ficção. Deste modo, conhecemos outras perspectivas que não as sedimentadas pelo Estado (BOURDIEU, 2012) sobre os outros (minúsculo e plural) (VATTIMO, 2007), com vistas à re-construção de identidades menos violentas ou a re-partilhas menos desiguais do sensível (RANCIÈRE, 2005).

CONCLUSÕES INCONCLUSAS

No fundo, a violência é cortar com o sabre aquilo que se poderia desatar com mais paciência. (DERRIDA; VATTIMO, 2016).

Esta pesquisa é o resultado de múltiplas inquietações. Logo de início, ao escolhermos como tema a violência da representação, percebemos que ambas categorias “violência” e “representação” estavam de tal forma imbricadas que não poderíamos abordá-las como eventos esporádicos. Sim! “Violência” e “Representação” são gêmeas siamesas que se pretendem separadas. Isto porque as imagens que nos (a) parecem como puras e despretensiosas invadem a mente, sub-repticiamente, para veicular a ideologia dominante, em especial, sobre o Outro não-hegemônico que, via de regra, é figurado de forma pejorativa ou, em contrapeso, exótica, mas sempre em um lugar desacertado. Este processo ludibriante é demasiado violento porque raramente possibilita alguma defesa por parte daquele que é representado.

Desenvolvemos, a partir daí a hipótese geral de que “violência” e “representação” são conceitos intrínsecos e de que é preciso desconstruir as verdades propaladas como únicas, em prol da formação de identidades menos violentas. Mas, uma pergunta, em especial, nos guiou para a estruturação dos capítulos. Como desconstruir pressupostos se nem ao menos os enxergamos como questionáveis?

Isto posto, problematizamos, no primeiro capítulo, a definição de “real”, “realidade” e “representação”. O “real” do mundo vivido é senão um recorte do simbólico, uma vez que o Real absoluto é incognoscível, inatingível e inominável; qualquer representação já é, em sua essência, um recorte do recorte do (que acreditamos e defendemos como sendo) “real”.

Vimos que a certeza do real legítimo é correlata ao entendimento do signo saussuriano, arbitrário e unívoco, o qual despreza qualquer instância contextual, isto é, as subjetividades discursivas do interlocutor. Contudo, a partir das contribuições de Bhabha (1998) e Souza (2004) sobre o signo bakhtiniano,

pudemos observar como toda e qualquer interpretação subjaz às contingências ou ao *locus* de enunciação do falante, isto é, está moldada por suas crenças, história, orientação sexual, espiritualidade, corporalidade, classe social, faixa etária, raça, gênero etc. Valores fixos somente perpetuam a (in) diferença e, portanto, a violência, propiciando a formação de binômios como “moral/ imoral”, “beleza/ feiura”, “certo/errado”, “justiça/ injustiça”, “moderno/ primitivo”, autorizando quem pode ou não falar sobre as coisas do mundo.

O próximo passo para sondar as possibilidades da hipótese geral foi compreender o que Gianni Vattimo (2011) afere como violência. Para ele, não há nada mais violento do que os fundamentos impostos pelo Ocidente, os quais silenciam o sujeito subalterno (SPIVAK, 2010) desde a época colonial. Em uma conversa com Derrida, Vattimo (2006) esclarece que violência é aquilo que não permite ao outro ser quem ele é: “Estou convencido de que não há outra maneira de definir, filosoficamente, a violência a não ser esta: a ideia da fundação diante do qual o sujeito só pode se calar”

[313]

Era necessário, então, conhecer como as matrizes de dominação do Estado (BOURDIEU, 2012) estavam organizadas de forma simbolicamente violenta para, depois, decolonizar o pensamento (COLLINS, 2000; MIGNOLO, 2011). Em consonância com estas teorias, mas em uma abordagem mais voltada para o campo da Arte, Rancière nos alerta para a distribuição desigual do sensível, ou seja, um sistema de partilhas predeterminadas do *establishment* que dita o que é visível e invisível, dizível e indizível, em outras palavras, o que é discurso e ruído.

Com a ajuda de Kress e vanLeewen e sua teoria do design visual, entendemos que a imagem é formada e produzida por culturas específicas; não se pode conceber o visual ignorando-se seu contexto de produção. E, assim, aproveitamos o conceito de multimodalidade (KRESS, 2003) para especificar os tipos de violência da representação cinematográfica: plástico-imagética, discursiva, verbal, sonora, gráfica, sensória, ética e epistemológica (SPIVAK,

[313] I am convinced that there is no other way of defining violence philosophically than this: the idea of foundation before which one can only fall silent”. (DERRIDA; VATTIMO, 2009).

2010; COLLINS, 2000). Enfatizamos como a violência da representação se costura na montagem fílmica, nos enquadramentos, nos ângulos e na iluminação desfavoráveis ao grupo não-hegemônico. Trouxemos, igualmente, uma definição de violência que combina a visão de Vattimo (2011) e a de Rancière (2005), ou seja, violência, para nós, é a representação que silencia o Outro, pois partilha o comum de forma desigual. Por fim, traçamos um paralelo entre os postulados de Latour (2012) sobre o pensamento em rede e as sensibilidades partilhadas de Rancière (2005, 2010). A sala do cinema e sua diversidade de público, sensações, expectativas e percepções configura-se como um espaço do sentir e do pensar e, em razão disso, um lugar político (RANCIÈRE, 2005).

O caminho para a desconstrução da verdade única ou metafísica estaria, pois, no exercício de torná-las "fracas" (VATTIMO, 2011). A "verdade fraca", "weak thinking", em inglês ou "pensiero débole", em italiano, destitui conceitos fundamentalistas. Vattimo comunga com Rancière na ideia de que somente a estética (cinematográfica) possui uma lógica própria, capaz de re-partilhar o sensível, as experiências, os saberes. Isto acontece porque a Arte nos incomoda, nos desloca e nos faz ver o que não cabia ser visto, frequentemente por meio do excesso (BAKHTIN, 1968). É no excesso ou na "carnavalização" que a representação nos tira de nossa zona de conforto, rompendo com o regime de representação usual e redistribuindo as parcelas do comum, de tempos em tempos.

Em síntese, o primeiro capítulo cuidou de desenhar como a representação, recrudescida por valores convencionais e, portanto, violentos, cede espaço para outras visibilidades, face à política da arte.

O objetivo do segundo capítulo foi discorrer, de forma mais linear, sobre as representações cinematográficas de grupos não-hegemônicos, mormente, o negro e a negra norte-americanos, em Hollywood. De acordo com os ditames sócio-históricos, procuramos elencar as principais produções de cada década que ou autorizavam sentidos unívocos sobre o afro-americano ou faziam uma ruptura no regime canônico de representação. Novamente, o conceito de

verdade única precisou ser posto em xeque (ALCOFF, 2005) para que houvesse mudanças sociais.

Tendo em mente a hipótese geral sobre a relação intrínseca entre representação e violência, nos detivemos sobre como os filmes perpetuaram estereótipos. Até a década de 1940, por exemplo, atores brancos pintavam seus rostos de preto para atuarem personagens negros, frequentemente, reduzidos a tolos ou perigosos. No caso das mulheres negras, a grande maioria dos filmes investiu na hiper-sexualização delas, em seu suposto atrevimento ou no estereótipo de “Mammy”, consagrado em *E o vento levou* (1939).

Quando o contexto sócio-histórico muda, depois de um longo processo de luta pelos Direitos Civis, o negro assume a fala de si mesmo, ou seja, passa de mero coadjuvante a ator principal e diretor de filmes. No movimento *blaxploitation*, por exemplo, o afro-americano se visibiliza aos olhos da sociedade, pois perturba o senso comum. Desta maneira, ele re-partilha o sensível do estereótipo de tolo, indulgente, submisso e perigoso para o homem e a mulher capazes que desfrutavam de algum prestígio social.

Procuramos fazer a ponte entre fatos históricos e a sua repercussão estética e política em Hollywood. Notamos a profusão de filmes sobre a temática racial durante a Era Obama (2009-2016). Sob o nosso ponto de vista, o momento político, em que um presidente negro governa o país, é propulsor de uma arte que se identifica com o mundo vivido. E, dentre todas as sensibilidades partilhadas, a mais relevante era a de um representante da raça em posição de poder, após anos de apartamento social. Na tela, o negro que se representava para outro negro, assumia o protagonismo de quem lutou por liberdade durante a escravidão e marchou pelos Direitos Civis, em detrimento de inúmeras representações, em que ele era passivo e silente. Decerto, a questão da representatividade não elimina o ativismo branco na causa negra, mas tampouco lhe dá todas as honras.

Retomando a hipótese geral, procuramos, no terceiro capítulo, dar a ver dois períodos crucias da (H) história negra dos Estados Unidos: a escravidão e o Movimento pelos Direitos Civis. *Django Livre* e *Histórias Cruzadas* significaram

a quebra de narrativas-padrão, embora sofressem críticas que os acusassem do contrário. *Django*, como já dissemos, reiteradas vezes, desloca um dos grandes mitos estadunidenses: o do *cowboy* branco, intrépido desbravador de fronteiras. O Django negro é um convite para revisitar a história passada e recente de um país, assim como o nosso, com *loci* de enunciação conflitantes e coexistentes. Já, em *Histórias Cruzadas*, centrado na narrativa feminina e em seu papel social dos anos 1960, recorremos às teorias feministas e, sobretudo, as do feminismo negro que afere a importância de uma nova epistemologia que valoriza a experiência do povo negro e se distancia das teorias engessadas do Ocidente. À luz de Collins (2000), Davis (2016), Lorde (1980), Carneiro (2003) e hooks (1989) conhecemos o conceito de interseccionalidade que analisa o conjunto de opressões vivido pela mulher negra da periferia.

Denominamos nossa conclusão de inconclusa porque não tencionamos uma verdade impositiva sobre a pesquisa. Pelo contrário, somente por meio das verdades enfraquecidas, nos termos de Vattimo (2011), ou seja, compreendidas dentro de seu contexto sócio-histórico, é que podemos questionar as categorias pré-estabelecidas sobre o Outro e, deste modo, torná-las menos violentas. No âmbito do cinema, a estética descompromissada com a *mimeses* ou o regime canônico de representação redistribui o sensível em parcelas mais equânimes, pois produz deslocamentos que questionam a fixidez do signo e reconfiguram o comum.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

ABEL, Marco. *Violent Affect: Literature, Cinema, and Critique after Representation*. EUA: University of Nebraska Press, 2007.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. Sejamos todos feministas; trad. Christina Baum - 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ALCOFF, L. M. *Visible Identities: Race, Gender, Self*. Oxford University Press, New York, 2005.

ALEGRE, M.S.P. Reflexões sobre a iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual. In *Desafios da Imagem*. Feldman-Bianco & Leite (org.) Campinas: Papirus, 2004.

ANDERSON, Benedict R. *Comunidades imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo [tradução Denise Bottman]. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 32,33,34.

ARENDT, Hannah. *Da Violência*. [tradução de Maria Cláudia Drummond Trindade]. Editora Universidade de Brasília, 1985.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*. Routledge London and New York. 2nd Edition, 2002.

ASHCROFT, Bill et al. *Post-Colonial Studies: The key Concepts*. London and New York: Routledge, 2005.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*, Papirus, Editora, Campinas, 1993.

BAKHTIN, M. M. *Rabelais and his world*. Trans. Helen Iswolsky. Cambridge, Mass: MIT Press, 1968.

BHABHA, Hommi. *O local da cultura.* Editora UFMG. Belo Horizonte. 1998.

BAUDRILLARD, Jean. ”A Precessão dos Simulacros”, “Hipermercado e hipermercadoria”, “Simulação e ficção científica”, In *Simulacros e Simulação*, Relógio D`Água, Lisboa (1 ed. Francesa de 1981), 1991, p. 7-57, 97-101, 151-158.

BAZIN, André. *O cinema da crueldade*. São Paulo: Martins Fontes,1989.

BERNADET, Jean-Claude. O que é cinema. São Paulo, Editora Brasiliense, 1996.

BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*. Editora Objetiva, Rio de Janeiro, 1995.

_____. *Gênio: Os cem autores mais criativos da história da literatura* [trad. José Roberto O´Shea]. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BORRADORI, Giovanna. *Filosofia em tempo de terror- Diálogos com Habermas e Derrida*. [trad. Roberto Muggiati]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 5ªed. [tradução: Maria H. Kuhner]. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

_____ . *Sur l'État*. *Cours au Collège de France (1989-1992)*. Paris: Raisons d'Agir/Seuil, 2012.

BROWN, Nick et al. *Cahiers du cinéma*. Vol. 3: 1969-1972: The politics of representation. London: Routledge, 2007.

BRUNER, Jerome. "The Narrative Construction of Reality". In: *Critical Inquiry*. The University Of Chicago, 1991.

_____. "The uses of story". In: BRUNER, J. *Making stories: law, literature, life*. Harvard University Press, 2002.

BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*, New York: Routledge, 1990.

_____. Excitable speech: a politics of the performative.New York; London: Routledge, 1997.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces* [tradução Adail Ubirajara Sobral]. São Paulo: Cultrix, 1992.

CANEVACCI, M. *Antropologia da comunicação visual*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CARNEIRO, S. "Mulheres em movimento" in *Estudos Avançados* 17, 2003.

COLLINS, Patricia Hill. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, New York, London: Routledge, 2000, Caps.9, e 12.

COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual.* Org. André Parente. Rio de Janeiro, Editora 34: 1993, p. 37-48.

CRAWFORD, Peter Ian & TURTON, David. F. *Film as ethnography*. Manchester University Press (base Dédalus).

DARBY, Derrick; SHELBY, Tommie [editores]. *Hip hop e a filosofia* [tradução martha Malvezzi Leal]. São Paulo: Madras, 2006.

DA-RIN, Silvio. "Uma testemunha discreta". In: *Espelho Partido: Tradição e transformação do documentário*. RJ: Editora Azouge, 2004.

_____. “Verdade e imaginação”. In: *Espelho Partido: Tradição e transformação do documentário*. RJ: Editora Azouge, 2004.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*; trad. Heci Regina Candiani- 1. Ed.- São Paulo: Boitempo, 2016.

DUARTE, Pedro. “O que faz de uma obra um clássico” In: *REVISTA POIÉSIS*, nº 11, p. 192-213, 2008.

DUNKER, Christian & RODRIGUES, Ana Lucilia. *Filmes que curam: o tratamento fílmico do trauma e da violência*. (Col. Cinema e Psicanálise); v.3. São Paulo: nVersos, 2013.

EHRAT, J. *Cinema and Semiotic: Peirce and Film Aesthetics, Narration, and Representation*. Canada: University of Toronto Press, 2005.

EPSTEIN, Isaac. *O signo*. 4ª edição- São Paulo: Editora Ática. Série Princípios, 1991.

FABRIS, Annateresa (1998). *Redefinindo o Conceito de Imagem.* Rev. Bras. Hist., São Paulo, v.18, n. 35. Acesso em: 19 Mar 2012.

FABRIS, Mariarosaria [et.al]. Estudos Socine de Cinema, Ano III, Porto Alegre: Sulina, 2003.

FANON, F. *Black Skin, White Masks*, Londres: Pluto, 1986.

FERRAZ, Daniel M. *Letramento Visual. A Leitura de Imagens nas aulas de inglês*. Jundiaí: Paco Editorial, 2013.

FLANAGAN, Martin. “Chronotope II: Time, Space and Genre in the Western Film” in *Bakhtin and the movies: new ways of understanding Hollywood film*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*; trad. Raquel Ramalhete. 34. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

FRASER, Nancy. “Publicity, Subjection, Critique: A reply to my critics”. In: NASH, K. (ed). *Transnationalizing the public sphere*. Cambridge: Polity Press, 2014.

GAUDREAULT, André & JOST, François. *A narrativa cinematográfica* [trad. Adalberto Muller]. Editora UNB, Brasília, 2009.

GATES, Henry Louis, Jr. *Loose Canons: Notes on the Culture Wars*. Oxford University Press, New York, 1993.

GERSTLE, Garry. *Civil Rights, White Resistance and Black Nationalism*, 1960-1968. In: *American Crucible. Race and Nation in the Twentieth Century*. Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2002, p.268-310.

GIL, Isabel Capeloa. *Literacia Visual: Estudos sobre a inquietude das imagens*. Lisboa: Edições 70, 2011.

GILBERT, Helen & TOMPKINS, Joanne. *Post-colonial Drama. Theory, practice and Politics*. Routledge. London, 2002.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. *Modernidade e dupla consciência*, São Paulo, Rio de Janeiro: 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GINSBURG, Jaime. "Cânone e valor estético em uma teoria autoritária da literatura" in *Revista de Letras*, São Paulo, 2004.

GIROUX, Henry. *Breaking in to the Movies: Film and the Culture of Politics*. Malden: Blackwell Publishers, 2002.

GOMES, M.R. "Do simbólico ao imaginário". In: *Comunicação e identificação: ressonâncias no jornalism*o. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008, p. 21-64.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

GRANT, B (org.). *American cinema of the 1960´s: themes and variations*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2008.

GREENBERG, James. "In Hollywood, Black is in". *New York Times*, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade* [tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro]. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALLER, John S. "The species problem: nineteenth-century concepts of racial inferiority in the origin of man controversy" In: *American Anthropologist, New Series,* 1970.

HENLEY, Paul. "Cinematografia e pesquisa etnográfica". In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Volume 9. Rio de Janeiro, UERJ, 1999, pp.29-49.

_____. Putting film to work: observational cinema as practical ethnography. In Sarah Pink, Laszlo Kurti & Ana Isabel Afonso orgs, *Working Images: methods and media in ethnographic research*, pg. 109-130.

HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. *Imagem-Violência: etnografia de um cinema provocador*. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

HOBSBAWN, Eric & RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições***.** Ed. Paz e Terra. 6ª Ed. São Paulo. 2008.

hooks, bell. "Black women and feminism" in: *Talking Back*: Thinking Feminist, Thinking Black. Boston, MA: South End Press, 1989.

HOLMLUND, Chris [ed.]. *American Cinema of the 1990´s: Themes and variations*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2008.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2004.

JACOMEL, M. C. W. Relações de poder e a Literatura Brasileira, Santa Catarina: Revista Grifos, 2007.

KARNAL, Leandro. *Estados Unidos: a formação da nação*, São Paulo: Contexto, 2008.

KARNAL, L; PURDY, S. et al. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*, São Paulo: Contexto, 2015.

KRESS, G. & vanLEEUWEN, T. *Reading Images: the Grammar of Visual Design* (2. Ed). Routledge: New York, 2006.

KRESS, Gunther**.** *Literacy in the New Media Age***.** London. Routledge, 2003.

KURTINAITIS, M. "De Jackie Brown a Django Livre: Influência, Apropriação e Black Music" in KURTINATIS, Marcos (org.), *Mondo Tarantino*, São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2013.

LANG, Robert. "*The Birth of a Nation": History, Ideology, Narrative Form*. In: LANG, Robert. (ed). *The Birth of a Nation*. New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1994, p.3-24.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do Ator-Rede*; trad. Gilson César Cardoso de Sousa. Salvador, Bauru: EDUFBA, EDUSC, 2012.

LAZZARATO, Maurizio. *Signs and Machines: Capitalism and the production of subjectivit*y: translated by Joshua D. Jordan. Los Angeles: Semiotex, 2014.

LESSA, Renato. "O silêncio e sua representação" in NOVAES, Adauto (org.). *O silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo. Edições Sesc, 2014.

LIMA, Tereza Marques de O. "Eudora Welty: gênero, identidade e lugar" in *Transit Circle- Revista Brasileira de Estudos Americanos*, Rio de Janeiro, vol. 2, 2003.

LORDE, Audre. "Age, Race, Class and Sex: Women Redefining Difference" in: *Sister Outsider*: Essays and Speeches, Freedom, C.A.: Crossing Press, 1984, pp. 114-123.

LOWESTEIN, Adam. *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*. New York: Columbia University Press, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo, Cortez, 2004.

MANSBRIDGE, Jane. “Should Blacks Represent Blacks and Women Represent Women? A Contingent "Yes"” in: *The Journal of Politics.* Austin, Texas: The University of Chicago Press, 1999, vol. 61, nº 3, pp. 628-657.

MARTINS, José Antônio. *Império do terror: Estados Unidos, ciclos econômicos e guerras no início do século XXI*. São Paulo: Editora Instituto José Luis e Rosa Sundermann, 2005.

MEIRIEU, Philippe. *Aprender ... Sim, mas como?*; trad. Vanise Dresch- 7ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.

MIGNOLO, W.D. “Coloniality: The Darker Side of modernity”. In: *The Darker Side of Western Modernity*. The USA: Duke University Press, 2011.

MIZAN, Souzane. *National Geographic: Visual and Verbal Representations of Subaltern Cultures Revisited.* Tese de doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, Universidade de São Paulo, 2011.

MOHANTY, Satya P. “Political Criticism and the Challenge of Otherness” in: *Literary Theory and the claims of History: postmodernism, objectivity, multicultural politics*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1997.

MONTE Mór, W. “The Developing of Agency in a New Literacies Proposal for Teacher Education in Brazil” in E.S. Junqueira e M. E. K. Buzato (orgs.) *New Literacies, New Agencies? A Brazilian Perspective on Mindsets, Digital Practices and Tools for Social Action In an Out of School*. Nova York: Peter Lang Publishers, 2013, p. 126-146.

MOUFFE, Chantal. *Agonistics: Thinking the world politically*. London: Verso, 2013.

MORGAN, Edmund S. “Escravidão e liberdade: o paradoxo americano”. *Estudos Avançados*. Vol. 14, n.38, São Paulo, 2000. (Base Cielo).

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

NICHOLS, Bill. “Em que os documentários diferem dos outros tipos de filme? ” In: *Introdução ao documentário*. Campinas, Papirus, 2005, pp. 47-71.

NICHOLS, B. (ed) “John Ford´s “Young Mr. Lincoln”: *a collective text by the editors of Cahiers du Cinéma”* in: *Movies and Methods. An Anthology*. Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, 1976.

NOLAN, Alan. *The Anatomy of the Myth*. In: GALLAGHER, Gary e NOLAN, Alan (eds.) *The myth of the Lost Cause and Civil War History*. Indiana University Press, 2000, p.11-34.

NÓVOA, Jorge & BARROS, José D´Assunção. *Cinema- História: teoria e representações sociais no cinema*. - 3.ed.- Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

NULL, Gary. *Black Hollywood: The black performer in motion pictures*. New York: Carol Publishing Group, 1990.

_____. *Black Hollywood: from 1970 to today*. New York: Carol Publishing Group, 1993.

OBAMA, Barack. A origem dos meus sonhos [tradução de Irati Antonio et al.] – São Paulo: Editora Gente, 2008.

ORLANDI, Eni P. *As Formas do Silêncio- no movimento dos sentidos*. Campinas: Pontes, 1999.

PALLAMIN, Vera. "Aspectos da relação entre o estético e o político em Jacques Rancière". Risco. *Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo*. EES. Vol 12, nª 2, 2010, p.1-17.

PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. (trad. Eni Orlandi et al). Campinas: Editora da Unicamp (tít. original: Les vérités de la palice), 1988.

PECORARO, Rossano. *Niilismo e (Pós) Modernidade: Introdução ao "pensamento fraco" de Gianni Vattimo*; posfácio de Gianni Vattimo - Rio de Janeiro: Ed. PUC - Rio: São Paulo: Loyola, 2005.

PEIRCE, Charles S. *Écrits sur le signe*. Trad. Francesa G. Deledalle. Paris: Seuil. (Col. L´ordre philosofophique), 1978.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PINHANTA, Isaac. "Você vê o mundo do outro e olha para o seu". *Catálogo Mostra Vídeo nas AldC-USP. ias*. Centro Cultural do Banco do Brasil, 2004, pp.33-39.

POTTS, Bobby. *Plantation Country: a passage of History along the Mississippi River*. Los Angeles: Express Publishing Co., 2013.

PRADO, J.L.A. "Política da imagem na era da convocação" in: *Revista Significação*. Ano 39, n.37, 2012.

PRINCE, Stephen [ed.]. *American Cinema of the 1980´s: Themes and variations*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, Steven Corcoran (ed., tr.), Continuum, 2010.

_____. “The Threshold of the Visible” in: *Figures of History- Polity*. USA: Polity Press, 2014.

_____. *Scene from the Aesthetic Regime of Art.* [trans. Zakir Paul]. London; New York: Verso, 2013.

_____. *A partilha do sensível*: estética e política [tradução Mônica Costa Netto]. São Paulo: EXO experimental org: Ed. 34, 2005.

_____. *As distâncias do cinema* [tradução Estela dos Santos Abreu]. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012.

_____. *O destino das Imagens* [tradução Mônica Costa Netto]. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013.

_____. *O desentendimento* [tradução Ângela Leite Lopes]. São Paulo: Ed34, 1996.

_____. *Politics and Aesthetics: an interview*. *ANGELAKI*: Journal of the theoretical humanities. Vol.8, Nº2. August 2003, pp.191-210. *Retrato das Desigualdades de Gênero e Raça*. 4º. Ed, Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. 4ª Ed. Brasília: Ipea, 2011.

_____. “A Politics of Aesthetic Indetermination: an interview with Frank Ruda & Jan Voelker” in SMITH, J. & WEISSER, A. *Everything is in everything – Jacques Rancière between Intellectual Emancipation and Aesthetic Education*, Art Center Graduate Press, 2012.

_____. *O inconsciente estético* [tradução de Mônica Costa Netto]. São Paulo: Editora 34, 2009.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

RORTY, Richard. *Uma ética laica* [trad. Mirella T. Martino]. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

SAID, Edward. *Orientalismo*: *o Oriente como invenção do Ocidente*; trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. *Gênero, Patriarcado, Violência*. São Paulo: Editora da Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. *A assinatura das coisas***.** Rio de Janeiro: Imago, 1992.

_____ & NOTH, W. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SELIGMAN, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2006.

SHOHAT, E; STAM, R. *Crítica da Imagem Eurocêntrica* [trad. Marcos Soares]. São Paulo: CosacNaify, 2006.

SILVA, Andréa. *CRASH: Identidades em Colisão. O Percurso do Olhar na Esfera do Medo, do Preconceito e da Violência*. Dissertação de mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, Universidade de São Paulo, 2010.

_____. "O Multiculturalismo nos Estados Unidos de *Crash, no Limite"* in: AZEVEDO, C., POGGI, T. et al (orgs). *Visões da América": A História dos EUA discutida por pesquisadores brasileiros*. Editora Multifoco, Rio de Janeiro, 2014.

SILVA, Andréa; Tailche, Khalid; Dell´Olio, Francesca. *Pensiero debole como princípio ético de redução da violência:* Reflexões contemporâneas com Gianni Vattimo (no prelo).

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e Diferença- A perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

_____. *O currículo como fetiche*: *a poética e a política do texto curricular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

SIMS, Yvonne D. *Women of Blaxploitation: how the Black Action Film Heroine changed American Popular Culture*. Jefferson, North Carolina, London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006.

SLOTKIN, Richard. *The Western is American History, 1939-1941*. *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. Harper Perennial, 1993, p.278-312.

SOUSA, Rodrigo Farias "Martin Luther King e os Direitos Civis: A Visão Conservadora" in: AZEVEDO, C., POGGI, T. et al (orgs). *Visões da América": A História dos EUA discutida por pesquisadores brasileiros*. Editora Multifoco, Rio de Janeiro, 2014.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. "Hibridismo e tradução cultural em Bhabha". In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin (org). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas.* São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. P. 113-133.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*; trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema* [tradução Fernando Mascarello] Campinas, S.P: Papirus Editora, 2013.

STAM, R. Teoria do Cinema e Espectatorialidade na era do "pós". In *Teoria Contemporânea do Cinema: Pós –estruturalismo e filosofia analítica.* RAMOS (org.). São Paulo: Editora Senac, 2005.

STIEGLER, Bernard. "Différance and Repetition: Thinking différance as individuation" in *States of shock: stupidity and knowledge in the 21st century*. UK: Polity Press, 2015.

TESSÉ, J. "La couleur des sentiments" in *Cahiers du Cinéma*, Paris, v. 672, 2011.

TILLIS, Antonio D. African American History in review: a literary perspective. *Transit Circle- Revista Brasileira de Estudos Americanos*, UFF, Rio de Janeiro, vol. 5, 2006.

TOTA, Antonio Pedro. *Os Americanos*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

Van DIJK, T. A. O discurso político antirracista no Brasil. In: FERRAZ, D.M.; TOMAZI, M. M.; ROCHA, L. H. P. (Orgs.). *Estudos linguísticos e Linguística Aplicada: Perspectivas múltiplas*, 2016, no prelo.

VANSPANCKEREN. [trad. Marcia Biato]. *Perfil da Literatura Americana*, Agência de Divulgação dos Estados Unidos da América, 1994.

VATTIMO, Gianni. *A Farewell to Truth*. New York: Cambridge University Press, 2010.

_____ . *Philosophy as Ontology of Actuality*. A biographical-theoretical interview with Luca Savarino and Federico Vercellone. *Íris*. I, 2, 2009, p. 330.

_____. *Art´s Claim to Truth*. New York: Columbia University Press, 2010.

_____. *Nihilism and Emancipation: ethics, politics and law* (European Perspectives: A Series in Social Thought and Cultural Criticism). Columbia University Press, 2007.

_____ & P.A. Rovatti. *Il pensiero debole*. Milan: Feltrinelli, 1983.

VATTIMO & ZABALA, Santiago. *Hermeneutic Communism- From Heidegger to Marx.* Columbia University Press, New York, 2011.

VATTIMO, G; ZABALA, S; MASCETTI, Y. “Weak Thought and the reduction of violence: a dialogue with Gianni Vattimo”. In: *Commun Knowledge*, Durham: Duke University Press, vol. 8, 2002.

VEYNE, Paul. *Did the Greeks believe in their myths?* USA: The University of Chicago Press, 1988.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Teoria do Conhecimento e Arte. Formas de Conhecimento: Arte e Ciência. Uma Visão a Partir da Complexidade*. São Paulo: Ed. NESC PUC/SP, 2006.

VUGMAN, Fernando Simão. “Western” in MASCARELLO, Fernando (org). *História do Cinema Mundial*, Campinas, S.P.: Papirus Editora, 2006 (Coleção Campo Imagético), páginas 159- 175.

WEBER, Max. *A Ética Protestante e o espírito do capitalismo* [tradução de M. Irene de Q.F. Szmrecsányi et al.], 2ª ed., São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

WEST, Cornel. *Questão de raça* [tradução de Laura Teixeira Motta], São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

WILLIAMS, Linda. *Playing the race card: melodramas of black and white from Uncle Tom to O.J. Simpson*. New Jersey: Princeton University Press, 2002.

WILLIS, Susan. *Evidências do Real: os Estados Unidos pós-11 de setembro.* [tradução de Marcos Fabris, Marcos Soares] - São Paulo: Boitempo, 2008.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: A opacidade e a transparência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Webgráficas

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo da história única***.** Palestra. Título original: *The danger of a single story*. Disponível em: <http://www.ted.com/talks/lang/por_br/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html>. Acesso em: 19 de setembro de 2015.

ALCOFF, Linda-Martín. *Reclaiming Truth*. Disponível em: <www. alcoff. com>. Acesso em 13 de setembro de 2010.

Aryan Thoughts Disponível em: <http://theuka.us/Aryan_Thoughts.html>. Acesso em 28 de junho de 2014.

AKRON BEACON JOURNAL OHIO. “Jefferson´s. All men are created equal”. Disponível em: <http://www.ohio.com/blogs/mass-destruction/blog-of-mass-

destruction-1.298992/jefferson-s-all-men-are-created-equal-1.410746>. Acesso em 13 de julho de 2015.

ATISAN, Sadafi. “Quentin Tarantino responds to black critics, says his race is irrelevant when it comes to his work”. Disponível em: <http://nationalpost.com/entertainment/celebrity/quentin-tarantino-responds-to-black-critics-says-his-race-is-irrelevant-when-it-comes-to-his-work/wcm/7bef212d-22ec-4ff7-ae2d-8f427bf9dfec>. Acesso em 24 de junho de 2017.

BAILEY, Sarah. “Donald Trump’s inaugural speech may be his most religious yet”. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/news/acts-of-faith/wp/2017/01/20/donald-trumps-inaugural-speech-may-be-his-most-religious-yet/?utm_term=.7684caf395f6>. Acesso em 27 de janeiro de 2017.

BARCINSKI, A. *Tarantino vc Spike Lee*. Disponível em <http://andrebarcinski.blogfolha.uol.com.br/2013/01/24/tarantino-vs-spike-lee-a-briga-continua/>. Acesso em 8 de janeiro de 2014.

BARNES, Henry. “The 10 best films of 2013, Nº 5 - *Django Unchained*”. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2013/dec/16/10-best-films-2013-django-unchained?CMP=fb_gu>. Acesso em 24 de julho de 2017.

BBC NEWS. Attica: “The US prison rebellion that ended in carnage”. Disponível em: <http://www.bbc.com/news/av/magazine-37470717/attica-the-us-prison-rebellion-that-ended-in-carnage>. Acesso em 29 de julho de 2017.

BERTUCCI, Pri. “Uma conversa com Angela Davis e Judith Butler”. Disponível em: <http://www.ssexbbox.com/2017/07/11/uma-conversa-com-angela-davis-e-judith-butler/>. Acesso em 29 de julho de 2017.

BIOGRAFY.com Editors. “Quentin Tarantino´s biography”. Disponível em: <http://www.biography.com/people/quentin-tarantino-9502086>. Acesso em janeiro de 2014.

BIOGRAPHY. Com Editors. “Hattie Mc Daniel´s biography” Disponível em: <http://www.biography.com/news/hattie-mcdaniel-oscar-facts>. Acesso em 26 de junho de 2015.

BOWMAN, Donna “Amos ’N’ Andy was the rare representation of black culture on 1950s TV—but at what cost?” Disponível em: <http://www.avclub.com/article/iamos-n-andy-iwas-the-rare-representation-of-black-101275>. Acesso em 25 de junho de 2017.

BRAZIL.skepdic. “Frenologia”. Disponível em: <http://brazil.skepdic.com/frenologia.html>. Acesso em 27 de dezembro de 2013.

BRODY, Richard. “The worst thing about “The Birth of a nation” is how good it is”. Disponível em: <http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-worst-thing-about-birth-of-a-nation-is-how-good-it-is>. Acesso em 26 de julho de 2017.

COLLINS, Jeffrey; KINNARD, Meg. “South Carolina Governor: Confederate flags comes down Friday”. Disponível em: <http://www.afro.com/south-carolina-governor-confederate-flag-comes-down-friday/>. Acesso em 26 de julho de 2015.

COSTA, Grace Campos. *O cinema como narrativa histórica: Robert A. Rosenstone e a Linguagem Histórica Fílmica.* Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF23/RESENHA_2_RODRIGO_DIAS_GRACE_CAMPOS_FENIX_MAIO_AGOSTO_2010.pdf>. Acesso em janeiro de 2014.

COTRIM, A.; FERRAZ, D. Representações violentas do outro no cinema: perspectivas éticas e educacionais no espaço imagético. *Polifonia,* v. 21, n. 29, p. 43-67, 2014. Disponível em: <http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/download/1929/1428>. Acesso em: 20 de novembro de 2014.

CROGAN, Patrick, Essential Viewing. *Film Philosophy*, v.10, nº2, 2006. Disponível em: <film-philosophy.com/2006v10n2/crogan.pdf>.
C.S. Princeton. “Semiotics”. Disponível em: <http://www.cs.princeton.edu/~chazelle/courses/BIB/semio1.html>. Acesso em julho de 2015.

DALCASTAGNÉ, Regina “Para não ser trapo no mundo: as mulheres negras e a cidade na narrativa brasileira contemporânea” in *Estudos de Literatura Contemporânea*, nº 44, 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S231640182014000200014&script=sci_arttext>. Acesso em 28 de julho de 2015.

DAWSON, Andy. “Was the Black & White Minstrel Show the most racist TV programme ever?”. Disponível em <http://www.mirror.co.uk/tv/tv-news/black-white-minstrel-show-most-2077085>. Acesso em 13 de julho de 2017.

DERRIDA, Jacques; VATTIMO, Gianni. “Da violência e da beleza: Diálogo entre Jacques Derrida e Gianni Vattimo”; trad. Rossano Pecoraro. Editora PUC-Rio: Revista Alceu, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=223&sid=25>. Acesso em 12 de julho de 2016.

DIRAMI, V. Hollywood: os anos de censura. Disponível em: <http://obviousmag.org/archives/2013/05/hollywood_os_anos_da_censura.html#ixzz4evZN5jA6>. Acesso em 21 de abril de 2017.

DREW, Robert & Associates. “Robert Drew”. Disponível em: <http://www.drewassociates.net/Main/verite.htm>. Acesso em 24 de julho de 2014.

EDWARDS, Breanna. “Restaurateur Learns What Happens When You Advertise Chicken and Waffles With Watermelon for MLK Day”. Disponível em: <http://www.theroot.com/texas-restaurant-owner-finds-out-what-happens-when-you-1791329968?rev=1484753455557/?utm_source=facebook&utm_content=buffer6017c&utm_medium=social&utm_source=twitter.com&utm_campaign=buffer>. Acesso em 30 de janeiro de 2017.

FAUS, Joan. “Decisão sobre o caso Michael Brown desencadeia graves distúrbios nos Estados Unidos”. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2014/11/25/internacional/1416878092_531438.html>. Acesso em dezembro de 2014.

FONER, Eric. “American Civil War still being fought”. Disponível em: <http://ericfoner.com/articles/122010guardian.html> . Acesso em 24 de julho de 2017.

FRANZ, Frederico. “*Histórias Cruzadas: o preconceito no Oscar*”. Disponível em: <http://www.trilhosurbanos.com/2013/09/historias-cruzadas/>. Acesso em 3 de fevereiro de 2017.

GAGE, Joan. “A slave named Gordon”. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2009/10/04/books/review/Letters-t-ASLAVENAMEDG_LETTERS.html>. Acesso em 13 de abril de 2016.

GATES, Henry Louis. “Tarantino “Unchained” Part 3- White saviors”. Disponível em: <http://www.theroot.com/tarantino-unchained-part-3-white-saviors-1790894650>. Acesso em 24 de julho de 2017.

G1. “Habitantes de Baltimore tentam voltar à normalidade após protestos”. Disponível em: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/04/habitantes-de-baltimore-tentam-voltar-a-normalidade-apos-protestos-20150429172005017996>.html. Acesso em 2 de julho de 2015.

GIROUX, Henry. “The Fire This Time: Black Youth and the Spectacle of Postracial Violence”. Disponível em: <http://www.truth-out.org/news/item/30907-the-fire-this-time-black-youth-and-the-spectacle-of-postracial-violence>. Acesso em 12 de julho de 2015.

GUERRA, Flavia. “Usar sangue é como pintar”. Disponível em: <http://telatela.cartacapital.com.br/usar-sangue-e-pintar-diz-tarantino-sobre-os-oito-odiados/>. Acesso em 7 de julho de 2017.

HUGHES, L. “I, too”. Disponível em: <https://www.poets.org/poetsorg/poem/i-too>. Acesso em 30 de março de 2017.

IMDB. “Full Cast & Crew (Django Unchained)” Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt1853728/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast>. Acesso em dezembro de 2013.

JARDIM, S. “Alguns estereótipos racistas internacionais”. Disponível em: <https://medium.com/@suzanejardim/alguns-estere%C3%B3tipos-racistas-internacionais-c7c7bfe3dbf6#.czof6h9vg>. Acesso em 25 de julho de 2016.

JORGE, Miriam. “Critical Literacy, Foreign Language Teaching and the Education about Race Relations in Brazil” (2012. Disponível em: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1557-203X.2012.01178.x/abstract>. Acesso em 05/01/2016.

KARUTANI, M. *“Coping with the Idea of Representing One's Race”.* Disponível em: <http://www.nytimes.com/1997/01/28/books/coping-with-the-idea-of-representing-one-s-race.html?_r=4>. Acesso em 11 de fevereiro de 2017.

LIBRARY OF CONGRESS. “American Dream”. Disponível em: <http://memory.loc.gov/learn/lessons/97/dream>. Acesso em 11 de maio de 2013.

LLANO, Pablo de. “Três mortos na jornada de violência provocada por grupos racistas norte-americanos”. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/08/12/internacional/1502553163_703843.html>. Acesso em 16 de agosto de 2017.

LOURENÇO, J. C. O Crash no capitalismo: racismo e vulnerabilidade social no capitalismo. In *Revista Urutágua*, n. 17, 2007. Disponível em: <http://www.urutagua.uem.br/013/13lourenco.htm>.

GIROUX, Henry. “Racism and the Aesthetic of Hyperreal Violence: Pulp Fiction and Other Visual Tragedies” in: *Social Identities*, 1995, pp. 333-354**.** Disponível em: <http://www.henryagiroux.com/online_articles/racism_and_aesthetic.htm>. Acesso em 20 de setembro de 2015.

LEITE, Gisele. “Metafísica da violência e a religião”. Disponível em: <http://www.giseleleite.prosaeverso.net/visualizar.php?idt=4716294>. Acesso março de 2015.

MEDEIROS, C. “Raça e racismo no Brasil contemporâneo”. Café Filosófico, 2016. Disponível em: <http://tvcultura.com.br/videos/55943_raca-e-racismo-no-brasil-carlos-medeiros.html>. Acesso em 25 de fevereiro de 2017.

MEIRELLES, Fernando. “O método”. Disponível em: <http://videogeek.com.br/2013/08/15/fernando-meirelles-sugere-o-metodo-para-sets-digitais/>. Acesso em 13 de agosto, 2013.

MEDGAR EVERS COLLEGE. “Medgar Wiley Evers”. Disponível em: <http://www.mec.cuny.edu/AboutMEC/Medgar-Evers.aspx>. Acesso em 25 de janeiro de 2017.

MOGADOURO, Claudia. “Cinema e Educação”. Disponível em: <http://lugardoreal.com/video/conversa-com-claudia-mogadouro>. Acesso em 28 de maio de 2015.

MOREIRA, M.; DIAS, T. “O que é “lugar de fala” e como ele é aplicado no debate público”. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/01/15/O-que-%C3%A9-%E2%80%98lugar-de-fala%E2%80%99-e-como-ele-%C3%A9-aplicado-no-debate-p%C3%BAblico>. Acesso em 1 de março de 2017.

“Movimento pelos Direitos Civis”. Disponível em: <http://escola.britannica.com.br/article/480991/Movimento-pelos-Direitos-Civis>.Acesso em 11 de setembro de 2015.

NPR (National Public Radio). “The Legacy of Medgar Evers”. Disponível em: <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=1294360>. Acesso em 26 de janeiro de 2017.

NOGUEIRA, Carol. “Brasileira serviu de inspiração para personagem de Histórias Cruzadas”. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/entretenimento/brasileira-serviu-de-inspiracao-para-personagem-de-historias-cruzadas-que-estreia-nesta-sexta>. Acesso em 23 de julho de 2016.

OLIVEIRA, Glauce Rocha de. Sobre o azul do mar: virtualidades reais e realidades virtuais. (Tese de Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas, Universidade de são Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-30072008-115653/pt-br.php>. Acesso em 14 dde agosto de 2015.

PASSOS, Lucas “Identidade sob rasura”. Disponível em: <https://ensaiosdegenero.wordpress.com/tag/identidade-sob-rasura>. Acesso em 10 de outubro de 2015.

PRESSE, France. “Policial acusado de matar homem negro nos Estados Unidos não será indiciado”. Disponível em: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2014/12/policial-acusado-de-matar-homem-negro-nos-eua-nao-sera-indiciado.html>. Acesso em julho de 2015.

RANCIÈRE, J. **“**Da partilha do sensível e das relações que estabelece entre política e estética”**.** Disponível em: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2015/10/16/da-partilha-do-sensivel-e-das-relacoes-que-estabelece-entre-politica-e-estetica-jacques-ranciere/>. Acesso em 8 de fevereiro de 2016.

SANTOS, R.; IFA, S. “O Letramento Crítico e o ensino de Inglês: Reflexões sobre a prática do professor em formação continuada”. *The ESPecialist*, vol. 34, nº1, 2013. Disponível em:

<http://revistas.pucsp.br/index.php/esp/article/viewFile/19231/14311>. Acesso em 25 de abril de 2016.

SHEAR, Michael. “Making a Point, Obama invokes a painful slur”. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2015/06/23/us/obama-racism-marc-maron-podcast.html?_r=0>. Acesso em 3 de julho de 2015.

SILVA, Andréa Cotrim. “As representações sensíveis do ser fílmico permeadas pela estética da violência e o Letramento Visual”. Disponível em: <http://www.letraria.net/site/wp-content/uploads/2016/11/DI%C3%81LOGOS-BRASILEIROS-NO-ESTUDO-DE-G%C3%8ANEROS-TEXTUAIS-DISCURSIVOS-Letraria.pdf>. Acesso em 13 de julho de 2017.

SILVA, Andréa & FERRAZ, Daniel. “Representações Violentas do Outro no Cinema: Perspectivas Étnicas e Educacionais no Espaço Imagético”. *Polifonia*, Universidade Federal de Mato Grosso, v.21, n.29, eISSN 22376844. Disponível em:<http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/1929/1428>. Acesso em 5 de janeiro de 2014.

SOUZA, Lynn Mario Menezes de. *Reading the Web: Critical possibilities for education*. Eurocall, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ID2vWrc_R6w>. Acesso em 25 de fevereiro de 2016.

_____. Para uma redefinição de Letramento Crítico: conflito e produção de significação, São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.academia.edu/595539/Para_um_redefini%C3%A7%C3%A3o_de_letramento_cr%C3%ADtico_conflito_e_produ%C3%A7%C3%A3o_de_significa%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em 6 de fevereiro de 2016.

_____. “Position Paper: *Gaza 2009*: notes on critically reading conflict”, University of São Paulo, Brazil. Disponível em: <www.criticalliteracyjournal.org>. Acesso em 22 de julho de 2016.

_____; ANDREOTTI, Vanessa. *Uma breve introdução ao Letramento Crítico na Educação em Línguas Estrangeiras.* University of São Paulo, Brazil. Disponível em: <www.criticalliteracy.org.uk/elt>. Acesso em 4 de agosto de 2009.

SCHWARCZ, Lilia. “Afeto e violência: sobre mães negras, amas de leite, e babás”. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2016/Afeto-e-viol%C3%AAncia-sobre-m%C3%A3es-negras-amas-de-leite-e-bab%C3%A1s>. Acesso em 9 de fevereiro de 2017.

“What does critical literacy look like in the classroom?” Disponível em: <https://sites.google.com/site/criticalliteracyedu c5765/what-does-critical-literacy-look-like-in-the-classroom>. Acesso em dezembro de 2013.

Audiovisuais

À procura da Liberdade (2016), EUA. Dir: Peter Cousens.

Adivinhe quem vem para jantar (1967). EUA. Dir.: Stanley Kramer.

Amistad (1997). USA. Dir.: Steven Spielberg.

Ao mestre, com carinho (1967). EUA. Dir: James Clavell.

Apocalipse Now (1979). Dir.: Francis Ford Coppola.

Babel (2006). EUA, México. Dir.: Alejandro Iñárritu.

Bastardos Inglórios (2009). EUA. Dir: Quentin Tarantino.

Blacula (1972). EUA. Dir.: William Crain.

*Black Shampo*o (1976). USA. Dir.: Greydon Clark.

Civic Right (2006) USA. Dir.: Jeff Renfroe.

Cleopatra Jones (1973). USA. Dir.: Jack Starret.

Corra (2017). EUA. Dir.: Jordan Peele

Crash, no limite (2004) EUA. Dir.: Paul Haggis.

Crisis: Behind a Presidential Commitment (1963). Dir.: Robert Drew.

Django (1966). Dir.: Sergio Corbucci.

Django Unchained (2013). EUA. Dir.: Quentin Tarantino.

Die Hard (1988). USA. Dir.: John McTieman.

Do the right thing (1989). EUA. Dir: Spike Lee.

Doze Anos de Escravidão (2014). EUA. Dir.: Steve McQueen.

E o vento levou (1939). Dir.: Victor Fleming.

Estrelas além do tempo (2016). Dir.: Theodore Melfi.

Faces of November (1963). EUA. Dir.: Robert Drew.

Five Came Back (2017). EUA. Dir.: Laurent Bouzereau.

Foxy Brown (1974). USA. Dir.: Jack Hill.

Gangues de Nova York (2002). EUA. Dir.: Martin Scorsese.

Ghost Busters (2016). USA. Dir.: Ivan Reitman.

Guerra nas Estrelas: o despertar da força (2015). EUA. Dir.: J.J. Abrams.

Hallelujah (1929). USA. Dir.: King Vidor

Jackie Brown (1998). EUA. Dir.: Quentin Tarantino.

Jefferson in Paris (1995). Dir.: James Ivory.

I am not your negro (2016). EUA. Dir.: Raoul Peck.

In the heat of the night (1967), USA. Dir.: Norman Jewison.
Lilies of the Field [*Uma voz na sombra*] (1963). USA. Dir.: Ralph Nelson
Lincoln (2013). EUA. Dir: Steven Spielberg.
Malcom X (1992). EUA. Dir: Spike Lee.
Michelle e Obama (2016), EUA, Dir: Richard Tanne
Mississippi Burning (1988) USA. Dir.: Alan Parker.
Moi, un Noir (1958). France. Dir.: Jean Rouche.
Mudbound: Lágrimas sobre o Mississippi (2017). EUA. Dir: Dee Rees.
Na natureza selvagem (2007). Dir: Sean Penn
No tempo das diligências (1939). Dir: John Ford.
O.J.: made in America (2016). EUA. Dir.: Ezra Edelman.
Os oito odiados (2016). EUA. Dir.: Quentin Tarantino.
Pantera Negra (2018). EUA. Dir.: Ryan Coogler.
Precious (2010), EUA, Dir.: Lee Daniels.
Pulp Fiction (1995). EUA. Dir: Quentin Tarantino.
Raízes (1977). EUA. Dir: Marvim Chomsky et al.
Raízes (2016), EUA. Dir: Bruce Beresford et al.
Selma, *uma luta pela igualdade* (2015) EUA - Dir: Ava Duvernay.
Separate but equal (1991). EUA. Dir: George Stevens Jr.
Sete homens e um destino (2016). EUA. Dir.: Antoine Fuqua.
Shaft (1971). USA. Dir.: Gordon Parks.
Showing Roots [Raízes de uma amizade] (2016). EUA. Dir.: Michael Wilson.
Something of Value [Sangue sobre a Terra]. (1957). USA. Dir.: Richard Brooks.
Superfly (1972). USA. Dir.: Gordon Parks Jr.
The Birth of a Nation (1915). EUA. Dir.: D. W. Griffith.
The Birth of a Nation (2016), EUA. Dir.: Nate Parker.
The Burning Cross (1947) USA. Dir. Walter Colmes.
The Help (2011). USA. Dir.: Tate Taylor.
The Butler [*O Mordomo da Casa Branca*]. (2013). USA. Dir.: Lee Daniels.
The Cheyenne Autumn [O crepúsculo de uma raça]. (1964). USA. Dir.: John Ford.
The Fog of War: Eleven Lessons of Robert S. McNamara (2003) EUA – Dir.: Errol Morris.
13th (2016). UK. Dir.: Ava DuVernay.

Thor: O mundo sombrio (2013). EUA. Dir.: Alan Taylor.

To Kill a Mockingbird [*O Sol é para todos*] (1962). USA. Dir.: Robert Mulligan

Três Homens em Conflito/ O Bom, o Mau e o Feio (1966) Itália – Dir.: Sergio Leone.

Truman (1995). EUA. Dir.: Frank Pierson.

Um limite entre nós (2016), EUA, Dir.: Denzel Washington.

Vênus Negra (2010). França. Dir.: Abdellatif Kechiche

What happened, Miss Simone? (2016), EUA, Dir: Liz Garbus.

Why we fight (2005). Inglaterra/ Canadá – Dir.: Charlotte Street

Young Mr. Lincoln (1939). EUA – Dir.: John Ford.

ANEXOS

ANEXO 1

I - Ficha Técnica de *Django Livre* (Django Unchained)

Diretor e roteirista: Quentin Tarantino
Produção: Bob e Harvey Weinstein, Pilar Savone, Reginald Hudlin, Stacey Sher, William Paul Clark
Ano de lançamento: 2012
Gênero: Drama/ Faroeste
Estúdio e distribuição: Weinstein Company; Columbia Pictures
Tempo de duração: 165 minutos
Classificação: 16 – Não recomendado para menores de 16 anos
Países de origem: Estados Unidos da América
Oscar (2013): melhor ator coadjuvante (Christoph Waltz); melhor roteiro original).
Sinopse: Django é um escravo que se torna alforriado pelas mãos de um caçador de recompensas, o alemão Dr. Schultz. Sob sua tutela, Django aprende o ofício de Schultz e ambos partem para salvar Broomhilda, esposa de Django, escravizada em uma fazenda do Mississippi.

II- Elenco

Jamie Foxx - Django
Christoph Waltz - Dr. Schultz
Leonardo di Caprio – Calvin Candie
Samuel L. Jackson - Stephen
Kerry Washington - Broomhilda
Franco Nero – aristocrata do Sul
Danièle Watts- Coco
Don Johnson – Big Daddy
Laura Cayouette- Lara Lee Candie

ANEXO 2

I- Ficha Técnica de *Histórias Cruzadas* (The Help)

Diretor e roteirista: Tate Taylor
Adaptação do livro de Kathryn Srockett
Produção: Sonia Lunsford, Chris Columbus, Michael Barnathan, Brunson Green
Ano de lançamento: 2011
Gênero: Drama
Estúdio e distribuição: Dreamworks SKG, Touchstone Pictures; 1492 Pictures
Tempo de duração: 146 minutos
Classificação: 12 – Não recomendado para menores de 12 anos
Países de Origem: Estados Unidos da América, Emirados Árabes Unidos, Índia
Oscar (2012): melhor atriz coadjuvante (Victoria Spencer)
Sinopse: Na cidade de Jackson, Mississippi, em meio a um cenário de segregação e manifestações pelos Direitos Civis, mulheres negras relatam suas histórias como babás e empregadas domésticas à jornalista Eugenia Phelan que pretende lançar um livro.

II- Elenco

Viola Davis – Aibeleen Clark
Emma Stone – Eugenia Phelan (Skeeter)
Octavia Spencer – Minny Jackson
Bryce Dallas Howard- Hilly Holbrook
Jessica Chastain – Celia Foote
Ahna O'Reilly – Elizabeth Leefolt
Sissy Spacek – Missus Walters
David Oyelowo – Preecher Green
Anna Jennings
Aunjanue EllisAllison Janney – Charlotte Phelan
Chris Lowell – Stuart Whitworth
Cicely Tyson - Constantine

ANEXO 3

I- ***Spirituals -*** *Swing Low, Sweet Chariot*

Interpretado por The St. Olaf Choir e Marvis Martin

Swing low, sweet chariot
Coming for to carry me home
Swing low, sweet chariot
Coming for to carry me home

I looked over Jordan, and what did I see?
(Coming for to carry me home)
I saw a band of angels coming after me
(Coming for to carry me home)

Chorus

If you get back to heaven before I do
(Coming for to carry me home)
You'll tell all my friends, I'll be coming there too
(Coming for to carry me home).
[314]

Tradução

Balance baixa, doce carruagem
Vindo para me levar para casa
Balance baixa, doce carruagem
Vindo para me levar para casa

Olhei Jordão. E o que eu vejo?
Vindo para me levar para casa
Eu vi a banda de anjos vindo depois de mim
Vindo para me levar para casa

Refrão

Se você chegar lá antes de mim
Venha para me levar para casa
Diga a todos os meus amigos que estou indo lá também
Vindo para me levar para casa.

[314] The *Plantation Singers* fazem uma belíssima versão da música. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ljup8cIRzIk. Acesso em 18 de junho de 2017.