

JOÃO LUCAS FRANÇA FRANCO BRANDÃO

*80'S SO WHITE:*

O CINEMA INCENDIÁRIO DE SPIKE LEE EM *FAÇA A COISA CERTA* (1989)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

UBERLÂNDIA, MG

2017

JOÃO LUCAS FRANÇA FRANCO BRANDÃO

*80'S SO WHITE:*

O CINEMA INCENDIÁRIO DE SPIKE LEE EM *FAÇA A COISA CERTA* (1989)

Monografia apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência obrigatória para a obtenção dos títulos de bacharelado e licenciatura em História.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Paula Spini

UBERLÂNDIA, MG

2017

JOÃO LUCAS FRANÇA FRANCO BRANDÃO

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Ana Paula Spini

Orientadora

---

Profa. Dra. Mônica Brincalepe Campo

Universidade Federal de Uberlândia

---

Profª. Ma. Lara Lopes (Doutoranda)

Universidade Federal de Uberlândia

## Agradecimentos

É válido, antes de tudo, fazer um agradecimento especial aos meus pais, Renato e Morgana, estes que desde o primeiro momento de minha vida sempre estiveram presentes me dando toda a ajuda necessária. Pais que são também amigos e os melhores conselheiros que alguém poderia ter. Pais que me apoiaram nas decisões mais duvidosas, e sempre confiaram naquelas situações mais difíceis: se não fosse por eles, provavelmente não seria tão contemplado e tão feliz como estou nesse rumo da vocação para me tornar um historiador. Agradeço aos dois pelos colos dados, pelos beijos de despedidas e os abraços de chegadas, sempre muito calorosos, sempre com muito amor. É para os dois que eu sou grato por quem sou hoje.

E no meio dessa família, não poderia deixar de agradecer à minha irmã Isadora, minha eterna cumplice e atual companheira de rolê. Essa talvez tenha sofrido um pouco nas minhas mãos quando mais nova, mas desde sempre uma sincera amizade só cresce a cada dia de convivência. Aos dias de escola, aos respeitáveis pitacos na vida um do outro e, principalmente, pelos portões abertos de madrugada quando eu estava sem chave (o carma está voltando para mim), é impossível não falar da minha eterna gratidão por essa pessoa que só me faz querer ser um irmão melhor.

Agradeço também aos meus avós maternos, Lourdes e Aguinaldo. Impossível não me emocionar com as lembranças de quando eu era criança e ia para a casa dos dois, pela manhã, me preparar para mais um dia escolar. Seja me levando nas aulas de natação ou me ajudando a fazer aquela tarefa de matemática que nunca saia, se eu cheguei aqui hoje foi por causa de cada pequeno grande momento passado com esses dois. Inesquecíveis também as tardes de terça-feira durante meus ensinos fundamental e médio, as quais sempre era agraciado com um almoço com um feijão para lá de especial e caia em repouso eterno só esperando um delicioso pão de queijo caseiro no final da tarde. Pessoas mais acolhedoras que esses dois não tem. O carinho é enorme. Muito obrigado!

Durante a minha graduação eu conheci pessoas muito especiais, mas devo destacar um nome: Gabriel Zissi. Companheiro de turma e amigo à primeira vista, devo agradecer a todos os “bancos do 5O”, com incansáveis conversas sobre os nossos

dilemas pessoais e acadêmicos que não pareciam ter fim. Sou grato também por colocar a peça “Pipe e a Flor” na minha vida, me provando mais uma vez que não podemos viver sem a arte, e sem nos espelharmos nela para uma vida melhor. Obrigado por esses quatros anos e por entrar na empreitada do mestrado junto comigo, as coisas seriam mais difíceis sem você.

Aos importantíssimos e lindos companheiros de 40<sup>a</sup>, Olávio Neto, Jéssica Reinaldo e Lorraine Dionísio, os quais dividi viagens, seminários, trabalhos, provas, cervejas e Cantinas. Crescemos juntos dentro daquele curso – e tinham aulas que não eram fáceis, vocês me entendem – e estamos conseguindo vencer. Obrigado pelo apoio e confiança sempre! Na História, ainda conheci o grande Arthur Carvalho, que além de ser um parceiro surreal, me fez ainda mais me apaixonar pelo cinema, me apresentando novos filmes e deixando claro que essa é a minha fonte histórica favorita (a propósito, vocês conhecem o Cineclube UFU?).

Gostaria de agradecer também ao Ciro Macedo, ao Lucas Reis e ao Lucas Flávio, que sempre discutiram os meus projetos acadêmicos comigo e sempre estiveram dispostos a me ajudar dando dicas e trocando figurinhas culturais. Todos os papos foram uma honra. No caldo desses amigos da História, devo lembrar de todos aqueles do famigerado “Cacete de grupo”, porque amigo que é amigo é aquele que sai para boteco em meio de semana, e esses caras são bons nisso! A todos estes acima citados, meu muito obrigado por estarem presentes comigo no 5O, no CA, ou na Antônia/Jorge, discutindo sobre História, cinema ou sobre qualquer coisa, as coisas ficaram bem melhores assim.

Um agradecimento especial aos amigos de infância, de banda e de vida, Adriano Birnfeld, Gabriel Cunha, João Luís Quirino e Vitor Soares. Estes sempre me apoiaram em tudo, e por gostos muito similares, parecemos sempre estarmos na mesma conexão em tudo que fazíamos. E nem nos tempos mais esquisitos dessa longa amizade que perdura desde a 5<sup>a</sup> série fomos capazes de nos afastar. Sou muito grato por vocês não terem desistido de mim e nos momentos em que mais precisei vocês estarem lá por mim. Muito obrigado, meus irmãos!

Devo agradecer também à Mariana Cortes, que me conheceu em um momento muito estranho da minha vida. Aos 44 minutos do segundo tempo, em meio a capítulos de monografia e burocracias intermináveis da UFU, ela apareceu e me deu justamente a tranquilidade que eu estava precisando no momento – o caos foi se tornando menos

caótico, acho que foi a poesia nela que falou mais forte. Aos roles de comida, aos colos, por aguentar reclamações e aos não surtos possibilitados pela convivência, meus agradecimentos (paz!).

Nesse espaço também não poderia deixar de agradecer aos professores incríveis que passaram pela minha graduação e que me ensinaram muito. Ao professor Deivy Carneiro que em 2015-2 ministrou a disciplina Contemporânea I e me fez abrir os olhos para muitas coisas que passavam batidas na minha própria contemporaneidade. Ao professor Marcelo Lapuente que em Estágio III me fez ver de outra forma o magistério no Ensino Básico, despertando um desejo em dar aula que eu não tinha antes: nunca achei que fosse gostar de Estágio, gostei de Estágio.

É importante também agradecer à Mônica Campo, por suas aulas e suas incríveis referências cinematográficas. A disciplina América III, ministrada pela professora, foi um dos momentos mais satisfatórios neste curso, pois, consegui efetivamente colocar em prática todo um conteúdo bem apresentado com a vontade de dar o meu melhor, por ter me empolgado com a matéria, e o resultado disso tudo, rendeu até mesmo uma publicação em revista.

Por último, mas nunca menos importante, agradeço à minha professora e orientadora Ana Paula Spini. Em um mundo acadêmico tão desanimador, cheio de pessoas que só querem passar a perna no outro, ela é um exemplo a ser seguido, seja de bondade, honestidade, caráter, ou seja como profissional dentro da sala de aula. Sua dedicação em fazer todos os alunos se sentirem muito bem com o ambiente acadêmico é surpreendente e com certeza, ela sempre será um espelho para mim em uma futura carreira de professor ou pesquisador. Desde América I, no início do curso, devo agradecer a Ana, principalmente por todos os incentivos, por acreditar e confiar em mim em muitos momentos desde então. Obrigado por todos os textos lidos e pelas correções feitas. Pela disponibilidade em me receber nas reuniões, por ter me convidado para o grupo de estudos e por não ter me dado uma bronca nessa reta final de curso, onde os prazos combinados foram um pouco atropelados, e mesmo assim, em cima da hora, ela encontrava tempo para me ajudar a corrigir o meu texto. Pelos livros, pelos textos e por todo o incentivo, obrigado!

*“Art doesn't need to be responsible. Art can  
be incendiary. Art can be inflammatory”.*

Paul Schrader, 1989

*“Vai ter uma festa  
que eu vou dançar  
até o sapato pedir pra parar.*

*Aí eu paro  
tiro o sapato  
e danço o resto da vida”*

Chacal, “Rápido e rasteiro”, 1976

## Resumo

Partindo da análise do filme “Faça a coisa certa”, dirigido por Spike Lee, em 1989, o intuito deste trabalho de conclusão de curso se torna a verificar os contextos de uma década de 1980 em que o cinema engajado produzido por africanos-americanos estava em baixa no circuito comercial dos Estados Unidos. Naquele momento, se procurássemos por filmes, nas salas de cinema, que estrelavam atores negros, ou que eram dirigidos por tais, provavelmente encontrariam narrativas que apelavam para os estereótipos ou enfatizavam discursos racistas de um tempo em que Martin Luther King ou Malcolm X ainda lutavam pelo fim da segregação. Tal cenário começa a mudar com ascensão de um jovem cineasta negro, Spike Lee, que ainda fazendo parte do cenário independente, começa a chamar a atenção dos grandes estúdios. Esses, cedendo às pressões de grupos militantes e dos novos estudos multiculturalistas, começam finalmente a perceber que há público para um cinema negro engajado e que esse, se feito com qualidade, poderia gerar bons lucros. Entre disputas, inseguranças, e um contexto político de caráter totalmente conservador, a resistência cinematográfica por parte dos africanos-americanos pode até ter demorado a acontecer, mas veio com forças, inspirando o surgimento de um novo movimento no cinema estadunidense.

**Palavras-chave:** História e cinema; Cinema negro; Spike Lee; Cultura e política nos Estados Unidos.

## Sumário

<b>Introdução.....</b>	11
<b>Capítulo 1. Faça a coisa certa e os anos 1980: entre referências e tensões .....</b>	17
1.1. <i>Faça a coisa certa</i> e a onda de calor.....	17
1.2. A década de 1980: Reagan, democracia e os negros.....	23
1.3. Os sinais de Lee: algo o incomoda, algo tem que ser feito.....	27
1.4. Há alguma coisa certa a fazer? .....	34
<b>Capítulo 2: O cinema negro na segunda metade do século XX.....</b>	41
2.1. A era do <i>blaxploitation</i> .....	41
2.2. Da “Cor púrpura” ao rap: o cinema está contra a maré.....	49
2.3. “Do the Eddie Murphy type”: the Buddy films.....	57
<b>Capítulo 3: Spike Lee, cineasta e militante .....</b>	64
3.1. “Film found me, I didn’t find film”.....	64
3.2. Fazendo a coisa certa.....	72
<b>4. Considerações finais .....</b>	81
<b>5. Fontes .....</b>	83
<b>6. Referências bibliográficas .....</b>	85

## **Lista de figuras e tabelas**

Figura 1, p. 15 *Ann-Margret - Bye Bye Birdie*

Figura 2, p. 15 *Phylicia Rashad –The Cosby Show*

Figura 3, p. 16 *Rosie Perez–Do the right thing*

Figura 4, p. 17 *Shot de Faça a coisa certa (Spike Lee, 1989)*

Figura 5, p. 17 *Shot de Faça a coisa certa (Spike Lee, 1989)*

Figura 6, p. 18 *Shot de O terceiro homem (Orson Welles, 1949)*

Figura 7, p. 18 *Shot de O terceiro homem (Orson Welles, 1949)*

Figura 8, p. 26 *Hollywood Shuffle* - “Black Acting School”.

Figura 9, p. 26 *Hollywood Shuffle* - “Black Acting School”.

Tabela 1, p. 35 *Violência Conjugal: Comparaçao de atos específicos, 1975-1985.*

Tabela 2, p. 36 *Distribuição em % de empregados por ocupação, raça e sexo, entre 1972 e 1980.*

Figura 10, p. 46 *Shot de Hollywood Shuffle*

Figura 11, p. 46 *Shot de Hollywood Shuffle*

Figura 12, p. 47 *Shot de Hollywood Shuffle*

## Introdução

A temporada de premiações da indústria do entretenimento norte-americano fora cercada de polêmicas no início deste ano de 2016. Um tema que estava sempre em voga em Hollywood, mas que se mantinha abafado e afastado do público geral, ganhou vozes poderosas e influentes, principalmente por causa das redes sociais, depois do anúncio dos concorrentes ao Oscar: “a Academia é racista”, alegavam os mais revoltados. Isso, porque, por dois anos consecutivos nenhum ator, atriz (principal ou coadjuvante) negros foram indicados, dentre os 20 nomes, para tais importantes categorias da premiação.

Com uma indignação majoritária, mas também com vozes que tentavam abafar o protesto, o tema da diversidade proporcionada por Hollywood e seus filmes estava em foco e a campanha de boicote à premiação, “Oscars so white”, ganhava espaço nas mídias, gerando debates, argumentações e problemáticas. Spike Lee, cineasta conhecido por seus filmes que quase sempre competem a temática racial, critica:

Como é possível pelo segundo ano consecutivo todos os 20 candidatos na categoria de ator serem brancos? E não vamos nem entrar em outros ramos. Quarenta atores brancos em dois anos e nenhuma personalidade. Não podemos atuar?! [...] É mais fácil para um afro-americano ser presidente dos EUA do que presidente de um estúdio de Hollywood.<sup>1</sup>

O fato é que essa crítica de Spike Lee reflete uma questão que vai mais além dessa cerimônia do Oscar, mas compete questões fundamentais sobre a sociedade dos Estados Unidos e sua relação com cinema, que é um de seus produtos culturais mais marcantes. De acordo com alguns gráficos divulgados pelo site da revista The Hollywood Reporter, entre os atores que pertencem à "nova Academia" – que foram selecionados em 2015 para serem membros votantes - 72% são homens e 68% são brancos; dos diretores, 88,5% são homens e 61,5% são brancos; dos roteiristas, 86% são homens e 52% são brancos; dos executivos de cinema, 67% são homens e 75% são brancos.<sup>2</sup> Esses são dados que não vão de acordo com a perspectiva divulgada pela própria Academia, em meio aos protestos, de que gradativamente a diversidade entre

---

<sup>1</sup> Reportagem online da “CNN”. Endereço: <<http://edition.cnn.com/2016/01/18/entertainment/oscars-boycott-spike-lee-jada-pinkett-smith-feat/>>. Acessado em: 08/04/2016.

<sup>2</sup> Dados disponíveis em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2015/07/entre-novos-membros-da-academia-que-da-o-oscar-um-terco-nao-e-branco.html>>. Acessado em:08/04/2016

seus membros aumentaria, dando espaço principalmente para a minoria étnica e racial historicamente colocados à margem na sociedade norte-americana. Deste modo, continuamos diante de uma indústria cinematográfica majoritariamente branca e masculina.

Contudo, o que está por trás dessa campanha de boicote ao Oscar por atores e diretores negros? Com certeza não é só uma questão de falta de representatividade neste meio, mas seria um ato clamando por mais conjunções da Indústria em si com a luta de igualdade racial, bem como resalta Chris Rock (apresentador da premiação daquele ano, que é negro) em seu monólogo de abertura desta cerimônia: “O que a gente quer é oportunidade. Queremos que atores negros tenham as mesmas oportunidades”.<sup>3</sup> E o ator é preciso em ressaltar isso, pois, a cultura, seja ela manifestada na música, no cinema, literatura ou teatro, enfim, é um dos meios mais efetivos para reproduzir as lutas e os discursos sociais existentes, segundo Douglas Kellner. Em uma sociedade em que a opressão, o racismo e a falta de respeito, nas suas mais variáveis expressões, ainda são muito evidentes, a cultura vêm como um agente da resistência, como uma das mais expressivas formas de luta.<sup>4</sup>

Acreditamos, assim como Edward Said, que a cultura não se desvincula da abordagem política, e mesmo que a primeira possa vir a refletir um poder estruturado, e em certos casos repetir senso comuns, é também um campo multifacetado que incorpora conflitos de significação por meio dos quais a ordem social se reproduz e é experimentada.<sup>5</sup>

Billie Holiday não canta *Strange Fruit*, em 1939, cujos versos são: “Southern trees bear strange fruit/ Blood on the leaves and blood at the root/ Black body swinging in the Southern breeze”<sup>6</sup> somente por cantar. O jazz musicado por Holiday, que traz o sentimento de indignação e que visa romper com os valores racistas, mostrando, literalmente, a voz do negro – e por isso pode ser considerada uma música de protesto –

---

<sup>3</sup> Monólogo do ator Chris Rock na abertura da cerimônia do Oscar, em 28/02/2016. Neste, o ator consegue ser crítico aos dois lados da discussão: vê contradição nas falas de alguns negros que boicotaram a premiação, e não deixa de tecer julgamentos a toda condição racista a qual Hollywood mascara nos bastidores dos filmes.

<sup>4</sup> KELLNER, Douglas. *A voz negra: de Spike Lee ao rap*. São Paulo, 2001, p. 204.

<sup>5</sup> CARVALHO, Bruno Sciberras. *Representação e imperialismo em Edward Said*. Londrina, 2010, p. 43.

<sup>6</sup> Letra disponível em: <http://www.vagalume.com.br>; acessado em 08/12/2015. Tradução: As árvores do Sul estão carregadas com um estranho fruto/ Sangue nas folhas e sangue na raiz/ Um corpo negro balançando na brisa sulista.

é um reflexo do que ela viveu até a morrer em 1959, principalmente se “o jazz é o produto de seus músicos e cantores ”.<sup>7</sup>

Holiday pode não ter visto, mas sua música e sua força em denunciar também serviu de inspiração ao rock, que ganhou formas e valores *transgressores* nas guitarras de Chuck Berry ou de Jimmy Hendrix, anos depois. Apesar de serem somente exemplos de artistas no campo musical, estes foram citados, pois, realmente marcaram a história da resistência negra a partir da cultura, nos Estados Unidos. Contudo, se os negros marcavam frente no campo da música, em diversos gêneros, apesar de todos os preconceitos, faltava representação forte em outros espaços culturais. E talvez o que tenha demorado mais a acontecer de forma marcante foi o cinema.<sup>8</sup>

Desde modo, fora aqui um ponto crucial, nessa guinada um tanto quanto jornalística, ressaltar um ponto que é chave para este texto monográfico: a de que a questão racial no Estados Unidos, que fora sempre conflituosa, ainda é marcada por muitas tensões, seja nas ruas e no cotidiano, ou seja nos espaços de maior alcance midiático. E tal perspectiva corrobora com este trabalho, uma vez que o cinema é um dos mais influentes veículos e produtores de debates, críticas, mas também de preconceitos e controvérsias, nesse sentido – *dentro* ou por de trás das câmeras.

Portanto nossa temática pauta-se nas discussões e estudos sobre os afro-americanos em sua dinâmica cultural histórica ou cotidiana a partir de representações cinematográficas da década de 1980. A escolha por este período histórico deve-se ao fato dele marcar descaradamente dois momentos marcantes, porém distintos, para o cinema negro *mainstream* nos Estados Unidos. Em anos de uma guinada conservadora com o governo de Ronald Reagan, com muitas políticas de Estado sendo ferrenhamente criticadas pelos próprios afro-americanos – que alegavam que os anos 1960 estavam voltando novamente – o primeiro momento deste cinema (filmes do gênero *Buddy Films*, por exemplo) somente representavam os negros de forma estereotipadas, sem

---

<sup>7</sup> HOBSBAWM, Eric J. História social do Jazz. Rio de Janeiro, 1991, p. 213.

<sup>8</sup> Dados de 2015 ainda mostram o tanto que a academia do Oscar, a mais importante premiação do cinema mundial, está impelida com baixíssima representação negra. De acordo com alguns gráficos divulgados pelo site da revista The Hollywood Reporter, entre os atores que pertencem à "nova Academia" – que foram selecionados em 2015 para serem membros votantes - 72% são homens e 68% são brancos. Dos diretores, 88,5% são homens e 61,5% são brancos; dos roteiristas, 86% são homens e 52% são brancos; dos executivos de cinema, 67% são homens e 75% são brancos. Mostrando que o cinema norte americano ainda é um espaço de muita conquista para os negros. Dados retirados da Reportagem online da "CNN". Endereço: <<http://edition.cnn.com/2016/01/18/entertainment/oscars-boycott-spike-lee-jada-pinkett-smith-feat/>>. Acessado em: 08/04/2016.

realmente compreender as vivências do povo e das particularidades de tal cultura. Se antes, grupos militantes tentaram acabar com o gênero *blaxploitation*, na década de 1970, por considerarem filmes totalmente racistas, mesmo com o protagonismo do negro, o início da penúltima década do século fora só mais uma decepção para aqueles que acreditavam ser possível a comercialização em massa de um cinema negro crítico.

Já o segundo momento baseia-se em uma ruptura com esse modelo conservador e estereotipado de representar os africanos-americanos nas narrativas. Sem mistérios a parte, um dos grandes responsáveis para essa nova guinada cinematográfica é o principal sujeito histórico deste trabalho, que é Spike Lee: controverso cineasta e ativista do movimento negro nos EUA, que nasceu em Atlanta, no estado de Georgia, mas se mudou, ainda novo, para o Brooklin, em Nova York. Lee fez muito sucesso no cinema *mainstream* hollywoodiano na transição das décadas de 1980 e 1990, com obras como: *Faça a coisa certa* (1989), *Jungle Fever* (1991) e *Malcolm X* (1992), as quais em todas elas os negros eram protagonistas e lidavam com dilemas cotidianos, políticos e/ou culturais. Entretanto, ainda hoje, Lee, é um nome de destaque no cinema, tendo ganhado, inclusive, um Oscar honorário no início de 2016.<sup>9</sup>

Ora, com isso delimitaremos nosso tema com a escolha do filme para análise. Se buscamos verificar qual o panorama racial, nos Estados Unidos, na transição das duas últimas décadas do século XX, pelas lentes de Spike Lee, nada mais interessante do que pegar seu último filme dos anos 1980 e comprehendê-lo: *Faça a coisa certa* é uma película muito relevante acerca dos conflitos raciais.

Desde modo, o primeiro capítulo da monografia é uma extensa análise deste filme de 1989. Tentaremos compreender não só os contextos históricos no momento de produção da película – essas que influenciaram diretamente para escolha de elementos, falas e atos no roteiro –, mas também busca-se fazer uma análise filmica mais profunda, buscando verificar de que modo os elementos técnicos da obra – seja com os posicionamentos de câmera até a compreensão da paleta de cores escolhida para compor as sequências. As referências a outros filmes também são importantes de serem verificadas, pois, podem haver rupturas ou continuidades a discursos de outras épocas, ajudando a compor o tom do filme, assim como a trilha sonora, que quando analisada é

---

<sup>9</sup> IMDb: Spike Lee. Disponível em: <http://www.imdb.com/spike-lee>

de se perceber que faz todo o sentido ela estar ali, proporcionando a dinâmica ideal ao filme.

Narrando a história do “dia mais quente do ano” em um gueto do Brooklin, Spike Lee tenta mostrar como convive diferentes etnias juntas: os negros, que são a maioria, os hispânicos, os coreanos e os italianos. Com esse filme, para nós, será interessante compreender qual fora o legado de ações conservadoras no país em relação aos afro-americanos, bem como tentaremos discutir se Lee deixou alguma projeção pessoal para o futuro em relação ao racismo e aos conflitos raciais.

A respeito do contexto histórico, no primeiro capítulo ainda tentamos fazer uma análise das políticas do governo de Ronald Reagan, tentando entender suas ações e tentando verificar, também, as críticas raciais voltadas ao seu governo. Nesta parte, utilizaremos, principalmente, os estudos de Howard Zinn, que tenta abordar todas essas perspectivas por meio de um viés, também, cultural.

Já no segundo capítulo, tendo analisado a mais importante obra de Spike Lee – e uma das mais relevantes da década de 1980, em especial no cenário negro – tentamos abordar uma breve história desse cinema na segunda metade do século XX, justamente para entendermos melhor em qual momento, em quais parâmetros e, principalmente, a relevância de *Faça a coisa certa* para cinematografia. Talvez três momentos se destaquem nesse capítulo: a abordagem do gênero *blaxploitation*, a produção cultural de outras artes africano-americana e a compreensão do gênero *buddy films*.

Assim, tentaremos ver como que mesmo os filmes protagonizados por negros surtiam críticas de diversos setores da sociedade (e mesmo assim faziam um estrondoso sucesso comercial), primeiro com películas como *Shaft*, na década de 1970, depois com *48 horas*, já na década de 1980. Uma abordagem desse capítulo também é tentar entender o porquê do cinema não seguir a mesma perspectiva da música ou da literatura e se tornar uma arte combativa diante de tantas injustiças que africanos-americanos viam sofrendo naquele momento. Além de críticas de jornalistas da época, as principais fontes que se destacam neste momento são: o filme *Hollywood Shuffle*, que critica ferrenhamente o modelo estereotipado das narrativas negras; o livro *A cor púrpura*; as músicas de grupos de rap, tal como o Public Enemy; e por fim, dados do Censo norte-americano para embasar alguns de nossos argumentos.

Para finalizar, prezaremos no último capítulo da monografia por inserir o Spike Lee, como cineasta e militante, em todo esse contexto histórico. Já teremos analisado a sua obra mais aclamada e já teremos compreendido os momentos antes de sua ascensão e qual o momento cinematográfico que ele está inserido, cabe agora sabermos mais sobre o seu engajamento. Diversos documentos da época mostrarão o intuito dos seus primeiros trabalhos, e como que este cineasta conseguiu migrar tão facilmente do cinema independente para o grande circuito, mesmo com um discurso que ia contra a diversos setores *hegemônicos*. *Faça a coisa certa* também volta neste terceiro capítulo, e nosso intuito é compreender as críticas ao filme e ao próprio Spike Lee. Sendo uma obra tão relevante, e sendo considerada tão polêmica, entender o que estavam falando sobre esta, pode nos ajudar a entender mais sobre a sociedade estadunidense do que o próprio filme, e isso é um fator muito interessante.

O intuito, portanto, com todos esses três capítulos é verificar um panorama do cinema negro na segunda metade do século XX, principalmente na década de 80, momento em que surge nesse cenário o nosso sujeito histórico mais importante, que é o cineasta Spike Lee. Tendo aberto caminho para outros diretores africano-americanos, que vieram a se destacar, buscamos compreender sua importância, as controvérsias e as rupturas realizadas por Lee. Nossa bibliografia é em grande maioria proveniente de autores estadunidenses não traduzidos para o Brasil. Esperamos, então, contribuir com novas leituras, buscando sempre expandir tal tema, que acima de tudo, é ainda muito atual, principalmente se falamos sobre o racismo nos Estados Unidos.

## **1. Faça a coisa certa e os anos 1980: entre referências e tensões**

### **1.1. Faça a coisa certa e a onda de calor**

Às 8 horas da manhã de um sábado, o DJ da *Rádio do amor* (108 FM, “a última no sintonizador, mas a primeira no coração”), Mr. Love Daddy (Samuel L. Jackson), convida todos para acordar. Em meio ao sol que bate em seu rosto da janela que dá para rua e entre os recados matinais aos seus ouvintes, o radialista alerta: o dia será muito quente! Com uma temperatura que poderá chegar aos 38°C, Mr. Love Daddy também aconselha aqueles que usam brilhantina: “fique em casa ou acabará com um capacete de plástico na cabeça”.

Do outro lado da rua, Da Mayor (Ossie Davis), sem camisa e já todo suado, acorda em um quarto todo ensolarado reclamando do calor. Já na esquina de uma das principais ruas do bairro de Bed-Stuy, no Brooklyn – onde todos esses eventos estão ocorrendo -, o dono da pizzaria Sal (Danny Aiello) chega com seus dois filhos, que também são ajudantes no trabalho, ao estabelecimento. Antes de abrir a pizzaria, Pino (John Turturro), seu filho mais velho, reclama que o ar condicionado ainda não foi arrumado pelo *cara* da manutenção. Sal, então, responde que o ligou a semana inteira e que provavelmente ele não apareceria naquele bairro sem uma escolta policial. Por fim, Motha Sista, cuja atriz é a Ruby Dee, alerta Mookie, que é o personagem interpretado por Spike Lee, para ele não trabalhar demais naquele dia, pois, iria esquentar “que nem o inferno”, e ela não queria vê-lo “desmaiar de tanto calor”.

Essas são algumas das sequências iniciais do filme *Faça a coisa certa* (1989), de Spike Lee, e as descrições de tais cenas são fundamentais, pois, nos ajudam a compreender melhor o tom que Lee e seu diretor de fotografia, Ernest Dickerson, queriam passar aos seus espectadores com o filme. E esse tom era o de desconforto extremo, seja com as altas temperaturas que afetam toda a narrativa, ou seja, também, com as tensões que são desenvolvidas na tela.

Para isso, logo de cara, podemos perceber que alguns elementos são trabalhados por estes dois cineastas a fim de causarem este certo incômodo ao espectador. Ao longo deste texto dissertaremos sobre algumas dessas particularidades, que muito dizem respeito às técnicas cinematográficas que ajudam a compor a história do filme. Pois bem, o primeiro de tais, e claramente o mais perceptível, diz respeito a paleta de cores

escolhidas para ilustrar o filme: aqui, nos afastamos do azul e do verde, e nos aproximamos dos tons de vermelho e amarelo, fazendo com que tenhamos contato com os limites mais quentes do espectro de cores. Assim, levando em consideração que as cores no audiovisual vão muito além da estética, dando significados implícitos a situações, ou influenciando o espectador a externar emoções em relação a determinada composição de cena<sup>10</sup>, temos no filme de Lee, a certa compreensão do calor que os personagens estão passando nesse dia em que Mr. Love Daddy afirma ser o mais quente do ano, bem como podemos perceber todas as adversidades e o impacto das altas temperaturas na vida daqueles que estão em Bed-Stuy. Tudo isso refletido na escolha da fotografia quente da película, que até mesmo pode causar incomodo aos olhos de quem a assiste, devido à forte luminosidade.

O fato é que essa ambientação feita em um quente verão não é por acaso e essa forte onda de calor tem um significado muito importante para o filme de Spike Lee. Porém, antes, vale a pena explorarmos alguns aspectos da época de realização do filme. Em 1988, período da pré-produção de *Faça a coisa certa*, os Estados Unidos foram assolados por uma das maiores secas de sua história, episódios que se alastraram até o ano seguinte. Na primavera, estações climatológicas registraram recordes de falta de chuva e de intervalo entre precipitações que duraram longos 55 dias, por exemplo, em Milwaukee. No verão, foram batidos dois recordes referentes a ondas de calor, em que temperaturas tão elevadas só tinham sido verificadas nos anos 1934 e 1936.<sup>11</sup>

Tais ondas de calor, além de trazerem grandes vendavais de poeira (os *dust bowl*) que devastaram plantações e causarem inúmeros incêndios em reservas florestais, foram responsáveis por mais de 10,000 mortes nos Estados Unidos somente na década de 1980. Em termos financeiros a chamada *Seca de 1988*, foi o desastre natural que causou mais custos ao governo norte-americano até o furacão Katrina, em 2005.<sup>12</sup>

Portanto, talvez Lee, que também é o roteirista do filme, estivesse passando por essa inquietação do calor de 1988, decidindo, então, criar um filme que explorasse as

---

<sup>10</sup>STAMATO, Ana Beatriz Taube; STAFFA, Gabriela; VON ZEIDLER, Júlia Piccolo. A Influência das Cores na Construção Audiovisual. Bauru, 2013, p. 4.

<sup>11</sup>LANGOWKI, John F.; GARBHARRAN, Hari P.; DZIEGIELEWSKI, Benedykt. Lessons Learned from the California Drought (1987-1992): National Study of Water Management During Drought. ASCE Publishing, Virginia, 1 de abr de 1997, p. 122.

<sup>12</sup>SMITH, Adam, b.; KATZ, Richard W.; U.S. Billion-dollar Weather and Climate Disasters: Data Sources, Trends, Accuracy and Biases. Natural Hazards, June: 2013, p. 14-23.

consequências do calor extremo e seu efeito na vida das pessoas. Assim, o primeiro ponto que vemos a influência do *dia mais quente do ano* na vida dos personagens de *Faça a coisa certa* é que eles são praticamente obrigados a saírem de suas casas por não se sentirem confortáveis em ficarem confinados a quatro paredes diante de altas temperaturas. Então, isso significa sair às ruas, que implica sociabilização com o seu vizinho, nos levando a verificar a relação que as pessoas mantêm com o *outro* - e isso é premissa chave desse filme que estamos analisando.

Deste modo, o calor é o catalizador de Lee para explorar as tensões e ansiedades sociais dessa vizinhança que apresenta tantas particularidades em termos culturais, raciais e de classe: nos é mostrado na narrativa uma parte do Brooklyn que tem um bairro composto por africano-americanos (maioria), por latino-americanos, ítalo-americanos, coreano-americanos e pelos próprios brancos estadunidenses, que são aqueles que não moram na vizinhança, mas sempre interferem nela. Verificando isso, viver em um dia que faz 38°C não é fácil para ninguém, podendo até mesmo acarretar mudanças comportamentais não observadas em dias normais: a raiva e o desconforto com o calor pode revelar nossa verdadeira *essência* em momentos de pressão ou de confronto social com o outro, culminando com um clímax de violência e de intolerância com aquele que você sempre suportou em dias de clima ameno.

Um ar condicionado quebrado que não é concertado porque o *cara* da manutenção não se sente confortável em estar presente em um bairro negro, afeta, neste dia, toda uma dinâmica de trabalho em uma pequena pizzaria que ainda conta com um forno constantemente ligado: Pino, que já não gosta de trabalhar naquele lugar, vive um dia infernal, não suportando nem os clientes mais antigos, que frequentam o lugar por mais de 25 anos. O pedido de Motha Sista para que Mookie, que é o entregador de pizza do estabelecimento de Sal, pegue leve no trabalho para ele não passar mal com o calor, também causa consequências: quando Mookie segue o conselho da velha senhora e diminui o ritmo de entregas, Sal o chama de preguiçoso; em outro momento, o personagem de Lee vai para casa dar uma pausa e tomar um banho para refrescar, sua irmã o julga, chamando-o de irresponsável com os afazeres do trabalho.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> MOCK, Brentin. The not-so-hidden climate messages in Spike Lee's "Do the Right Thing". Grist Magazine, 30 de julho de 2014.

Enquanto essas pequenas pressões vão se desenrolando, M.L, um personagem que tem suas sequências de cena desenvolvidas junto a dois amigos *jogando conversa fora* e sentados de frente para uma longa parede vermelha (de brilho bem forte), alerta: “se esse calor continuar, derreterá todas as calotas polares e o resto do mundo”. Aparentando somente conversar de assuntos triviais, tais como quem dos três venceria uma luta contra o Mike Tyson, M.L logo é zombado por seus amigos, que não dão importância para o que ele diz. Desta forma, levando em consideração o final/clímax do filme – que será explorado posteriormente – temos mais um indício da metáfora que Spike Lee está desenvolvendo em cima do extremo calor e as tensões daquela comunidade, a qual também pode ser observada em um nível macro, como que se aquele bairro pudesse representar todo um país.

“O suspense de *Faça a coisa certa* aumenta à medida em que a temperatura climática sobe”, aponta Brentin Mock, já referenciado aqui.<sup>14</sup> Então, é a respeito dessa metáfora que estamos falando. *Faça a coisa certa* é um filme que temos o Mookie como personagem central, mas não como o legitimo protagonista. Para nós, a trama se desenvolve a partir da interação das diferentes caricaturas étnicas retratadas por Lee, explorando as diferenças, os estereótipos, as resistências e os confrontos entre esses habitantes de Bed-Stuy, que vivem como que sobre uma “panela de pressão com água”, que está constantemente sendo esquentada: lá, o ponto de ebulição pode ter aumentado ao longo dos anos, mas assim como todo líquido no recipiente, a água um dia irá ferver, e para Bed-Stuy isso não é a melhor opção.

Para entender, então, o desfecho de quando a temperatura realmente esquenta no filme, vale a pena apresentar mais alguns personagens, que são fundamentais para o desenvolvimento da história. Além de Mookie, Da Major, Mr. Love Daddy, Motha Sista, Sal, Pino e M.L, temos Rádio Raheem, que está sempre com o rádio ligado tocando uma música alta, sua personalidade é difusa. Existe, também, a personagem que é denominada como Smiley, que possui, possivelmente, alguma deficiência mental, e está sempre mostrando as fotos de Martin Luther King e Malcolm X, enfatizando que estão mortos, e procurando vender as fotografias.

Por fim, temos o personagem que é chamado de Buggin Out, ou Chatonildo, responsável pelo início dos conflitos no gueto, que começa quando este entra na pizzaria

---

<sup>14</sup>MOCK, Brentin. Idem.

de Sal para comer uma pizza e repara na existência de uma “parede da fama”. Nessa parede podemos verificar a presença de diversas fotos de personalidades, tais como Robert de Niro, Al Pacino, Frank Sinatra e tantas outras cuja nacionalidade remete à Itália. Assim, Chatonildo fica indignado por não existir nenhuma foto de um africano-americano importante naquela parede, e questiona Sal sobre a inexistência de irmãos negros ali. Sal fica irritado, e responde que o estabelecimento é dele e quem mandava ali era ele.

Diante disso, Chatonildo fica transtornado e argumenta que nunca viu nenhum ítalo-italiano entrar naquele estabelecimento para comer uma pizza e que todo o dinheiro que Sal tinha conquistado nesses anos todos era dinheiro dos negros, e então, nada mais justo do que ter pelo menos um negro na parede de seu estabelecimento. O dono da pizzaria, irritado, pede para que Mookie retire Chatonildo do lugar. Ao ser retirado, Chatonildo promete arrumar um boicote contra a pizzaria.

O filme, então, se desenvolve mostrando ao espectador os dilemas dos moradores daquele bairro, seja na relação interpessoal entre eles, seja na perspectiva de lidar com a alta temperatura daquele dia. No paralelo a isso, vemos Chatonildo tentando conquistar apoio ao boicote, mas sendo ignorado por todos, pois, Sal tinha uma pizzaria muito querida no gueto. Porém, Rádio Raheem lhe dá apoio após ser repreendido e discriminado naquela mesma tarde por Sal: ao entrar no estabelecimento com seu inseparável rádio portátil ligado, com o som alto, Sal pede para que Raheem o abaixe ou saia do lugar. O rapaz não atende a solicitação e o italiano o xinga falando que aquela música “vinha da selva”. Ao contar o fato, Smiley também fornece apoio ao boicote. Chatonildo sugere que eles têm que ir lá tirar satisfação.

Ao final do filme, quando o dia também vai chegando ao final, e já é noite, o estopim do mais marcante conflito também se aproxima. O expediente na pizzaria já havia encerrado, mas Sal permite que um grupo de jovens entrem para a última pizza do dia. Com isso, Chatonildo, Rádio Raheem e Smiley entram também na pizzaria para exigirem que Sal coloque as fotos de negros na parede. Uma discussão começa e os ânimos se exaltam. Sal quebra o rádio de Rádio Raheem, que se revolta e parte para atacá-lo. E assim o caos se instaura, todos brigam até que chega a polícia, para tentar encerrar o conflito.

Os policiais na tentativa de acalmar e imobilizar Rádio Raheem exageram e usam uma força brutal, assassinando a personagem. A partir disso, se tem a revolta geral diante desse assassinato, e é nesse momento que Mookie dá o primeiro passo e joga uma lixeira na pizzaria, iniciando o “quebra-quebra” do estabelecimento de Sal, o qual é depredado e incendiado. A noite vira dia e o filme se encerra momentos depois do amanhecer, com Mookie indo pegar seu pagamento do dia anterior de trabalho com o dono da pizzaria arruinada. Deste último e grandioso confronto, o que vemos na tela é um “bairro com suas instalações todas destruídas, um amado estabelecimento destruído e uma cidade que nunca mais seria a mesma”.<sup>15</sup>

Deste modo, por tudo que já foi apontado aqui, é inegável que Spike Lee procurou produzir um filme que tratasse de temas como o racismo, a imigração, a gentrificação de espaços urbanos, bem como denunciasse a brutalidade da polícia. E não é difícil encontrar de onde o diretor captou a inspiração para o projeto. Fora as diversas situações de racismo e conflitos presentes entre bairros de Nova York, temos o incidente de Howard Beach que ganhou um destaque maior. Dois dias antes do Natal de 1986, mais de mil pessoas tomaram as ruas do bairro ítalo-americano de Howard Beach, no Queens, protestando contra a morte de um jovem negro chamado Michael Griffith. Dias antes, Griffith e alguns amigos foram espancados e perseguidos ao saírem de uma pizzaria por um grupo de homens brancos. Na tentativa de escapar das agressões, Griffith acabou indo para rua sendo atropelado e morto por um carro.<sup>16</sup>

E essa pode ser apontada como uma inspiração verdadeira para Lee, uma vez que quando a pizzaria de Sal já está em chamas, e a polícia e os bombeiros chegam para conter a população/fogo, os manifestantes começam a gritar palavras de ordem e uma delas é “Howard Beach”. O ponto, entretanto, que queremos chegar nem diz muito a respeito desse contexto, mas sobre as imagens, referências e metáforas que cercam esse filme, transformando-o em um marco do cinema negro estadunidense.

Apontamos aqui o tema do calor trazido pelo diretor para compor o *background* da narrativa de *Faça a coisa certa*, e agora, tendo apresentado o desfecho do filme, podemos tirar algumas conclusões a respeito disso. Contudo, para uma melhor

---

<sup>15</sup> HABER, Matt. The Little Known Story Behind 'Do the Right Thing'. Mental Floss magazine. Junho, 2015.

<sup>16</sup> FARBER, M. A. The Howard Beach Case: Puzzling Picture of a racial attack. NY Times. Janeiro, 1987.

explicação, cabe a nós retomarmos o início da década de 1980 e levantarmos algumas questões referentes as políticas do governo Reagan.

## 1.2. A década de 1980: Reagan, democracia e os negros

Esse item se baseará principalmente na compreensão do governo Reagan, como presidente dos Estados Unidos, no período de 1981 a 1989. Devemos elencar o contraponto do argumento daqueles que consideram seu governo como sendo um dos melhores da segunda metade do século XX. Com toda a perspectiva neoliberal que guiou a economia estadunidense nesse momento, muitos vão considerar que o país evoluiu em termos econômicos, nas relações exteriores e, assim, prosperou. Entretanto, em uma crítica a priori, podemos apontar que os que mais obtiveram benefícios das políticas de Reagan foram as grandes empresas e os ricos, enquanto grande parte do povo, e as minorias étnicas, sofreram muito com os desempregos e os preconceitos, como veremos a seguir.

Ora, vamos a um panorama do governo Reagan. Lendo Howard Zinn – autor que guiará o debate sobre esse tema – podemos inferir que a década de 1980 foi marcada por muitas perdas no campo social e por muitos questionamentos acerca do que seria um governo democrático, levando em consideração, em especial, os direitos das minorias. E tudo isso tem início a partir do momento que um fenômeno que o autor chama de *Permanent Adversarial Culture (PAC)* pode ser cunhado. Para ele, a sociedade norte americana se encontrava sob o véu de uma cultura hegemônica, mas não majoritária, e muito menos representativa, que ia de encontro aos interesses de milhões de americanos que ficavam à margem das decisões políticas.

Ainda de acordo com o autor, a situação se agrava quando Republicanos e Democratas – históricos adversários políticos e maiores partidos do país – escondem um semelhante plano de governo, não deixando escapatória para a população realmente decidir por mudanças. Nos dois partidos a agenda governamental segue os mesmos intuios (capitalismo em foco, cultura militar e armamentista predominante, poder concentrado nas mãos de poucos...), o que faz prevalecer sempre as mesmas prerrogativas, pois, a *PAC* é a característica marcante dessa sociedade.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup>ZINN, Howard. *The unreported resistance*. 1995, p. 592.

Em um sistema capitalista – e na década de 80 com o foco neoliberal – podemos ver cada vez mais o desapego às questões públicas, corroborando com um discurso de que cada indivíduo, e somente a partir da vontade dele, tem a capacidade de ascender na esfera social, “basta querer”: é a tal de meritocracia. Fica o questionamento se seria possível defender esse sistema em uma sociedade (e aqui falaremos de dados do recorte temporal da pesquisa) em que apenas 1% da população detém 33% da riqueza do país, enquanto 30 a 40 milhões de americanos vivem na pobreza.<sup>18</sup>

O problema, no final, nem são os próprios partidos e seus políticos, mas sim esse sistema engessado que nos apresenta a falsa ilusão da democracia e da liberdade. E é por isso que esse bipartidarismo nos Estados Unidos, para Zinn, é uma falácia, uma vez que ele apresenta dois caminhos para o mesmo destino: à representação das riquezas corporativistas. Segundo o autor, mesmo tendo os Republicanos dominado o cenário político na década de 1980, isso não quer dizer que foi o voto popular que fez isso acontecer, mas sim a falta de alternativa – tal fato se comprova quando já na década de 1990 os Democratas assumem e as demandas populares continuam em baixa:

An electorate forced to choose between Carter and Reagan, or Reagan and Mondale, or Bush and Dukakis could only despair (or decide not to vote) because neither candidate was capable of dealing with a fundamental economic illness whose roots were deeper than any single president.<sup>19</sup>

Entretanto, mesmo com essa falta de representação, os anos 80 foram marcados por diversos grupos que queriam dar vozes as suas reivindicações. Isso, pois, o país estava diante, mais uma vez, de políticas internas que desrespeitavam a constituição para com os povos minoritários, bem como diante de ações intervencionistas e militares em outros países que eram descabíveis e autoritárias: eram os anos 1960, outra vez. Diante disso, ativistas e manifestantes saiam em protesto por diversas causas e muitos iam presos por desobediência civil.

---

<sup>18</sup> Ibidem, p. 600.

<sup>19</sup> ZINN, Howard. *The unreported resistance*. 1995, p. 600. Tradução livre: “Um eleitorado obrigado a escolher entre Carter e Reagan, ou Reagan e Mondale, ou Bush e Dukakis só poderia vir ao desespero (ou decidir não votar) porque nenhum deles seria capaz de lidar com um enorme problema econômico cujas raízes estavam tão profundas que fugiam ao alcance de qualquer um desses presidentes”.

Das políticas governamentais de Reagan que levaram o povo às ruas, algumas delas (todas apontadas por Howard Zinn) são: protestos a favor da liberdade de El Salvador e contra os investimentos em guerra e armas nucleares; manifestações contra os cortes de orçamento, esses que priorizaram baixas em investimentos com a cultura, bem como na redução de salários de professores e bombeiros, por exemplo; no seu segundo ano de governo, Reagan, propôs um corte de 9 bilhões para crianças e pobres, os quais protestos fizeram o congresso somente aprovar 1 bilhão.<sup>20</sup>

Porém, talvez a mais significativa insatisfação popular na década de 1980 tenha sido contra a alta taxa de desemprego que se formou nos Estados Unidos. Zinn aponta que em abril de 1983, em um discurso, o presidente foi surpreendido por mais de 3000 pessoas, a maioria sem ter emprego, protestando contra as medidas anunciadas na economia. Nessa mesma época, diversas cidades viram seus desempregados saírem às ruas. Em Miami, por exemplo, manifestações surgiram do lado dos negros, que além de protestarem contra o aumento de mais de 50% no número de desempregados afro-americanos, eles lutavam contra, também, a brutalidade nas abordagens policiais. Mas, segundo o autor, a única resposta de Reagan contra a pobreza e a falta de trabalho foi a construção de mais cadeias.<sup>21</sup>

E se o foco é a questão racial, devemos ir a ela. Noam Chomsky, importante autor teórico e político dos Estados Unidos, em dezembro de 2014, concedeu uma entrevista ao canal televisivo GRITtv, a qual foi transcrita pelo jornal Washington Times, para justamente comentar sobre a decisão judicial de não processar criminalmente o policial que matou um jovem negro na cidade de Ferguson, o que gerou diversas revoltas da população local. Nessa entrevista, Chomsky aponta: “Ronald Reagan era extremamente racista”.<sup>22</sup>

Para isso, o autor argumenta que os negros tiveram pouquíssimos momentos na história dos Estados Unidos para se firmarem na sociedade americana, e que desde 1950 eles estavam conseguindo importantes conquistas para isso, uma vez que este momento

---

<sup>20</sup>Ibdiem, p. 596 e 597

<sup>21</sup>ZINN, Howard. *The unreported resistance*. 1995, p. 597.

<sup>22</sup>CHUMLEY, Cheryl K. Noam Chomsky: ‘Ronald Reagan was an extreme racist — though he denied it’. The Washington Times - Thursday, December 11, 2014. Disponível em: <<http://www.washingtontimes.com/news/2014/dec/11/noam-chomsky-ronald-reagan-was-an-extreme-racist/>> Acessado em: 19/06/2016.

proporcionou o cidadão negro a conseguir um trabalho, comprar uma casa, levar o filho ao colégio, e os sindicatos ainda funcionavam corretamente. Porém, de acordo com Chomsky, os anos 70 e 80 chegaram e toda a possibilidade de ascensão e de oportunidades conseguidas basicamente se perderam.

O que Reagan chamou de “guerra contra as drogas”, Chomsky denuncia como uma guerra totalmente racista, em que o policial se vê no direito de autuar e prender sem questionar qualquer suspeita de envolvimento com substâncias ilícitas. Tal política caiu falaciosamente sobre as comunidades africano-americanas e, segundo o autor, as constantes prisões de negros, estariam totalmente ligadas com a perspectiva de impossibilitar que homens e mulheres fizessem parte dessa sociedade do consumo.

E isso não seria somente uma provocação de Chomsky ao governo republicano, se o próprio passado de Reagan não demonstrasse suas visões racistas. É sabido que antes que ele se encontrasse em cargos eletivos, Reagan se opôs à Lei dos Direitos Civis de 1964, a Lei dos Direitos de Voto, de 1965, e do *Fair Housing Act* de 1968. Howard Zinn também denuncia dois momentos em que o até então presidente tentou implicar medidas que desfavoreciam os negros.

A primeira delas diz respeito às políticas intervencionistas na África do Sul durante o regime do Apartheid. De acordo com o autor, obviamente Reagan não queria que os brancos, que eram minoria no governo do país, perdessem sua representação para o *African National Congress*, que representavam a maioria negra. Com isso, o presidente entreviu e vetou diversas sessões da lei *Anti-Apartheid Comprehensive*, que visava justamente impor sanções econômicas ao governo ilegal sul africano caso o Apartheid, que desrespeitava os direitos humanos, não acabasse. O absurdo dos vetos foi tão grande quanto a pressão da opinião pública em barrar o impedimento das sessões. Nessa, Reagan havia perdido.<sup>23</sup>

O segundo ponto levantado por Howard Zinn aponta uma manobra do presidente para novamente bloquear algumas conquistas ao voto dos negros, vetando determinações da lei já citada de 1965:

Understanding that blacks would not vote for him, Reagan tried, unsuccessfully, to get the Congress to eliminate a crucial section of the

---

<sup>23</sup>ZINN, Howard. op. cit., 1995, p. 596.

Voting Rights Act of 1965, which had been very effective in safeguarding the right of blacks to vote in Southern states.<sup>24</sup>

Portanto, podemos perceber que os africano-americanos não estavam sendo somente perseguidos nas ruas, como foi o caso de Griffith, mas também, sendo envolvidos por uma política totalmente não representativa, significando muitas perdas, por consequências, nos campos sociais e econômicos. A década de 1980, então, foi um período de resistência e de luta dessa etnia que sempre foi subjugada e colocada a margem ao longo da história dos Estados Unidos. E vendo *Faça a coisa certa* que foi lançado no último ano dessa década, podemos ver Spike Lee dizendo um sonoro “basta” a toda essa condição que o africano-americano se viu sujeito novamente, bem como alertando que a temperatura desses conflitos étnicos estava aumentando, que cada vez estava ficando mais quente, e um pequeno desvio fora do comum poderia lançar o país em conflito nunca antes visto, para o bem ou para o mal.

### **1.3. Os sinais de Lee: algo o incomoda, algo tem que ser feito**

Analizando todos os “Spike Lee Joints” – nome pelos quais são referidos os filmes produzidos, dirigidos, roteirizados e atuados pelo cineasta – das décadas de 1980 e 1990, é certo apontar que a sua maioria tratava da questão racial nos Estados Unidos e, principalmente, do cotidiano desse africano-americano. Em sua filmografia, temos seu primeiro longa, *Ela quer tudo*, estreando em 1986, um filme potencialmente sensual sobre uma garota do Brooklyn que tem na sua cola três rapazes apaixonados por ela. Essa estreia de Lee garantiu a ele o prêmio de diretor revelação no Festival de Cannes daquele mesmo ano, mostrando ao mundo que o cineasta poderia apresentar futuramente trabalhos de qualidade. Assim, sua próxima “joint” seria *School Daze*, filme de 1988, em que nos é mostrado a realidade de uma Universidade só para negros, no sul dos Estados Unidos, cuja premissa se baseia em um garoto tentando escolher em qual dos grupos/divisões sociais ali já formadas ele faria parte. Essa “comédia musical dramática” também foi muito bem recebida pela crítica, abrindo caminho para Lee conseguir melhores patrocínios para o seu próximo filme, que seria um dos mais ambiciosos e um dos mais aclamados de sua carreira.

---

<sup>24</sup> Ibidem, p. 597. Tradução livre: “Entendendo que os negros não votariam nele, Reagan tentou, sem sucesso, conseguir que o Congresso eliminasse uma importante sessão na Lei dos Direitos do Voto de 1965, a qual foi extremamente efetiva in proteger os direitos dos negros que votavam nos estados do Sul.”

Em 1989, chegava aos cinemas norte-americanos *Faça a coisa certa*, filme que para Matt Haber poderia significar o triunfo e consolidação do cineasta como um dos melhores de sua geração, ou poderia colocá-lo no mesmo patamar de diretores medianos engolidos pela *máquina hollywoodiana*. E para este mesmo autor, Spike Lee, foi extremamente ousado, e posteriormente muito bem-sucedido, ao fazer um filme que “colocasse a América para se olhar no espelho”.<sup>25</sup> E até mesmo Roger Ebert corrobora com essa perspectiva de Haber: para o famoso crítico de cinema, Lee, entrega a mais controversa narrativa daquele ano, gerando diversos debates e reflexões, após as sessões, por ser um filme honesto com sua realidade, justamente por não apresentar ao público uma história de amor e de sonhos por um Estados Unidos onde as diferenças poderão viver em harmonia – como era uma perspectiva dos anos 1960. Ebert aponta, então, que a sinceridade desse filme vem ao mostrar um país que foi mais uma vez dividido, e em que sentimentos de apatia estão aflorados por causa um cinismo que tomou conta dos grandes administradores do país, negligenciando toda uma população mais pobre, nos últimos anos.<sup>26</sup>

O fato é que esse tom ousado (e honesto) realmente está presente, e podemos senti-lo logo mesmo na abertura do filme, quando os créditos iniciais estão passando. E esse primeiro momento requer, também, uma análise. Pois bem, nosso primeiro contato audiovisual com o filme ocorre com um suave solo de saxofone ao ritmo de jazz, em que vemos a transição da tela preta para a vinheta da Universal Studios, seguida dos letreiros apresentando o nome do filme e do seu realizador. Quando o solo chega ao final e o sax executa sua última e prolongada nota, vemos um bruto corte para uma animada batida de *rap*, onde a personagem da atriz Rosie Perez, Tina, está dançando na frente de uma fachada de um prédio qualquer do Brooklyn, ao passo que os nomes do elenco emergem na tela.

Mas então por que é relevante analisarmos os créditos iniciais de *Faça a coisa certa*? É relevante, pois, ele foi muito bem pensado e montado por Spike Lee e a composição dos elementos presentes nessa sequência nos dizem muito sobre o filme que estaria prestes a começar. Deste modo, o primeiro fator que podemos destacar diz respeito a música que está tocando, que se chama “Fight the Power”, do grupo de *rap*

---

<sup>25</sup> HABER, Matt. op. cit., Junho, 2015.

<sup>26</sup> EBERT, Roger. Crítica de *Do the right thing*. Roger Ebert Reviews, Junho de 1989.

Public Enemy. Tal banda vinha fazendo um enorme sucesso desde seu álbum de estreia, “Yo! Bum Rush the Show”, em 1987, acompanhando a consolidação do gênero e de outros *rappers* deste período, que viam a possibilidade de ascensão social mesclada com uma oportunidade de protestarem contra o racismo, uma vez que o *rap* surge dentro dos guetos africano-americanos.

E essa música não vem por um acaso: “Fight the Power” foi encomendada pelo próprio Spike Lee para compor a trilha sonora de *Faça a coisa certa*. De acordo com uma entrevista de Chuck D, um dos vocalistas do grupo, Lee disse que ele estava fazendo um filme que refletiria o que estava acontecendo em Nova York naquele momento e queria uma gravação inédita do Public Enemy.<sup>27</sup> Com isso, partir do momento, também, em que ela não tem sua aparição restrita aos créditos iniciais, estando presente também a toda hora no som portátil de Radio Raheem, aparecendo, então, diversas vezes ao longo do filme, podemos até mesmo dizer que “Fight the Power” é uma *Leitmotiv*. Tal termo, cunhado no alemão, refere-se, no português, a um tipo de *motivo condutor*, em que, no caso, a música irá aparecer constantemente em uma obra cinematográfica com o objetivo de associá-la a um personagem, objeto ou ideia, sendo justamente isso o almejado pelo nosso diretor.

E a escolha pelo Public Enemy para serem os compositores dessa canção, por sua história, ou até mesmo a opção pelo título dela, que em português pode ser traduzido como “Combata o poder”, nos dá indícios do que Lee estava almejando com sua narrativa. Assim, para Ellis Cashmore, “the invocation of the title [Take the power] was not so much an expression of rage as a reminder that Black America had fallen asleep since the politicized days of Malcolm X”, completando que “since band’s first album (...) they signaled the hopes and terrors of African American”.<sup>28</sup>

Portanto, o motivo condutor dessa trilha sonora que se destaca em *Faça a coisa certa* é certamente a do engajamento do movimento e da luta por mais respeito, em todos os âmbitos. Podemos até mesmo inferir que a passividade do jazz, que é forte como

---

<sup>27</sup> MATLOFF, Jason. Spike Lee's 'Do the Right Thing' turns 20 (interviews). LA Times, Maio de 2009. Disponível em: <http://articles.latimes.com/2009/may/24/entertainment/ca-dotherrightthing24/2> Acessado em: 21/12/2016.

<sup>28</sup> CASHMORE, Ellis. Brother and others. IN: *The black culture industry*. Taylor & Francis, 2002, p. 152. Tradução livre: “A escolha por esse título [da música] não só nos remete a um sentimento de raiva, mas também é uma lembrança de que desde os anos politizados de Malcolm X o negro americano se acomodou (...). Desde o primeiro álbum da banda, eles assinalam as esperanças e também o terro do africano-americano”.

música de protesto, mas não tão intenso, deveria dar lugar ao poder de incomodar do *rap*: com uma simples transição de trilha, Spike Lee, já estava nos alertando sobre o tom do seu filme, que não seria um solo tranquilo de sax, mas sim, o “barulho” do *beatbox* com versos rimados.

Deste modo, essa parceria na trilha sonora de *Faça a coisa certa* significa chamar os negros novamente para a luta, tendo orgulho disso e não tendo medo de denunciar racismos e afrontas, mesmo que venha de uma classe economicamente poderosa, ou até mesmo de heróis nacionais, que permanecem intactos em suas visões romantizadas na história. E é justamente isso que presenciamos na letra da música, como nos versos: “Elvis was a hero to most/ But he never meant shit to me you see/ Straight up racist that sucker was/ Simple and plain/ Mother fuck him and John Wayne/ Cause I'm Black and I'm proud/ I'm ready and hyped plus I'm amped”<sup>29</sup>. E seja pelos palavrões, pela agressividade com o qual os versos são recitados, ou por si só pela afronta a valores e ideias conservadoras, “Fight the Power” é uma música de caráter extremamente combativo, sendo nesse ponto em que a dança da atriz Rosie Perez (Tina), nos créditos iniciais, ganha sentido.

Em 12 de agosto de 2013, Spike Lee, postou em seu blog uma carta contando de alguns detalhes e curiosidades de sua vida pessoal e também de sua carreira. Em um dos trechos do texto ele chega a relatar que por conta do seu pai não gostar de filmes, quem o levava para o cinema, quando criança, era sua mãe e Lee, até então, não tinha muita voz na escolha dos filmes: o ano era 1963 e o filme escolhido de um dia comum fora *Bye Bye Birdie*, um musical dirigido por George Sidney. No momento Lee nem ao menos gostou muito do filme, contudo, a cena de abertura cantada por Ann-Margret’s perdurou na sua cabeça por tempos, servindo, mais de 20 anos depois como uma das inspirações para a sequência inicial de *Faça a coisa certa*.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Trecho da música “Fight the power”, do grupo Public Enemy. Tradução: “Elvis era um herói para a maioria/ Mas nunca significou merda nenhuma pra mim/ Perceba o racista que aquele otário era/ Simples e claro/ Ele e John Wayne são filhos da puta/ Porque eu sou negro e tenho orgulho/ Estou pronto, atualizado e empolgado”.

<sup>30</sup> LEE, Spike. Film found me (update #39). The kickstater (blog). Agosto, 2013. Disponível em: <https://www.kickstarter.com/projects/spikelee/the-newest-hottest-spike-lee-joint/posts/567308>. Acessado em: 21/12/2016.



Figura 1: *Ann-Margret - Bye Bye Birdie*

Outra inspiração para essa abertura, segundo Goutham Gnanasekaran, autor de um *video essay* sobre o filme, pelo blog “Film Drunk Love”, seria uma sitcom chamada de “The Cosby Show”, que durou de 1984 até 1992. No caso, essa série de comédia explora o cotidiano de uma família de africanos-americanos de classe média, vivendo no Brooklyn.<sup>31</sup>



Figura 2: *Phylicia Rashad –The Cosby Show*

Contudo, Spike Lee, inverte características importantes nessas duas referências, criando uma abertura própria e original. Enquanto que Ann-Margret apresenta toda uma delicadeza, leveza e até mesmo fragilidade, a personagem de Rosie Perez é tudo, menos isso. Tina está com raiva, e só pela sua dança sabemos que ela é uma mulher forte e determinada, e ela não sorri sequer uma vez. E ela realmente não tem motivos para sorrir, pois, o Brooklyn que ela vive não é o mesmo da representação ideal da família

---

<sup>31</sup> Film Drunk Love, video essay: Do the right thing. Vídeo acessado em: 21/12/2016. Disponível no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=WlY2cHpzUy8>>

Huxtables, de “The Cosby Show”, que vive quase sem problemas em uma confortável casa. Inclusive, na comparação das danças, a da abertura da sitcom deixa transparecer movimentos orgânicos, padronizados e ensaiados, enquanto que os movimentos de Tina são impactantes, brutos e intensos – parecem mais reais.

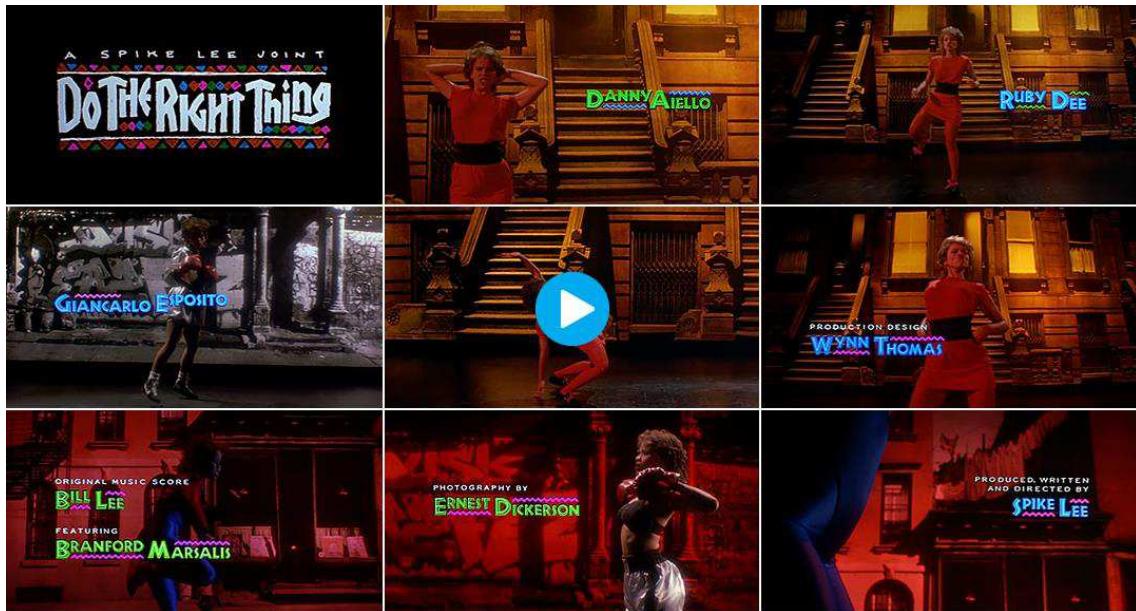


Figura 3: *Rosie Perez—Do the right thing*

No início deste capítulo apontamos a importância das cores para esse filme do Spike Lee, e nos créditos iniciais, os jogos de luzes não deixam de mostrar, mais uma vez, tal relevância dessas para a trama. Se ao longo do filme lidaremos com as cores fortes para implicar o calor intenso, seguindo a perspectiva da metáfora, bem como fora apontado no texto, nessa abertura o excesso de tonalidades em vermelho e laranja podem representar a raiva e a violência. Nos aproximadamente 3 minutos e 50 segundos em que vemos Rosie Perez dançando, somos tomados por tais cores, que dão até mesmo a impressão de um cenário tomado por sangue: o que não seria estranho uma vez que os simbolismos no filme de Spike Lee veem justamente para alertar a luta combativa entre etnias, que como anunciado pode levar a morte de muitas pessoas.

Ainda sobre esta abertura, que é rica para um exercício de análise, há três momentos em que a dançarina aparece vestindo outros figurinos. O que tem mais tempo em cena é um vestido todo vermelho com a meia calça e sapatos da mesma cor; o segundo figurino é um outro vestido, só que desta vez azul; e, por fim, Perez aparece vestida como uma boxeadora: nos atentaremos a esse último visual. As cores aqui podem ganhar novamente um outro simbolismo, uma vez que o seu robe de boxeadora é

inteiro preto e branco, somente com as luvas vermelhas. É nesse momento que toda uma combinação de aparatos técnicos cinematográficos se harmonizam e nos contam uma situação sem ao menos alguma fala de roteiro – aqui, temos a iluminação, o figurino e a trilha sonora nos levando para o mesmo lugar.

Portanto, nesses breves momentos de dança de Rosie Perez, somente na abertura dos créditos do filme, sentimos algumas possibilidades de representações elucidadas pelo diretor. O conflito entre etnias, representado pela dicotomia das cores no robe de uma boxeadora, ao mesmo tempo retratando a raiva e o sangue derramado entre eles por meio das luvas ou através das cores, e tudo isso sendo mostrado ao público ao fundo tocando “Fight the power”, é ao mesmo tempo forte e implícito. À primeira vista, sabemos que tem algo ali, só não sabemos exatamente o que é.

E esse recurso do *subliminar* é usado outras vezes por Lee no decorrer de sua película. Dickerson, o diretor de fotografia, conta em entrevistas de bastidores, que ele e Spike Lee estavam buscando fazer de tudo para desestabilizarem ou agitarem seus interlocutores. De uma forma ou de outra, quem assistisse ao filme teria que sair desconfortável com algo. Então, além das cores quentes que chocam os olhos, os dois diretores recorreram ao posicionamento da câmera para que o desconforto viesse: filmando vários *shots* com o obturador virado a 45º, o desejo era que a sensação de estar fora do seu eixo acontecesse. Essa técnica, segundo o fotógrafo da película, fora inspirada no filme noir *O terceiro homem* (1949), de Orson Welles, a partir do momento em que eles perceberam que essa perspectiva criava certa tensão.



Figuras 4 e 5: Shots de *Faça a coisa certa* (Spike Lee, 1989)



Figuras 6 e 7: Shots de *O terceiro homem* (Orson Welles, 1949)

Segundo o próprio Dickerson:

We'd looked at *The Third Man* and saw the use of Dutch angles, how it created tension. (...) [Tais ângulos] It's kind of a world going out of balance. We had it more tilted as things got rougher, especially before the riot [o que acontece ao final do filme].<sup>32</sup>

Deste modo, com toda uma análise mais técnica do filme, foi possível perceber que realmente era a intenção dos idealizadores construir uma narrativa que desde o início fizesse referências não só com o contexto do conflito racial presenciado nas ruas de Nova York, mas também ao próprio clímax do filme. Portanto, todas as cores mais fortes, a representação do calor, os gritos em protestos contra assassinatos que realmente aconteceram, uma trilha sonora combativa e os ângulos inclinados a 45°, viriam para construir todo um final que é trágico, com perdas enormes para toda uma sociedade e com um futuro incerto para um país.

#### 1.4. Há alguma coisa certa a fazer?

A humanidade pareceu sempre carecer do ato narrativo. Seja para compreender sua sociedade, ou suas próprias ambições, ou para projetar algum certo futuro alegórico, o homem esteve sempre muito em contato com a curiosidade da história, bem como com o ato de narrar. E é tão notável esse interesse, principalmente a partir do século XX, que vemos muitos linguistas cada vez mais dedicados a compreender estruturas narrativas. Como exemplo, podemos citar Joseph Campbell, que em 1949 e 1990 publicou obras muito reconhecidas retratando dos arquétipos de heróis em romances

<sup>32</sup>HABER, Matt. op. cit., Junho, 2015. Tradução livre: “Nós assistimos ao filme *O terceiro homem* e observamos o uso dos “Dutch angles” e como eles criavam tensão. (...) Tais ângulos dão a sensação de um mundo desnorteado. E queríamos isso para o filme, antes mesmo das coisas na narrativa ficarem mais pesadas, especialmente com a cena do tumulto [ao fim do filme]”.

literários, nas mitologias ou nas filmografias (“O herói das mil faces” e “A jornada do herói”, respectivamente). Outro exemplo de linguista que explorou as composições das narrativas é Tzvetan Todorov, o qual na obra “A poética da prosa” conseguiu identificar tipos comuns de modos de contar histórias, muitos deles padronizados ao longo dos anos, tais qual seguindo essa estrutura, por exemplo, que fora chamada de *narrativa ideal* pelo próprio autor:

Começa por uma situação estável que uma força qualquer vem perturbar. Daí resulta um estado de desequilíbrio; por ação de uma força dirigida em sentido inverso, restabelece-se o equilíbrio; o segundo equilíbrio é muito semelhante ao primeiro, mas os dois nunca são idênticos.<sup>33</sup>

O fato é que diversas histórias se apegaram a esse e a outros modelos narrativos quase que invariáveis, moldando estruturas que se adequam principalmente a uma idealidade de *indústria cultural*, em que uma lógica do mercado interpela primordialmente a produção artística. Assim, quando vemos uma história que não segue uma estrutura tal qual descrita por Campbell ou Todorov, ou melhor, quando damos de cara com uma narrativa que tem um final aberto, isso pode se tornar um pouco confuso. E esse é o caso de *Faça a coisa certa*.

Ainda no início deste texto relatamos como esse primeiro grande sucesso de Spike Lee termina: considerado o clímax do filme por muitos críticos, vemos a pizzaria do Sal completamente destruída e incendiada pelos próprios moradores do bairro após o desdobramento de uma discussão entre o dono da pizzaria e Rádio Raheem. Este último, ao ser contido brutalmente por policiais é assassinado pelos mesmos. O povo, vendo aquilo, fica por um momento sem reação, talvez ameaçando partir para cima de Sal e seus dois filhos, por acreditarem que a culpa daquilo ter acontecido era deles. Mookie, então, aparentando sentir tanto raiva, frustração e medo, pega uma lixeira e joga nas vidraças do estabelecimento, fazendo com que o tumulto se generalize.

Como já apontado também, o filme não termina nessa cena. Na manhã seguinte Mookie vai buscar o pagamento do seu trabalho como entregador com o Sal, que irado com a situação joga nota por nota na direção de Mookie. Após umas palavras trocadas, este último vai embora e ouvimos Mr. Love Daddy anunciar que o calor continuará.

---

<sup>33</sup> TODOROV, T. A busca da narrativa. IN: Poética da Prosa. Martins Fontes: São Paulo, 2003, p. 169.

Assim, queremos aqui tentar compreender um pouco mais dos significados desse final e como alguns autores o interpretaram, levando ainda em consideração que Spike Lee deixa duas mensagens explícitas ao “apagar das luzes”, as quais comentaremos logo mais. Isso se torna fundamental, pois, um final aberto, uma falta de conclusão para história, como já adiantamos no texto, nos diz muito mais do que um desfecho programado. Tentar entender as problemáticas que este final oferece, bem como suas possibilidades na imaginação de cada espectador, pode nos dizer muito sobre o que o diretor estava pensando a respeito da sua história (no caso, até podemos compreender melhor o título do filme).

Partindo desse princípio, então, o primeiro autor que vamos trazer para a discussão é o Douglas Kellner, que no seu livro “A cultura da Mídia” dedica um capítulo inteiro para discorrer sobre a obra e a influência de Lee. Pois bem, primeiramente, Kellner acredita que *Faça a coisa certa* se assemelha esteticamente muito a obra de Bertolt Brecht, uma vez que o filme “dramatiza a necessidade de certas escolhas morais e políticas”, pintando um quadro didático ao espectador: Spike Lee está tentando nos mostrar a “coisa certa a fazer”, principalmente ao retratar o cotidiano do negro a partir do próprio negro, trazendo à cena suas experiências sociais e culturais – como eles falam, andam, se vestem e agem, com base nas músicas que ouvem ou nas gírias, por exemplo.<sup>34</sup>

O autor ainda aponta que o filme, apesar de ter um título que parece *determinista*, na verdade, é pós-moderno por não apresentar a resposta de sua proposta, deixando seu interlocutor livre para escolher o *caminho certo* (final aberto). Nessa argumentação, Kellner aponta que a visão de Lee é niilista e desesperançosa quanto ao futuro do africano-americano, pois, o cineasta passa uma visão de que politicamente não há nada a ser feito para situação dos negros nos Estados Unidos, nem ao menos nos mostra qual seria o modo correto de lutar contra o poder.<sup>35</sup>

Esse é um campo de interpretação possível, uma vez que antes dos créditos do filme, Spike Lee coloca na tela duas frases muito famosas de Martin Luther King e Malcolm X, respectivamente, talvez trazendo a questão: “reforma ou revolução?”, que fora tão marcante nos debates na década de 60. Mas se estamos falando de uma visão

---

<sup>34</sup> KELLNER, Douglas. A voz negra: de Spike Lee ao rap. Bauru, SP: EDUSC, 2001, p. 206.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 208

niilista, cabe também o questionamento: “teria outra forma de resistência negra contra o preconceito?”. Kellner acredita que Lee ainda não encontrou a resposta, mas crê que o diretor é preciso em suas críticas, tornando interessante a sua perspectiva em relação ao negro inserido na cultura consumista.

Em outras palavras, Lee não vê o capitalismo como um sistema de opressão que explora e oprime suas classes baixas e em especial os negros. Ao contrário, apresenta o racismo em termos pessoais e individualistas, como hostilidade entre diversos membros de diferentes grupos, deixando, assim, de elucidar as causas e as estruturas do racismo.<sup>36</sup>

É apontado isso, pois, *Faça a coisa certa* é também uma ode ao consumismo, ao mostrar o culto ao novo modelo de tênis do Michael Jordan (esse que se tornou um sucesso de vendas após o filme), ao colocar referências de moda a cada uma das etnias, celebrando assim o consumo, tanto no âmbito do vestuário, como na culinária (o ato integrador de comer pizza), como na música ou na linguagem. Para Kellner, Lee é pós-moderno mais uma vez ao apresentar as maravilhas desse consumo capitalista, como uma forma de resistência cultural, mas de também enfatizar que são as *diferenças consumistas* que ajudam a segregar as etnias, e isto é bem claro no filme.<sup>37</sup>

Em suma, Douglas Kellner acredita que Spike Lee fez um filme para reflexão sobre o que *pode* acontecer se as coisas continuarem desse jeito. Portanto, para o autor, nosso cineasta vê o fim da década de 1980 e projeta o início dos 1990 com bastante pessimismo em relação à posição do africano-americano na sociedade, ao racismo e ao conflito étnico.

Opinião semelhante à de Kellner é a de Elyce Rae Helford, professora de inglês da Universidade do Tennessee, que escreveu um artigo de revista justamente analisando o final de *Faça a coisa certa*. Para ela, se vemos a destruição da pizzaria de Saul como algo simbólico, representando um momento de passagem do caos para a harmonia em Bed-Stuy, em que a catarse poderia ter ocorrido para os personagens e também para a audiência, como em um *insight* de que “agora aprendemos a lição”, na verdade, só estaremos ignorando toda a construção que Lee fez ao longo do filme, ao ter buscado

---

<sup>36</sup>KELLNER, Douglas. op. cit., p. 213

<sup>37</sup>KELLNER, Douglas. op. cit., p. 214.

retratar realmente um cotidiano de racismo extremo e de conflitos étnicos velados que estariam próximos de eclodir. Para ela, comprar esse final é não ter entendido nada do filme. Helford, portanto, aponta o que o espectador vai querer ignorar:

[Na conclusão do filme] Mookie is now out of a job and, even if he gets his delivery gig back once Sal rebuilds, nothing else has changed. Mookie has no better prospects, and the violence in which he took part validates a racist perspective that poor blacks are dangerous and apt to erupt at any time. This is exactly the perspective that led to Radio Raheem's death.<sup>38</sup>

No caso, Mr. Love Daddy não diz atoa, em seu bom dia aos ouvintes de sua rádio, que mais calor está por vir. Se aqui consideramos o calor como uma metáfora aos ápices e aos possíveis conflitos raciais, podemos inferir também que Lee não deu uma conclusão ao seu filme, pois, a conclusão da questionável situação do africano-americano nos Estados Unidos estava longe de ser resolvida.

E a foto de Martin Luther King apertando as mãos de Malcolm X, que aparece junto com as frases de cada líder político defendendo suas ideologias, é só uma prova de que Spike Lee estava ciente de que nem virar a outra face, nem responder a violência com a violência tinha dado resultados.<sup>39</sup> Como Douglas Kellner apontou, o diretor conseguiu avaliar a situação muito bem, contudo, nem o mesmo ainda sabe como alcançar a tolerância nessa sociedade.

Porém, isso tudo é curioso, pois, Lee pode não ter a resposta certa da *coisa certa a fazer* (e talvez ninguém a tenha), mas ele nos deixa rastros de alguns de seus ideais e ideias políticas até mesmo nos últimos momentos do filme. Na última cena, acompanhamos Mookie indo em direção a casa de sua namorada após pegar seu pagamento com Sal. A câmera abre o plano e temos uma visão geral da rua, ainda de “ressaca” por causa dos recentes trágicos acontecimentos da última noite. Já apontamos aqui que Mr. Love Daddy diz que haverá ainda ondas de calor para chegar em Bed-

<sup>38</sup> HELFORD, Elyce Ray. What is the meaning of the ending of “Do the Right Thing”? Scream Prism Magazine. Janeiro, 2016. Disponível em: <http://screamprism.com/insights/article/what-is-the-meaning-of-the-ending-of-do-the-right-thing>. Acessado em: 11/01/2017. Tradução livre: “Mookie está agora sem emprego e mesmo que o bico de entregador da pizzaria do Sal voltar, nada terá mudado. Mookie não tem melhores perspectivas, e a violência a qual ele esteve envolvido somente valida uma crença racista de que negros pobres são perigosos e aptos a terem um acesso de raiva a qualquer hora. Essa perspectiva, inclusive, foi o que levou Radio Raheem a morte”.

<sup>39</sup> Ibidem, 2016.

Stuy, e ele também fala que o prefeito fará uma visita ao bairro, pois “Nova York não permitirá que ninguém destrua propriedades”. Assim, depois disso, o radialista dá um recado muito importante: “Eu digo: registrem-se para votar! As eleições estão ai!”.

Talvez não coincidentemente a todo o contexto do filme, no mesmo outono de seu lançamento, David Dinkins, o primeiro até hoje o único prefeito africano-americano de Nova York fora eleito. De acordo com Matt Haber, avaliando o mandato de Dinkins, os africano-americanos ainda tiveram (e ainda tem) muitas lutas pela frente, e com certeza não foi a eleição de um prefeito negro que mudou a situação. Entretanto, o autor acredita que pelo menos uma maior abertura para as discussões de raça fora realizada neste mandato – e Spike Lee foi um dos responsáveis por isso.<sup>40</sup>

Por fim, com o final de *Faça a coisa certa*, muitas críticas mais recentes, ao reavaliarem o filme, continuam apresentando argumentos parecidos com o de Kellner e de Helford, por exemplo. Logicamente já sabendo da linha cronológica que se seguiu após o lançamento da película, muitos desses revisores até dizem que Lee anteviu o futuro dos Estados Unidos com seu final caótico em paralelo com um acontecimento muito marcante no país, em 1992, o chamado: *LA Riots*

Em abril daquele ano, uma série de protestos e tumultos tomaram as ruas de Los Angeles. Foram dias de confronto: vandalismos, depredações, saques, incêndios, que deixaram mais de 2800 feridos e causaram 58 mortes. O prejuízo foi mais de 1 bilhão de dólares. Tais atos, marcados pelo nome de *LA Riots* (ou, *Tumultos de Los Angeles*) foram engajados depois que quatro policiais foram absolvidos da condenação por terem espancado violentamente o taxista Rodney Glen King, no ano anterior. Rodney King era negro, os policiais brancos, e o júri, que os absolveu, era formado por dez brancos, um negro e um asiático.<sup>41</sup>

Toda essa história envolvendo Rodney King começou em 3 de março de 1991, quando o taxista foi parado por dirigir em alta velocidade. Os policiais que o atuaram, logo após a vítima sair do carro, começaram a espancar o sujeito que não havia lançado nem uma ameaça aos oficiais da lei. O que esses policiais não imaginavam é que toda

---

<sup>40</sup>HABER, Matt. op. cit., Junho, 2015.

<sup>41</sup>GRAY, Madson. The L.A. Riots: 15 Years After Rodney King. Time Magazine, 2007. Artigo disponível em:  
[http://content.time.com/time/specials/2007/la\\_riot/article/0,28804,1614117\\_1614084\\_1614831,00](http://content.time.com/time/specials/2007/la_riot/article/0,28804,1614117_1614084_1614831,00).  
Acessado em: 17/06/2016.

essa cena de puro racismo estava sendo filmada por um civil que transitava pelo local. As cenas correram o mundo e reacenderam as discussões sobre a forma como a polícia norte americana agia contra os negros – algo que, historicamente, sempre foi, e ainda é, conturbado pelas denúncias de abuso e violência que os africanos-americanos sofrem quando são *enquadrados* – bem como, levantaram novamente o debate do quanto racista a sociedade dos Estados Unidos ainda pode ser. Uma situação real que muito se assemelha ao que foi visto no filme de Spike Lee, bem como corrobora com o alerta que interpretamos que o diretor nos deu ao longo do filme.

Vimos neste primeiro capítulo, portanto, algumas simbologias e interpretações que fazem parte da edificação narrativa de *Faça a coisa certa*. Buscamos também relacionar todas as escolhas de técnicas cinematográficas, bem como elementos nas cenas e nas construções de personagens com o contexto da produção do filme, tentando entender a importância do *mundo real* para as representações criadas por Spike Lee.

E neste último item tentamos enxergar sentidos para o final da narrativa, que diferentemente da maioria das obras filmicas não nos apresenta uma conclusão, deixando diversas interpretações *no ar*. Porém, não devemos ficar só na interpretação de autores que escreveram sobre o filme *a posteriori*. Acreditamos que a grande sacada de interpretar um final aberto é poder tentar perceber a recepção da audiência/crítica no momento de lançamento do filme, tendo a ambição de captar rastros de imaginários e opiniões destes que projetaram *Faça a coisa certa* para outros patamares, levando essa obra para diversos tipos de discussões. Tentar compreender tais nuâncias é pincelar características dessa sociedade que assiste ao filme, o julga, ou o elogia: saber de onde veem essas vozes é fundamental ao nosso trabalho, e é sobre isso que o próximo capítulo irá tratar.

## Capítulo 2: O cinema negro na segunda metade do século XX

### 2.1. A era do *blaxploitation*

Em 1987, Robert Townsend dirigiu, roteirizou e estrelou a obra de sua vida: *Hollywood Shuffle*. O filme é quase uma autobiografia que conta a história de Bobby Taylor, um jovem africano-americano, atendente de lanchonete, que sonha em ser ator de cinema. Contudo, o seu maior empecilho para seguir seu sonho não é a falta de talento, ou até mesmo a falta de oportunidade: nessa Hollywood da década de 1980, Bobby Taylor não conseguia um papel por as vezes não ser “negro o suficiente”.

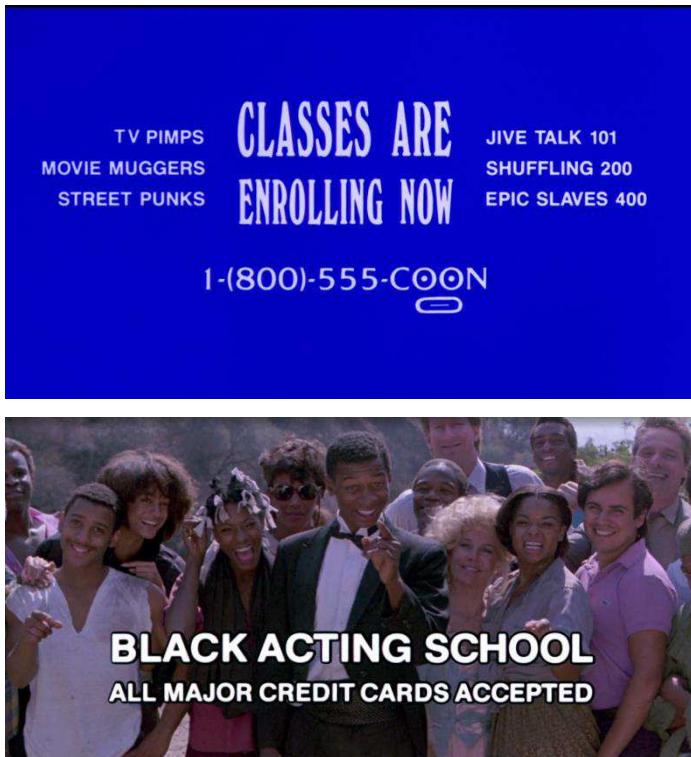
Criticando os produtores de estúdios brancos, os heróis de cinema americanos e até mesmo os trejeitos do Eddie Murphy, *Hollywood Shuffle* é uma excelente sátira da condição do negro frente as produções de TV e da grande tela, ao longo da história dos Estados Unidos. Sendo uma comédia e tendo Robert Townsend explorando esse campo ao máximo, vemos no filme diversas referências a cultura pop e até mesmo a diversos formatos de humor, passando pelos aclamados *stand up comedy* da época, ou por esquetes bem ao estilo do *Saturday Night Live*.

Nesse filme há uma cena bastante interessante quando Bobby Taylor está na fila de espera para uma audição para um personagem negro, que é um criminoso. É um momento de *insight* em que ele começa a pensar sobre o futuro da sua possível carreira como ator e como possivelmente ele lidaria com ela. Nesse momento, Townsend nos coloca no pensamento do protagonista e temos uma das primeiras “esquetes” do filme: acompanhamos agora uma cena de escravos fugindo de uma fazenda, possivelmente no século XIX. Um diálogo entre os três homens negros presentes na cena ocorre e ao final deles ouvimos de longe alguém gritar: “Corta”. Taylor, então, sai do seu personagem de escravo e começa a apresentar ao espectador (como se fosse um comercial televisivo) a primeira “escola de atuação para negros”.

Alegando não ter aprendido a ser ator sozinho, Taylor mostra o que se pode aprender nessa *Black Acting School*. As aulas são: “Conversa mano a mano”, “Como andar como um negro” e “Como ser um morador de rua negro” (essa disponível apenas para negros), por exemplo. Todas as lições, que tem como instrutores apenas atores brancos, parecem ter formado diversos alunos, de acordo com tal comercial. Um deles é Ricky, que já está graduado faz três anos. Questionado sobre os papéis que ele

conseguiu desde a formatura na escola para atores negros, ele responde com entusiasmo que já interpretou nove ladrões, quatro líderes de gangue, três traficantes e, se vangloriando, alega ter interpretado dois estupradores nas telas de cinema.

É lógico que todos esses diálogos, na verdade, são sátiras da própria indústria de Hollywood, que condicionou africano-americanos quase que somente para estes papéis em seus filmes durante boa parte do século XX. E é importante percebemos uma crítica tão contundente a tal *status quo*, em 1987, em *Hollywood Shuffle*, pois, é justamente nessa década que temos exemplos claros da emancipação da lógica do negro subjugado e à margem nessas obras cinematográficas, bem como a perda do caráter monolítico dado aos personagens africano-americanos em narrativas de grande alcance mercadológico. Contudo, para essa afirmação ser mais certeira, convém nos voltarmos para a história do negro no cinema norte-americano, tentando buscar compreender toda uma filmografia realizada, assim como verificar em que circunstâncias houve essa dita quebra de paradigmas que modificou a forma de se produzir e de se consumir, também, esse cinema negro.



Figuras 8 e 9: Cenas do filme *Hollywood Shuffle* em que anunciam a esquete do “Black Acting School”.

Não queremos, entretanto, voltar às origens do cinema para dissertarmos sobre todos os nomes que fizeram parte, acrescentando positivamente ou negativamente, da construção dessa filmografia africano-americana<sup>42</sup>. O que é importante para nós é

<sup>42</sup>Aqui, vale a nota de rodapé para não deixarmos totalmente de lado a chamada, por Richard T. Schaefer, “Early Hollywood”, até porque os nomes que configuraram esse período foram de fundamental importância para cineastas negros que fizeram fama posteriormente na década de 1980. Diretores como Oscar Micheaux (que produziu mais de 40 filmes) ou Spencer Williams (responsável por 12 películas), foram um dos primeiros a explorarem a questão racial na grande tela, denunciando o racismo e os dilemas vividos por negros, seja no trabalho ou nos relacionamentos, em uma América que se transformava com as possibilidades do mundo capitalista. Contudo, tais narrativas eram totalmente restritas ao público

analisarmos as obras e autores que emergiram na segunda metade do século XX, especialmente compreender aquilo que fora influenciado pelos movimentos a favor dos direitos civis dos negros, pois, é nesse momento que o cinema negro começa a ganhar o *mainstream*.

Ora, pois bem, de acordo com Richard T. Schaefer, logo após o final da Segunda Guerra Mundial, surgiu um movimento para se produzir “filmes raciais” que iriam de encontro a publicidade negativa que filmes como “O nascimento de uma nação” geraram e ainda impactavam a sociedade. E ainda mais após os discursos de Martin Luther King e Malcolm X, em defesa dos direitos civis, contra a segregação e o racismo, que modificaram toda uma dinâmica também cultural no país, se tornaria quase que inaceitável a produção de filmes que postulavam descaradamente em desfavor aos negros: Hollywood tinha que mudar e a questão da representatividade no cinema surgia mais forte do que nunca.<sup>43</sup>

Então, a mudança começava a ser feita, e isso, principalmente pela indústria ter achado um mercado consumidor muito amplo que compraria tais novas “narrativas negras”. E foi nesse período também que os africanos-americanos começaram a ganhar notoriedade no Oscar, uma das mais reconhecidas premiações do cinema mundial: em 1954, Dorothy Dandridge foi a primeira mulher negra a ser indicada ao prêmio de melhor atriz, pelo seu papel em *Carmen Jones*; e em 1963, Sidney Poitier, em *Lilies of the field*, foi o primeiro ator negro a ganhar o prêmio de melhor ator (enquanto que, Halle Berry, a primeira atriz negra a ganhar o maior prêmio de atuação foi somente em 2002). O fato é que a década de 1960, em especial, com toda a movimentação política e social, serviu de base para ascensão de um dos gêneros mais marcantes dessa segunda metade do século: o *blaxploitation*.

Os filmes do gênero, realizados com pouco orçamento, em curto tempo e visando o máximo de lucro, continham narrativas urbanas, em que o personagem

---

africano-americano, em sessões ao tardar da noite, sem a visibilidade considerável que uma obra com tal caráter devia ter. E mais, em contrapartida a tais denúncias “veladas”, o cinema hollywoodiano não deixava de produzir filmes racistas, que colocavam o negro sempre como subordinados do homem branco, sem contar também os diversos “black faces” verificados em produções de tal época. Portanto, essa “Early Hollywood” mais contribuiu com a propagação de um ideal racista pela sociedade dos Estados Unidos, do que na consolidação de histórias que marcavam o caráter de resistência dessas manifestações artísticas por meio do cinema. (SCHAEFER, Richard T. The Encyclopedia of Race, Ethnicity, and Society. 2008, p. 155).

<sup>43</sup>SCHAEFER, Richard T. The Encyclopedia of Race, Ethnicity, and Society. 2008, p. 155

principal era algum negro que superava a opressão e se vingava dos brancos de alguma forma. *Shaft* (1971), por exemplo, dirigido por Gordon Parks, é uma das referências do gênero, o qual, em um clima *noir*, conta a história de um detetive africano-americano que confronta a máfia italiana em busca da filha de seu empregador. Sendo um dos primeiros filmes a ser considerado da era do blaxploitation, *Shaft* teve uma boa recepção do público, da crítica e do mercado, fazendo com que muitos dos seus elementos narrativos estivessem presentes em obras posteriores a tal, ainda mais a partir do momento que o filme exalta a força que o negro tem na sociedade, dando um sentimento de confiança para aquele espectador que mesmo depois do fim da segregação racial, continuou excluído dos sistemas políticos, econômicos e sociais da sociedade estadunidense.<sup>44</sup>

Deste modo, *Shaft*, nome do filme e do personagem principal, transparece ter uma certa liberdade, bem como um controle rígido de sua vida e de suas decisões, que ainda era algo não muito experimentado por aqueles negros que assistiam ao filme. Sem contar a independência financeira que o protagonista transparecia ter, ao emprestar dinheiro para pessoas ao longo da narrativa e ao morar em um apartamento acima dos padrões normais. Tudo isso gera um status de poder, possibilitando o acontecimento de uma cena logo no início do filme, a qual dois policiais enquadram *Shaft* em busca de uma informação e o detetive contorna toda a situação, deixando os *tiras* totalmente dependentes (e menores) do que ele. Esse momento é bem relevante para todo o movimento africano-americano, pois, é a realização de um ideal de sociedade que tem o negro como protagonista de seu próprio cotidiano.

Contudo, não só de empoderamento e protagonismo viveu o blaxploitation. As críticas mais vistas sobre os filmes do gênero, que partem de ideais mais progressistas e também de diversos movimentos negros dos Estados Unidos, dizem respeito a construção destes personagens, que embora aparentam serem fortes e determinados, contém traços de objetificação sexual, transtornos psicológicos, violência exacerbada, tendência para o crime e abuso de drogas - e realmente até mesmo a própria etimologia da palavra está relacionada, em seus conceitos atuais, com o fato de se explorar o

---

<sup>44</sup> HENRY, Matthew. He Is a "Bad Mother\*S%@!#": *Shaft* and Contemporary Black Masculinity. *African American Review*. 2004. Disponível em: <https://www.questia.com/library/journal/1G1-117188862/he-is-a-bad-mother-s-shaft-and-contemporary>. Acesso em: 25/01/2017.

máximo diversos estereótipos.<sup>45</sup> Deste modo, não muito adianta ter uma produção filmica com atores e diretores negros, com a proposta de fazer com que essa etnia se identifique com a narrativa, se tal está recheada de produtores brancos, que na verdade estão ali mais para lucrarem com a venda de um produto, do que dar voz a esse grupo. E essa é uma das principais críticas de órgãos como a NAACP, SCLC, a NUL e o CORE.<sup>46</sup>

No dia seis de Setembro, de 1971, a Newsweek Magazine publicou um artigo intitulado de *Blacks vs. Shaft*. Neste texto, diversos africanos-americanos colocaram suas opiniões desfavoráveis ao movimento do *Blaxploitation*, alegando, principalmente, que esses filmes criavam um ideal de falsos heróis que rebaixavam a imagem dos negros. Nessa mesma edição, Conrad Smith, líder da seção do CORE em Los Angeles, alegou que a associação estava preparada para fazer o que fosse possível para as pessoas não apoiarem esses tipos de filme nos cinemas.<sup>47</sup> Clayton Riley, um crítico do cinema negro, também escreveu sobre o assunto, e em uma edição do The New York Times, daquele mesmo ano, o autor chegou a comparar os produtores de filmes como *Shaft* a ladrões que não querem saber nada além de tirar dinheiro dos espectadores, a qualquer custo: “those new black films portrayed a fairy tale treatment of black life”.<sup>48</sup>

Outro fato que marcou uma resistência ao movimento do *blaxploitation* na década de 1970, foi a união da Organização dos Direitos Civis da Califórnia, ao criarem um grupo denominado “Coalition Against Blaxplitation” (CAB). Como o próprio nome já demonstra, o CAB surgiu sendo um contraponto a onda de filmes que seguiam a fórmula consolidada por Gordon Parks, e a principal forma que esse grupo encontrou para fazer a denúncia aos estereótipos e racismos velados, foi começando a produzir seus próprios filmes, com um teor que eles consideravam bons a serem distribuídos para a comunidade africano-americana. Junto a isso, também foi criado um comitê para

---

<sup>45</sup> SCHAEFER, Richard T. op. cit. 2008, p. 156.

<sup>46</sup> Traduzindo, respectivamente, as siglas dos órgãos: “Associação Nacional para o Progresso de Pessoas de cor”; “Conferência de Liderança Cristã do Sul”; “Liga Nacional Urbana” e “Congresso da Igualdade Racial”.

<sup>47</sup> “The negative effects of the Blaxploitation”. The History Engine Magazine. s/d. Disponível em: <https://historyengine.richmond.edu/episodes/view/5699> Acessado em: 28/01/2017.

<sup>48</sup> RILEY, Clayton. "A Black Movie for White Audiences?" in New York Times , 25 July 1971. Tradução livre: “Esses novos filmes negros retratam a vida dos negros como se fosse um conto de fadas”.

avaliar os filmes de *blaxploitation* que chegavam aos cinemas: na avaliação, servindo quase que realmente uma censura, os representantes do comitê classificavam os filmes como Excelente, Bom, Aceitável, Censurável e Totalmente censurável.<sup>49</sup>

Um dos fundadores desse comitê, e presidente da seção do NAACP em Hollywood, até mesmo chegou a se pronunciar em um artigo publicado em Maio de 1973. Em suas palavras:

We will not tolerate the continued warping of our children's minds with the filth, violence, and cultural lies that are all-pervasive in current productions of so-called black movies. We must tell black and white producers that the transformation from the stereotyped Stepin Fetchit to Super Nigger on the screen is just another form of cultural genocide.<sup>50</sup>

Deste modo, aparentemente, podemos perceber que uma parte dos africanos-americanos – e olhando o currículo de todos esses que criticam vemos uma maior instrução acadêmica – se encontrava insatisfeita com os filmes do *blaxploitation* que estavam sendo produzidos. O que era para ser uma forma de colocar os negros, finalmente, no cenário hollywoodiano das grandes produções, criando uma representatividade aos ideais destes, acabou por gerar ainda mais dissenso entre os que estavam envolvidos nas produções e os que estavam de fora, como espectadores.

Criticando, em especial, o discurso reacionário presente nos filmes, Henry W. Mcgee (jornalista, ex-presidente da empresa de TV a cabo HBO e atual professor de Harvard) aponta que os negros foram forçados a engolirem papéis de caracterização degradante. E de acordo com o autor, um dos maiores problemas estava nas representações femininas: “black actresses are literally and figuratively screwed from one reel to the next”, e nos apresenta exemplos: a personagem que dá título ao filme *Melinda* (1972) é somente uma prostituta negra a serviço de um mafioso branco; as mulheres em *Super Fly* (1972) seguem a mesma dinâmica, sendo profissionais do sexo

<sup>49</sup> MCGEE, Henry W. III, Black Movies: A New Wave of Exploitation. The Harvard Crimson Magazine. Outubro, 1972, p. 1. Disponível em: <https://www.thecrimson.com/article/1972/10/10/black-movies-a-new-wave-of/>. Acessado em: 27/01/2017.

<sup>50</sup> GRIFFIN, Junius. Hollywood and the black community. The Crisis: A record of the darker races. Nova York, Maio, 1973, p. 171. Tradução livre: “Não toleraremos a contínua deformação das mentes de nossos filhos com a sujeira, a violência e as mentiras culturais que são omnipresentes nas atuais produções dos chamados filmes negros. Devemos dizer aos produtores negros e brancos que a transformação do estereotípado Stepin Fetchit para Super Nigger na tela é apenas outra forma de genocídio cultural.”

incapazes de pensar e devotas ao traficante de drogas; enquanto que em *Cotton Comes to Harlem* (1970) e em *Come Back, Charleston Blue* (1972), as mulheres negras são retratadas como sendo ingênuas, levianas ou malucas. No caso de *Shaft*, para McGee, as africanas-americanas simplesmente são armazenadoras de sêmen.<sup>51</sup>

Ainda tratando de todos esses filmes, e outros similares, podemos conferir, inclusive, uma hipersexualização dos personagens, nos levando a crer que a questão sexual é uma característica fundamental na composição de determinada *persona*. E esse “poder através do sexo” nos leva também a conferir muita misoginia nessas narrativas, em que podemos ver a mulher totalmente dominada – em todas as esferas – pelo homem, como que se ela estivesse presente ali só para dar prazer e ser descartada a qualquer momento.

Mas não que a misoginia, assim como fora apontada por Henry McGee, fosse unanimidade, até porque Pam Grier se tornou um ícone do movimento feminista negro, justamente protagonizando clássicos do *blaxploitation*. Com filmes tais como *Coffy* (1973) ou *Foxy Brown* (1974), que foram sucessos de público, Grier foi considerada uma das primeiras *femme fatale* da história do cinema, justamente por todo seu poder feminino demonstrado nas telas. Em um mundo dominado pelo controle e abuso sexual de mulheres por homens, as personagens da atriz usavam principalmente da sua sexualidade para combater o machismo disseminado na sociedade, servindo de inspiração para todo o movimento feminista negro, que buscava emancipação e reconhecimento por parte, até mesmo, das próprias mulheres brancas que também estavam a lutar por direitos igualitários.<sup>52</sup>

Porém, mesmo sendo capa da liberal revista feminista “Ms. Magazine”, em 1973, Pam Grier – que viria a ter um novo reconhecimento em 1997, estrelando um dos filmes de Quentin Tarantino, *Jackie Brown* – não conseguiu mascarar todas as construções de estereótipos de negros difundidas por toda a década de 1970, pelo gênero *blaxploitation*. Podemos, aqui, reconhecer que esse talvez tenha sido o primeiro movimento em que os africanos-americanos tiveram a oportunidade de figurar os principais papéis em determinados filmes do cinema hollywoodiano, criando narrativas

---

<sup>51</sup> MCGEE, Henry W. III. op. cit. Outubro, 1972, p. 1.

<sup>52</sup> BARTYZEL, Monika. Girls on Film: How Pam Grier revolutionized cinema. The Week Articles. 14 de Junho, 2013. Disponível em: <http://theweek.com/articles/463250/girls-film-how-pam-grier-revolutionized-cinema>. Acesso em: 27/01/2017.

que os colocavam como protagonistas e heróis em diversas situações: algo ainda não muito visto nos filmes americanos. Entretanto, principalmente por donos de produtoras, e diretores brancos deterem o controle sobre a produção da obra cinematográfica, os atores negros dessas narrativas ficaram presos a visões de outrem sobre a realidade realmente vivida por toda uma comunidade africano-americana, criando falácia ou reproduzindo preconceitos do senso comum do que seria as ambições, perspectivas e cotidianos de homens e mulheres negras.<sup>53</sup>

Do *blaxploitation* algo é fato para sentenciarmos aqui: foi um movimento no cinema muito ambíguo. Aqueles que o defendiam, alegavam que era só uma questão de aperfeiçoamento das narrativas para que os filmes pudessem compartilhar seus bons números de arrecadação em bilheteria com um senso crítico, tão cobrado por diversos outros movimentos em defesa dos direitos dos africanos-americanos, como fora o caso dos filmes da Pam Grier, por exemplo. Houveram ainda os que defendiam ferrenhamente o *blaxploitation*, por este proporcionar, como nunca antes, uma enorme geração de empregos para negros na indústria cinematográfica. D'Urville Martin, ator protagonista dos filmes *The Legend of Nigger Charley* e *The Final Comedown*, ambos de 1972, estando no seu lugar de fala, alega que “houve um tempo em que não tinha nenhum trabalho para os negros, e agora que temos oportunidades, as pessoas continuam reclamando”.<sup>54</sup>

Contudo, podemos encontrar o contra-argumento a essa perspectiva empregatícia com o aqui já citado autor Junius Griffin. Ele não nega que o fator do emprego no *blaxploitation* seja tentador e seja algo que os próprios africanos-americanos consideram ao não negar papéis ou trabalhos nas produções de tais filmes, porém, Griffin acredita que estes empregados não têm a noção da exploração social e racial que eles estão ajudando a reproduzir. Na opinião do autor: “If not hiring some aspiring young black actor or actress will prevent the kind of cultural genocide that I see, I would much rather see them unemployed”.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup>SCHAEFER, Richard T. op. cit. 2008, p. 156.

<sup>54</sup>MCGEE, Henry W. III. op. cit. Outubro, 1972, p. 1.

<sup>55</sup> Idem. Citação retirada do artigo de Henry McGee. Tradução: “Se a não contratação de alguns jovens aspirantes a atores ou atrizes irá prevenir um tipo de genocídio cultural que eu estou vendo, eu prefiro vê-los desempregados”.

Pois bem, fica claro que o *blaxploitation* foi um movimento importante para o cinema negro norte-americano, principalmente por gerar essas diversas críticas ao modo de criar representações no cinema. E com elas, nem mesmo as grandes bilheterias ou as trilhas sonoras muito vendidas dos filmes do gênero conseguiram sobreviver nem quase ao final da primeira metade da década de 1970, até porque a qualidade técnica da cinematografia destes filmes era muito questionável – algo que realmente não se sustentaria sem uma grande motivação financeira para continuar, fato que não aconteceu.

Portanto, é nesse momento que a história do cinema africano-americano entra novamente em um hiato, por ainda não ter acertado uma “fórmula satisfatória” para agradar o grande público e a crítica. Porém, se migrarmos para as séries de televisão, ou até mesmo para outro tipo de arte que não seja audiovisual, como a literatura, vemos que desses lugares surgiram inspirações para o cinema negro voltar ao *mainstream* já nos anos 1980.

Período conturbado no que diz respeito a políticas públicas para os próprios africano-americanos, este foi um momento de buscar resistência por meio da cultura a fim de combater pensamentos retrógrados na sociedade estadunidense que se pareciam muito com os de antes dos anos 60, tudo novamente. Cabe a nós agora, então, verificarmos uma breve história dessa época, para compreendermos dissonâncias e continuidades, que fizeram, em especial, surgir nomes como Spike Lee ou John Singleton, cineastas que abriram de vez o caminho para um cinema feito por negros e para negros, que enaltecia toda a história de um povo, e ao mesmo tempo incomodava setores mais conservadores da sociedade, por todo o seu caráter crítico e analítico de um cotidiano racista nos Estados Unidos.

## **2.2. Da “Cor púrpura” ao rap: o cinema está contra a maré**

Tendo acompanhado o sucesso e o fracasso do movimento do *blaxploitation*, muitos críticos e pessoas ligadas ao movimento negro se sentiram mais uma vez incomodadas com os novos caminhos traçados pelos diretores e atores africano-americanos, na década de 1980. A tendência não seguiu tudo aquilo antes debatido pela causa negra, e o espaço da cinematografia, na contramão de outros movimentos artísticos prezou por ainda não celebrar narrativas que contemplavam o grande público (em um intuito de reflexão), nem os próprios negros (visando um sentido de

identificação e representação): o ato de contar a complexa história do cotidiano e da cultura de homens e mulheres negras, vivendo em um país que se via tomado por políticas conservadoras, fora negligenciado neste primeiro momento.<sup>56</sup>

É apontado isso, pois, o início dos anos 80 foi um território fértil para grandes produções artísticas de africano-americanos que engajaram na causa do combate ao racismo e a opressão, conseguindo figurar grandes obras no *hall* de clássicos da literatura ou da música estadunidense, por exemplo. Citando esses dois movimentos artísticos, vale a pena retomarmos alguma das características de nomes ou tendências enaltecidas naquele momento para termos exatamente um contraponto e entendermos a crítica feita aos filmes que estavam sendo produzidos – os quais traremos posteriormente. Para isso, tomaremos como perspectiva o livro “A cor púrpura”, de Alice Walker, bem como o chamado “political rap”, que foram protagonistas em termos de resistência cultural neste pós momento de *blaxploitation*.

Pois bem, o romance de Alice Walker, de 1982, é com certeza um dos mais icônicos da literatura recente dos Estados Unidos, tendo até mesmo ganhado o prêmio Pulitzer. A história, protagonizada por Celie, conquistou a todos não só por sua qualidade técnica, mas principalmente pela imersão histórica e pelo caráter emotivo e chocante da narrativa: Celie é uma mulher negra, semianalfabeta, que mora no sul dos Estados Unidos, no período entre 1900 e 1940. Só por essas informações, poderíamos imaginar que não era uma vida fácil, e não era mesmo. Desde sua infância, ela é estuprada pelo padrasto e, em meio a isso tudo, depois ela é forçada a se casar com Albert, um viúvo violento que bate nela constantemente e a trata como uma pessoa inferior que está ali apenas para fazer suas vontades e cuidar dos serviços da casa e de seus filhos. Na narrativa, Celie até mesmo chama o marido de Sinhô, deixando claro ao leitor a natureza da relação dos dois que não é de perto de amor e de parceria, mas sim de poder e opressão, nos remetendo muito também ao período da escravidão.

Tais temas fortes retratados por Walker, como a violência doméstica e a subordinação total da mulher negra diante da figura do homem não veem por acaso. Fora todo o contexto político, outrora retratado no primeiro capítulo, observamos diversos estudos que comprovam que a realidade das africanas americanas estava longe

---

<sup>56</sup>GUERRERO, Ed. *The black image in the protective custody: Hollywood's biracial buddy films of the eighties*. Routledge, 2 de out de 2012, capítulo 15, s/p.

de ser favorável no contexto de escrita e publicação de “A cor púrpura”, os quais, tais fatos, podem até mesmo servir como possíveis motivos para a escrita do romance. Para ter uma noção, de todos os estudos referentes à violência doméstica contra a mulher negra nos Estados Unidos, um nomeado de “First and Second National Family Violence Surveys”, em 1975 e 1985, e conduzido por Straus, Gelles e Steinmetz, foi um dos mais significativos, mostrando números impressionantes.<sup>57</sup> A pesquisa reportou que o número de mulheres negras agredidas por maridos era consideravelmente maior do que o número de mulheres brancas que denunciavam a violência doméstica (as agressões contra as africanas-americanas corroboravam uma escala de 169 mulheres por 1000, contra 112 por 1000 na dada comparação).

O estudo também fez um levantamento dos tipos de agressões cometidas pelos maridos sobre suas esposas. Os números de puxões, de chutes e de socos diminuíram pouco do primeiro estudo ao segundo; enquanto que o número de tapas diminuiu consideravelmente em 1985, embora o número de casos usando armas de fogo ou facas tenha dobrado nesse mesmo período (vide Tabela 1).

Tabela 1: Violência Conjugal: Comparaçao de atos específicos, 1975-1985.

**Marital Violence: Comparison of Specific Acts, 1975–1985**

Types of Violence	Husband-to-Wife		Wife-to-Husband	
	1975	1985	1975	1985
<b>A. Minor Violence</b>				
1. Threw something	35	45	83	77
2. Pushed/grabbed/shoved	146	141	110	148
3. Slapped	118	52**	54	64
<b>B. Severe violence items</b>				
4. Kicked/bit/hit with fist	69	38	48	61
5. Hit, tried to hit with something	69	27*	48	75
6. Beat up	35	24	14	14
7. Threatened with gun or knife	7	1	35	12
8. Used gun or knife	0	2	7	2
<b>Number of cases<sup>1</sup></b>	<b>147</b>	<b>576</b>	<b>147</b>	<b>576</b>

1. A few respondents were omitted because of missing data on some items, but the n is never decreased by more than 5.

\* Significant Z test for 1975–85 difference,  $p < .05$

\*\* Significant Z test for 1975–85 difference,  $p < .01$

<sup>57</sup> STRAUS, MURRAY and GELLES. “Societal Changes in Family Violence from 1975 to 1985 as Revealed by Two National Studies.” *Journal of Marriage and the Family* 48 (1986): 465–479. Estudo disponível também em: HAMPTON, Robert L. *Black Family Violence: Current Research and Theory*. Lexington Books, 2002.

Outro estudo significativo para compreendermos a perspectiva da mulher negra na década de 1980 é o Current Population Survey, a partir de dados recolhidos entre 1972 e 1980 – tal pesquisa pode ser equiparada ao Censo brasileiro. Dentre os diversos números que visam compreender particularidades econômicas e sociais de diversas classes ou etnias, podemos encontrar nos números de distribuição de empregos, por ocupação, raça e sexo, porcentagens que podem chamar a atenção. Em 1972 encontrávamos aproximadamente 27% de mulheres brancas exercendo algum tipo de trabalho, enquanto que o número de mulheres negras empregadas não chegava nem a 4%. Os números totais em 1980 mudaram muito pouco, uma vez que as primeiras alcançaram um número de 36%, subindo um percentual de 9%, à medida que as últimas não conseguiram subir nem 1 ponto percentual (ver Tabela 2)<sup>58</sup>.

Desses totais, na distribuição de cargos, podemos também ver claramente uma separação nos empregos que eram destinados aos homens e aos que eram destinados as mulheres. Tendo os homens ocupando a maior porcentagem em cargos administrativos, técnicos ou nos ofícios de construção, para as mulheres vermos ter sobrado um número elevado nos trabalhos clericais ou domésticos:

Occupation	Black men		White men		Black Women		White Women	
	1972	1980	1972	1980	1972	1980	1972	1980
Total employed .....	4,347	4,704	45,769	5,033	3,406	4,394	27,305	36,043
Percent .....	100.0	100.0	100.0	100.0	100.0	100.0	100.0	100.0
Professional and technical .....	6.4	8.2	14.3	16.1	10.6	13.8	14.9	17.0
Managers and administrators .....	4.0	5.6	14.0	15.3	2.1	3.4	4.8	7.4
Sales .....	1.7	2.5	6.6	6.4	2.5	2.8	7.8	7.3
Clerical .....	7.6	8.4	6.8	6.2	22.7	29.3	36.2	36.0
Craft and kindred workers .....	14.8	17.6	21.2	21.5	.9	1.4	1.3	1.9
Operatives, except transport .....	17.4	15.5	12.1	10.7	14.8	13.8	12.5	9.4
Transport equipment operatives .....	10.3	9.9	5.7	5.4	.4	.7	.4	.7
Nonfarm laborers .....	17.4	13.0	6.8	6.5	.9	1.4	.9	1.2
Farm and farm managers ..	1.0	.4	3.4	2.6	—	—	.4	.4
Farm laborers and foremen .....	3.5	2.4	1.7	1.5	1.1	.5	1.5	1.3
Private household workers .....	.3	.1	—	—	16.4	7.4	3.0	1.9
Other service workers .....	15.8	16.4	7.3	7.9	27.6	25.4	16.2	16.0

Tabela 2: Distribuição em porcentagem de empregados por ocupação, raça e sexo, entre 1972 e 1980.

<sup>58</sup> WESTCOTT, Diane Nilsen. Blacks in the 1970's: Did they scale the job ladder? IN: Monthly Labor Review: Black Job Gains in 1970's. Junho, 1982, p. 30.

Deste modo, o fato que queremos enfatizar, trazendo tais tabelas e determinados números para análise, é que as mulheres, principalmente as negras, continuavam sendo subjugadas na sociedade norte-americana, e que um livro como “A cor púrpura”, mesmo relatando abusos e violências domésticas do início do século, é produto de uma autora que estava vivendo a década de 1970 e 1980, presenciando tipos de dominação – seja a doméstica, seja no âmbito público – semelhantes, em termos de injustiça, aos do contexto histórico de seu livro.

Alice Walker, portanto, executou muito bem sua obra e teve seu protesto e indignação lido não só por movimentos feministas ou negros, mas por toda uma sociedade que sempre ignorou a cultura africano-americana. E a respeito deste descaso da nação a tais manifestações culturais, Edward Said faz, no início do ano 2000, algumas ponderações sobre isso. O autor aponta, em um texto chamado *Reflexões sobre a injustiça americana*, o quanto a história do negro na América foi e ainda é desconsiderada por grande parte da população. Said, escrevendo sobre seu tempo de formação na universidade, apresenta que até os anos de 1970 nenhum programa de literatura e história deu a menor atenção à cultura negra, à escravidão ou às realizações dos negros. Ele relata:

Eu me lembro de ter perguntado a um ilustre professor de Harvard – que havia lecionado por trinta semanas consecutivas ou mais, ao longo do ano acadêmico, sobre duzentos e cinquenta anos de literatura americana, desde o pregador puritano do século XVII, Jonathan Edwards, até Ernest Hemingway -, por que ele não lecionou também sobre literatura negra. Sua resposta foi: “não há literatura negra”.<sup>59</sup>

Ainda refletindo sobre tais questões, Said aponta que o quadro só começou a se inverter quando os líderes dos movimentos civis surgiram e pressionaram por mudanças nas leis, que discriminavam abertamente os afro-americanos. Porém, até mesmo esses grandes nomes que lutavam por direitos e eram carismáticos com todos, segundo o autor, foram silenciados pelo sistema quando começaram a ganhar maior visibilidade.

Pois bem, Edward Said escreve este texto em 2000, e até então o legado dessa história silenciada corroborava com o fato de que existia um museu do Holocausto em

---

<sup>59</sup> SAID, Edward. *Reflexões sobre a injustiça americana*. São Paulo, 2003, p. 80.

Washington, mas, até então, nenhum museu da escravidão em todo os Estados Unidos,<sup>60</sup> e o argumento do autor para isso acontecer é que há tipos de prioridades que ainda governam a cultura oficial do país. Ele termina apontando que “com certeza deveria sempre haver lembranças da crueldade e violência humanas, mas não deveriam ser tão seletivas a ponto de excluir as lembranças óbvias”.<sup>61</sup>

O ponto é que, principalmente com o exemplo de Alice Walker, a década de 1980 pareceu ser o início de um lapso nos estudos acadêmicos e no reconhecimento da cultura africano-americana, mesmo que saibamos, ao ler o relato de Said ou pegarmos a história recente/imediata do país, que ainda tem muitos aspectos a serem melhorados. E essa gênese na melhoria do tratamento das questões culturais e da própria identidade negra pode ser muito delegada a difusão dos estudos multiculturalistas, em especial em áreas das humanidades e nas pesquisas de mídias.

Como apontado implicitamente, o *multiculturalismo* foi um termo muito usado no início da década de 1980 até 1990, em que se percebe um maior rigor dos estudos culturais em dar ênfase à grupos e temas, tais como classe, gênero, sexualidade, etnia e raça, por exemplo, que foram colocados à margem durante outros períodos. De acordo com Douglas Kellner, as abordagens multiculturais visam a verificação e análise “das relações de opressão, do modo de funcionamento dos estereótipos, da resistência por parte de grupos estigmatizados a representações dominantes e da luta desses grupos pela sua própria representação”.<sup>62</sup>

Entretanto, há quem discorde dessa proposta multicultural de se entender a sociedade. Lendo um texto de Omar Ribeiro Tomaz, que faz uma análise da obra *Questão de raça*, do filósofo afro-americano Cornel West, percebemos a crítica deste segundo ao conceito. Para West o multiculturalismo levou à divisão da sociedade estadunidense, a qual os indivíduos se definem segundo perspectivas de raça ou gênero e se enfrentam em uma esfera pública que mais se assemelha a um campo de batalha:

---

<sup>60</sup> O primeiro museu dedicado à memória da escravidão nos Estados Unidos só fora aberto 15 anos depois que Said faz suas reflexões e há 151 anos depois do fim desta tragédia. O memorial é encontrado na Louisiana e mais informações sobre podem ser encontrados na reportagem: “Museu americano dedicado à memória da escravidão é aberto em Louisiana”, por Folha de São Paulo, 12/03/2015. Acesso: 12/09/16 <<http://www1.folha.uol.com.br/turismo/2015/03/1601226-museu-americano-dedicado-a-memoria-da-escravidao-e-aberto-em-louisiana.shtml>>

<sup>61</sup> SAID, Edward. op.cit., p. 80.

<sup>62</sup> KELLNER, Douglas. op. cit. 2001, p. 126.

“Os apelos aos interesses particulares em detrimento dos interesses públicos reforçam esta polarização. Os grupos culturais se digladiam em uma esfera pública marcada antes pelo consumo que pela dignidade ou espiritualidade de cada uma das comunidades”.<sup>63</sup>

O interessante é que muitos dos estudos multiculturais parecem surgir em um contraponto a essa crítica que aparece *a posteriori*. É observado isso, pois, muito vemos nos autores com a abordagem multiculturalista uma perspectiva de inclusão de povos outrora segregados por “culturas dominantes” nos estudos acadêmicos e no próprio cotidiano social, principalmente visando combater políticas conservadoras que surgiam no momento. Então, seria justamente o contrário do pensamento de Ribeiro Tomaz que argumenta sobre uma possível divisão. Contudo, aqui não vamos nos aprofundar muito nessas discussões, o importante é visar que o terreno estadunidense estava fértil para ascensão de produtos ou estudos culturais que davam ênfase a perspectiva do negro, bem como sua luta diária contra o racismo. Com isso, dessa época, não poderíamos deixar de lado a importância do *rap* para compor essa tendência.

Embora já houvesse *rappers* na década de 1970, foi só nos anos 1980 que essa forma cultural se tornou conhecida e maciçamente popular. De acordo com Douglas Kellner, que delega um subtítulo do seu livro “A cultura da mídia” só para falar do movimento, podemos encontrar a explicação na própria política e sociedade para o que é chamado o início da “época de ouro do *rap*”:

A década de 1980 foi um período de declínio das condições de vida e das expectativas dos negros, durante os governos conservadores que transferiram a riqueza dos pobres para os ricos, fizeram cortes nos programas sociais e negligenciaram negros e pobres. Durante esse período, houve uma queda no padrão de vida e no nível de emprego dos negros, e as condições de vida nos guetos urbanos se deterioraram com o aumento da criminalidade, o uso de drogas, a gravidez na adolescência, a AIDS, as doenças sexualmente transmissíveis, as gangues e a violência urbana.<sup>64</sup>

E mesmo tocando batidas agressivas, as gravadoras de *rap*, com a ajuda da MTV, começaram a figurar nas paradas de sucesso, fazendo com que um mercado

---

<sup>63</sup>WEST, 1993 apud TOMAZ, Omar Ribeiro. As ilusões do multiculturalismo. USP, 1994, p. 145.

<sup>64</sup>KELLNER, Douglas. op. cit. 2001, p. 231.

surgisse, levando mais álbuns a serem produzidos. E o sucesso pode ser explicado pelo próprio conteúdo das músicas, uma vez que o *rap* transmitia as experiências e as condições dos africano-americanos que viviam em guetos violentos. Transformando-se em um enorme e poderoso veículo de luta política, a música – que também se expressava por meio da dança e dos grafites – traduzia a raiva dos negros tendo em vista a crescente opressão e a diminuição de expectativa para um futuro de progresso, em um momento, também, em que a simples sobrevivência passou a ser um grave problema.<sup>65</sup>

Do movimento que iniciou em Nova York, outras cidades como Los Angeles, Chicago ou Atlanta, começaram a desenvolver estilos próprios, fazendo com que *rappers* “old school” – como The Fat Boys, Whodini, Kool Moe Dee, e Melle Mel – fossem influenciados e influenciassem nomes da nova geração, tais como Public Enemy, Queen Latifah, DJ Jazzy Jeff & The Fresh Prince, Tone Loc, Ice-T, e Ice Cube. Com essa mistura de estilos foi fácil agradar ao público, e o dinheiro começava a vir em grande quantidade e em alta velocidade, criando uma tendência de surgir cada vez mais músicas com letras políticas, uma vez que esses *rappers* adquiriram uma certa independência financeira rapidamente – eles queriam agora falar o que realmente pensavam. Desde modo, segundo Susan Altman, o álbum “The Message”, de 1981, composta pelo grupo Grandmaster Flash and the Furious Five, foi o primeiro marco de um *rap* puramente político, marcando a consolidação de vez do estilo no *mainstream*. Isso, porque, o álbum conseguiu vender mais de 500 mil cópias, se tornando o primeiro LP de *rap* a ser considerado disco de ouro.<sup>66</sup>

O movimento do *rap*, então, entrou de vez na cultura de mídia dos Estados Unidos na década de 1980, segundo Kellner. Colocando seus ouvintes “frente a uma colagem de sons urbanos, combinando seleções de rádio, televisão, discos populares e outros sons conhecidos que, executados em altíssimo volume, são pontuados pelo discurso de vozes distintivas e agressivas”,<sup>67</sup> o *rap* fora mais uma forma de expressão da cultura negra, seja pelo conteúdo das produções artísticas, seja pelo seu impacto e significado diante da sociedade.

---

<sup>65</sup> Idem.

<sup>66</sup> ALTMAN, Susan. The Encyclopedia of African-American Heritage. Facts on File, Inc. New York, 1997. Disponível em: [http://www.aaregistry.org/historic\\_events/view/rap-music-industry-and-culture](http://www.aaregistry.org/historic_events/view/rap-music-industry-and-culture). Acessado em: 29/01/2017.

<sup>67</sup>KELLNER, Douglas. op. cit. 2001, p. 231.

Portanto, neste item, tentamos apresentar todo um contexto de emergência ou gênese de formas culturais genuinamente africano-americanas que viam como uma resistência a toda uma condição social deplorável que novamente aparecia nos Estados Unidos. Seja na literatura ou na música, com muitos outros exemplos não referenciados aqui, a expressão negra ganhava força. A problemática, entretanto, para nós, é que diante de tanta repercussão midiática da cultura dessa etnia, o cinema, importante veículo de articulação política e social – com toda sua força no discurso – parecia não acompanhar essa tendência inicial, vindo a fazer parte desse cenário somente na segunda metade da década de 1980.

Cabe, então, entendermos agora qual foi o legado do *blaxploitation* e porque este não se encaixava nos anseios de militantes negros do que seria um “cinema ideal” para eles, bem como verificar de que modo houve um certo “rompimento” da linha que se seguia, para fazer valer a afirmativa de que a filmografia africano-americana se encontrou mais a tardar.

### 2.3. “Do the Eddie Murphy type”: the Buddy films

Já sabemos que o gênero *blaxploitation* começou a ser massacrado pela crítica de cinema e por nomes públicos de defensores dos direitos dos negros ainda na década de 1970, e que a filmografia africano-americana não conseguiu se consagrar como um sucesso (com certa unanimidade de críticas favoráveis a tais) por quase mais de dez anos, até o lançamento do filme “*She’s gotta have it*”, de Spike Lee, em 1986. Isso, porque, Hollywood, com filmes como *Caddyshack* (1980) ou “*Weird Science*”(1985), de acordo com Ed Guerrero, só continuou propagando estereótipos do jeito de agir dos negros, e mais, subordinou com ainda mais ênfase, porém de forma sutil, a imagem do negro a uma hierarquia racial tradicional na sociedade norte-americana. E nem mesmo a ferrenha crítica conseguiu romper tais laços: talvez uma das maiores problemáticas vistas por esses profissionais da escrita estava no fato de que todo um talento de atores africano-americanos estava sendo totalmente confinado a papéis cômicos e triviais, que não chegavam nem perto de explorar toda a variedade e complexidade da vida e da cultura do negro nos Estados Unidos.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup>GUERRERO, Ed. op. cit. 2012, capítulo 15, s/p.

Não que não presenciamos a consolidação de estrelas de cinema africanas, pelo contrário, muitos deles eram muito bem pagos e reconhecidos pelo público, o grande problema é que eles se encontravam blindados de tudo que os pudesse relacionar com a cultura de sua etnia. Ainda de acordo com Guerrero, uma das estratégias da indústria para restringir ainda mais a visibilidade e a potencialidade do talento destes atores e atrizes, era concedendo a eles papéis que os isolavam completamente de alguma possível dinâmica com o “mundo real negro”:

In this situation, what there is of Black culture is embodied in an individual Black star surrounded and appropriated by a White context and narrative for the pleasure of a dominant, consumer audience. Perhaps one of the most unambiguous expressions of this convention is the frank celebration of militarism and patriarchy in *An Officer and a Gentleman* (1982), in which Louis Gossett Jr. is reduced to a deracinated zero, culturally differentiated only by the color of his skin.<sup>69</sup>

Para completar esse quadro, ainda vemos uma Hollywood que inverteu, pervertiu, repreendeu ou simplesmente omitiu uma fiel representação da sexualidade ou de romances amorosos entre negros. Desde a completa higienização da atração sexual vista nos filmes estrelados por Sidney Poitier, até a caracterização da rotina de mulheres negras que são construídas como um sinônimo de prostituição, as únicas alegorias que veem desses filmes produzidos na década de 1980, são as de películas do início do século, como *O nascimento de uma nação* (Griffith, 1915), ou aquelas que reproduziam o *blackface*, segundo Guerrero, no mesmo texto referenciado logo acima.

E isso pode ser uma problemática muito grande no que diz respeito a questão da identidade, principalmente se estamos tratando de um mundo capitalista que começava a expandir a rede da globalização, como que em uma confraternização entre culturas. Stuart Hall, neste caso, nos faz importantes reflexões sobre este “eu e o outro”. Para o autor, por mais que a construção da identidade pareça evocar sua origem a partir de um passado histórico que é correspondido na contemporaneidade, ela faz mais parte do

---

<sup>69</sup> Idem. Tradução livre: “Nessa situação, o que há da cultura negra é encarnado em uma estrela de cinema negra individual circundada e apropriada por um contexto branco, com uma narrativa para o prazer de um público consumidor dominante. Talvez uma das expressões mais inequívocas desta convenção seja a franca celebração do militarismo e do patriarcado em “An officer and a gentleman” (1982), em que Louis Gossett Jr. é reduzido a um zero deracinado, culturalmente diferenciado apenas pela cor de sua pele”.

questionamento dessa herança linguística e cultural em um processo que é mais um “se tornar” do que “pertencer”, e muito mais também uma questão do *o que nós podemos nos tornar, como estamos sendo representados e como queremos nos representar*.<sup>70</sup>

Deste modo, podemos inferir que o processo de identificação de negros com seus próprios costumes poderiam estar sendo totalmente corrompido pelas imagens distorcidas que a indústria cinematográfica estava passando para o público – e apontamos isso, pois, acreditamos na força reflexiva do cinema, mas também no seu poder manipulativo, sendo este um grande veículo de comunicação de massas sujeito as pressões da indústria cultural (bem aos moldes dos estudos de Adorno e Horkheimer<sup>71</sup>). E se consideramos que as identidades são construídas tanto a partir dos costumes em comum partilhados por um determinado grupo social, e também pela compreensão do indivíduo sobre a alteridade fazendo a reflexão sobre a mesma,<sup>72</sup> podemos até mesmo acreditar em um projeto claro de uma classe dominante em modificar toda uma conjuntura cultural e representativa de um povo. E no caso do cinema estava dando certo, uma vez que o contraponto, a resistência, não estava nas telas, diferente da música e da literatura que tinham seus protestos ouvidos e lidos por todo um país.

Assim, até mesmo para ilustrarmos melhor essa situação, vamos retomar o filme *Hollywood Shuffle*, introduzido no início deste capítulo. Como já apontado que a narrativa criada por Robert Townsend faz uma paródia da situação dos africanos-americanos no cinema, seria relevante a este item apresentar mais uma das críticas feitas pelo diretor ao modelo de filme que estava sendo massivamente produzido no início dos anos 80: os “buddy films”.

Tal gênero, que se caracteriza pela presença de dois protagonistas homens, e na maioria dos casos heterossexuais, realizando tarefas ou ações sem a presença de mulheres, é influenciado ainda por *westerns* da clássica Hollywood que buscava explorar toda uma construção de masculinidade. Sendo popularizado na década de 1970, em que os atores principais ainda eram dois homens brancos, tais filmes que exaltavam uma certa parceria entre amigos, tinham sempre seis características em

---

<sup>70</sup> HALL, Stuart. Who needs ‘Identity’?. Sage Publications, Londres, 1996, p. 4.

<sup>71</sup> HORKHEIMER e ADORNO. A indústria cultural. O Iluminismo como mistificação das massas. IN: LIMA, Luiz Costa (org.). Teoria da Cultura de Massa. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 165-219.

<sup>72</sup> HALL, Stuart. op. cit. 1996, p. 4.

comum, de acordo com Amanda Lotz, citando um clássico artigo de Robin Wood: contavam sobre alguma jornada, marginalizavam as mulheres, personagens sem um “lar” definido, a história de amor masculino, a presença explícita de uma personagem homossexual e mortes. Seguindo a mesma fonte, a autora ainda articula que o gênero despontou como uma resposta ao movimento feminista, compondo uma narrativa conservadora que tinha o intuito de excluir a mulher do meio filmico.<sup>73</sup>

Inegável sucesso de bilheteria, a fórmula se reinventou na década de 1980 incluindo uma perspectiva inter-racial a suas histórias, seja para arrecadar mais dinheiro ao trazer nomes de sucesso para o cinema como Richard Pryor ou Eddie Murphy, seja para dar uma sensação política de integração entre culturas na era de Reagan. O fato é que Hollywood, ao produzir esses filmes, colocou o ator negro em uma dita “custódia protetora” de um protagonista branco em conformidade com “o dominante, com as sensibilidades dos brancos e confirmado expectativas sobre de que modo os africanos-americanos deviam agir”.<sup>74</sup>

Talvez seja até mesmo difícil apontarmos diferenças entre as diversas críticas feitas por esses filmes ou até mesmo dos *blaxploitation*, uma vez que quase os mesmos estereótipos estavam presentes, as mesmas tensões e desilusões com a causa negra, mudando somente uma fórmula para a narrativa. Contudo, no caso dos “buddy films” é perceptível o reconhecimento do público ao trabalho desempenhado pelos africanos-americanos com seus papéis cômicos e ativos nos filmes, o problema é que estes atores se vinham envolvidos por um completo ambiente com a óptica de um branco, por puro entretenimento, sem a criticidade necessária para compreender o significado daquela relação inter-racial vista nas telas:

Film industry attempts at depicting the Black world in any degree of social intricacy or psychological depth, or as understood from a Black point of view, as few and far between as they were, quickly became casualties of the eighties implementation of the biracial buddy formula.<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> LOTZ, Amanda D. *Television's Twenty-First-Century Bromances*. IN: *Cable Guys: Television and Masculinities in the 21st Century*. NYU Press, 2014, p. 153.

<sup>74</sup> GUERRERO, Ed. op. cit. 2012, capítulo 15, s/p.

<sup>75</sup> Idem. Tradução livre: A indústria cinematográfica nem ao menos tenta retratar o mundo do africano-americano com alguma certa complexidade social ou aprofundamento psicológico, ou qualquer

E uma problemática maior nessa falta de criticidade é o fato do sucesso de bilheteria que esses filmes continuaram fazendo, propagando, consequentemente, diversos estereótipos no senso comum. Um exemplo é a película de estreia de Eddie Murphy nos cinemas, *48 horas* (1982), dirigido por Walter Hill. A narrativa, típica de um “buddy film” policial, arrecadou um total de \$78,868,508 na bilheteria doméstica, sendo aclamado por público e crítica – fato que só confirma a potencialidade de Murphy para comédia: este foi seu primeiro filme, entretanto, ele já tinha muito reconhecimento no *stand up comedy* e também no programa semanal *Saturday Night Live*.

Tal sucesso “a qualquer custo” começava a incomodar críticos e cineastas africano-americanos mais preocupados com a causa. Nomes como Warrington Hudlin e Donald Bogle começaram a observar que tais biraciais “buddy films” apresentavam para o público umas “narrativas e resoluções de roteiro escapistas e fantasiosas, que por vezes serviam de dimensões alegóricas ou metafóricas de uma América real que não conseguia resolver seus problemas raciais”.<sup>76</sup>

Outra crítica que surge na época é do novamente referenciado Robert Townsend. Em uma entrevista o cineasta chega até mesmo a alegar que:

Hollywood is afraid that if you have more than one black person in a movie you have a black movie. [The industry] intent on bringing the broadest box office possible with the installation of the crossover thematic and the recognition of a few token Black stars [e.g., Eddie Murphy, Richard Pryor, Gregory Hines];... yet dominant cinema has been reluctant to cast Black leads without a White buddy as cultural and ideological chaperone or without space or point of identification structured into the diegesis for the dominant spectator.<sup>77</sup>

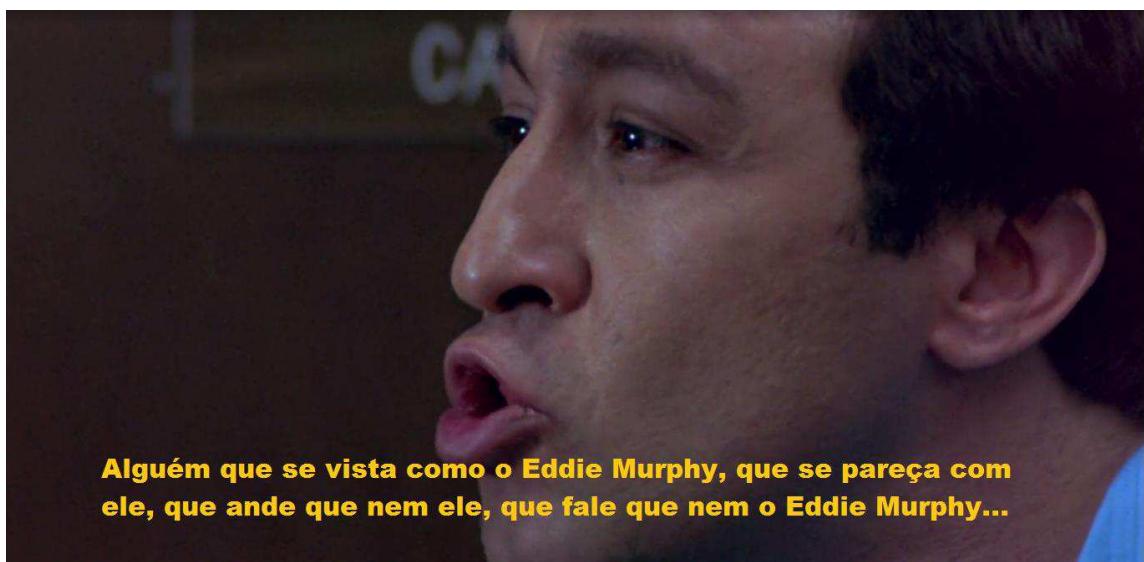
---

entendimento sobre o ponto de vista negro, que poucos e distantes um dos outros, rapidamente se tornaram vítimas da implementação da fórmula biracial nos filmes da década de 80.

<sup>76</sup>GUERRERO, Ed. op. cit. 2012, capítulo 15, s/p.

<sup>77</sup> LUPACK, Barbara Tepa. Tell I'm the man: popularizing black history. IN: *Literary Adaptations in Black American Cinema: From Micheaux to Toni Morrison*. University Rochester Press, 2002, p. 382. Tradução livre: Hollywood tem medo de que se você tem mais de uma pessoa negra em um filme, você então tem um filme africano-americano. [A indústria parecia] ter a intenção de trazer a mais ampla bilheteria possível com a instalação de temas em comum e com o reconhecimento de algumas estrelas negras já simbólicas [por exemplo, Eddie Murphy, Richard Pryor, Gregory Hines]; ... mas o cinema dominante tem relutado em escalar um ator negro sem levar junto um amigo branco como um cultural e ideológico acompanhante, ou sem espaço ou ponto de identificação estruturado na diegesis para o espectador dominante.

E mais, indignado com as poucas opções delegadas a atores negros para a composição de atuações em filmes, o diretor chega até mesmo a satirizar o “Eddie Murphy type” que aparentemente era a tendência mais procurada nos *castings* nos anos 80. A cena (apresentada nas figuras 10, 11 e 12) é mais um sonho (ou pesadelo) do protagonista Bobby Taylor, que diante de uma seleção – feita por brancos - para o dia seguinte se vê lidando com a situação onde as pessoas não querem ver sua própria atuação, trejeitos ou improvisação, mas sim desejam assistir uma cópia do estilo do famoso comediante. Para Taylor isso é um absurdo: e ele acorda muito assustado só de imaginar a situação.





**Eu só quero ser eu mesmo.  
Eu não quero ser o Eddie Murphy!**

Figuras 10, 11 e 12. Prints do filme *Hollywood Shuffle*. No primeiro quadro uma mulher branca diz: “O que nós estamos procurando é um ‘Eddie Murphy Type’”. No segundo quadro um homem clama: “Alguém que se vista como o Eddie Murphy, que se pareça com ele, que ande que nem ele, que fale que nem o Eddie Murphy”. No último quadro, o personagem Bobby Taylor responde: “Eu só quero ser eu mesmo. Eu não quero ser o Eddie Murphy”.

Portanto, por mais que o “buddy film” tenha ganhado o gosto popular, e tenha feito muito dinheiro nesse primeiro momento dos anos 80, a crítica ao modo estereotipado a representação do negro, bem como a dinâmica de trata-lo sobre a óptica do homem branco, desconsiderando, assim, muitos dos aspectos culturais e sociais do africano-americano, estava presente. E é nesse conflito todo que o nome “Spike Lee” surge pela primeira vez, chamando a atenção não só dos militantes da causa negra – por todo o compromisso com o movimento sempre desejado e agora visto nas telas de cinema em *She's gotta have it* (1986), mas também de uma indústria cinematográfica que começava a enxergar possíveis lucros em um cinema negro engajado.

## Capítulo 3: Spike Lee, cineasta e militante

### 3.1. “Film found me, I didn’t find film”.<sup>78</sup>

Se é verdadeira a premissa que fala que em tempos de crise soluções grandiosas acontecem, em uma busca para modificar o *status quo* de determinada situação, podemos, então, melhor compreender todas as transformações que estavam acontecendo no âmbito da produção cultural dos africano-americanos no início de uma controversa década, que foi a de 1980, nos Estados Unidos. Deste modo, se de um lado as políticas conservadoras de Reagan marginalizavam os negros, fazendo aumentar o número de desempregados, e também, elevando o número de africano-americanos presos<sup>79</sup> – diante de uma duvidosa “luta contra as drogas” – do outro, diversos artistas se juntavam, fazendo da arte a sua resistência: o momento era de uma renascença cultural.

O *rap* vivia o seu auge, e mesmo que ainda disputando maior espaços nas rádios ou na MTV, as músicas rimadas, e claramente de protesto, começavam a estourar em qualquer festa presenciada. Até o meio da década, artistas como Run-DMC ou Public Enemy criaram um novo estilo para toda uma geração urbana. No campo da literatura, escritores tais como Greg Tate e Lisa Jones trouxeram para as narrativas um diferenciado terreno estético; musicistas como Branford and Wynton Marsalis “revitalizaram” o jazz, que andava um pouco esquecido; enquanto que Chris Rock, no campo do entretenimento, fazia toda uma plateia rir com suas piadas que deixavam todos com um único sentimento: “será que eu estou rindo de mim mesmo”?<sup>80</sup>

Assim, podemos ver lapsos de ascensão de poderosas vozes negras que soavam bravas e diretas não só contra o racismo, mas contra todo um projeto que claramente trazia reminiscências de uma época em que nem ao menos os direitos civis eram respeitados. Contudo, de todas essas expressões artísticas mostrando seus poderes de resistência, uma fazia muito falta nesse cenário todo: o cinema. Esquecido pelo *mainstream*, a sétima arte prezava por produzir uma arte acomodada, que refletia

<sup>78</sup>LEE, Spike. Film found me (update #39). The kickstater (blog). Agosto, 2013. Disponível em: <https://www.kickstarter.com/projects/spikelee/the-newest-hottest-spike-lee-joint/posts/567308>. Acessado em: 21/12/2016.

<sup>79</sup> ZINN, Howard. The unreported resistance. 1995, p. 600.

<sup>80</sup> HABER, Matt. The Little Known Story Behind 'Do the Right Thing'. Mental Floss magazine. 28 de Junho, 2015. Versão online: <http://mentalfloss.com/article/57249/little-known-story-behind-do-right-thing>. Acessado em: 02/02/2016.

valores conservadores, seguindo muito a lógica de uma cultura branca dominante. Deixando claro para o público quem eram ali os personagens principais e os secundários, os dominantes e os subalternos, os gêneros *blaxploitation* e os chamados *buddy films* – esses sendo os dois tipos de filmes com a maior presença de diretores e atores negros na produção, e os quais geravam os maiores números nas bilheterias nas décadas de 1970 e 1980 – somente vieram para vermos mais estereótipos de uma sociedade racista nas telas de cinema, não contribuindo para caracterizar a maioria dessas películas como sendo uma típica “arte de protesto”.

Contudo, não queremos diminuir tais produções por não as considerar como sendo fundamentais para o engajamento do movimento negro, em uma luta contra um racismo que voltava descaradamente a ser institucionalizado.<sup>81</sup> Pelo contrário, seria de extrema relevância, em outro momento, verificar o porquê do enorme sucesso de tais filmes, que eram assistidos tanto por brancos, quanto por negros. Se há tanta negligência quanto a história do africano-americano, que sempre esteve marginalizado nos Estados Unidos, e não há problematizações acerca da narrativa e da construção destes personagens, bem como aponta tantos órgãos militantes da causa, caberia muito bem uma investigação mais aprofundada dos motivos pelos quais o consumo dessas obras era massivo. Ora, rasamente vemos aqui o gosto popular em xeque com um dito pensamento “acadêmico”, que confrontava e buscava modificar todo um formato de cinema que funcionava, para muitos, como puro entretenimento. Portanto, analisar os discursos até então presentes pode contribuir bastante para a frutificação deste campo de pesquisa.

Enfim, porém, isso não é assunto para agora. Buscamos mostrar até aqui que se havia um cinema negro, esse não falava do negro e só o inseria em uma lógica do mundo branco. Por meio das representações, nós não conhecíamos as suas paixões, os seus dilemas, não nos aprofundávamos em sua sexualidade, e nem ao menos tínhamos a noção de que o *outro* não é um completo estranho: em um mundo multiculturalista, que dá margem para culturas se cruzarem, o cinema – aquele que também é um mercado -

---

<sup>81</sup> Tal frase é destacada vide as ferrenhas críticas de organizações e conselhos em prol dos direitos civis para negros, tais como o NAACP, SCLC, a NUL e o CORE. Algumas dessas críticas estão presentes no Segundo capítulo desta monografia, mas também podem ser vistas em: “The negative effects of the Blaxploitation”. The History Engine Magazine. s/d. Disponível em: <https://historyengine.richmond.edu/episodes/view/5699> Acessado em: 28/01/2017 e em RILEY, Clayton. “A Black Movie for White Audiences?” in New York Times, 25 July 1971.

até então, não tinha tido coragem de dar visibilidade para essa realidade, caindo no senso comum. Isso, até surgir um nome: Spike Lee.

Filho de uma professora de artes e literatura, com um pai sendo um músico de jazz, Spike Lee nasceu em Atlanta, mas sua família mudou-se para o Brooklyn três anos depois. Segundo uma de suas biografias, Lee distribuía panfletos anunciando os shows de seu pai, fato que o fez aprender desde cedo e a importância de cortejar uma multidão. O garoto então começava a ver as possibilidades que a arte podia lhe proporcionar – e a carreira de seu pai foi fundamental para isso – mas, também, sempre entendendo, desde cedo, que para o show continuar, o dinheiro teria que rolar.<sup>82</sup>

Sendo sua obra considerada por Douglas Kellner<sup>83</sup> como “uma intervenção significativa no sistema cinematográfico de Hollywood”, Lee descobriu sua vocação ao acaso aos 19 anos de idade. Sem um propósito certo para o futuro e em uma Nova York, no verão, totalmente sem empregos a oferecer, a única oportunidade encontrada por ele para se livrar do ócio e tentar fazer algo de útil foi sair filmando a cidade com uma câmera Super 8 recém ganhada. E Lee se apaixonou:

I had finally found something that gave me “Purpose,” (nod to Lionel Ritchie.) I was Reborn. Before I was just getting along, but now with this newfound love of Cinema I had electricity flowing through my veins. I didn’t care what anybody said. I didn’t care about the odds. I knew what I had to do and I was committed. I had discovered Cinema, the power of Storytelling. I now knew I wanted to make Movies, wanted to be a filmmaker. I wanted to tell my stories. At this point nothing else mattered to me.<sup>84</sup>

Deste modo, Spike Lee logo procurou começar a estudar cinema, e durante a sua primeira faculdade, no Sul, fez seu primeiro curta, *Last Hustle in Brooklyn* (1979), e três anos mais tarde acompanháramos o lançamento de outra gravação, *Joe's Bed-Stuy*

---

<sup>82</sup>HABER, Matt. op. cit. Junho de 2015, s/p.

<sup>83</sup>KELLNER, Douglas. A voz negra: de Spike Lee ao rap. Bauru, SP: EDUSC, 2001, p. 204.

<sup>84</sup>LEE, Spike. Film found me (update #39). The kickstater (blog). Agosto, 2013. Disponível em: <https://www.kickstarter.com/projects/spikelee/the-newest-hottest-spike-lee-joint/posts/567308>. Acessado em: 21/12/2016. Tradução livre: “Eu finalmente encontrei algo que me deu um “Propósito” (aceno para Lionel Ritchie.) Eu estava renascido. Antes eu estava só vendo no que ia dar, mas agora com esse amor recém-descoberto pelo cinema eu comecei a ter eletricidade percorrendo as minhas veias. Eu não liguei para o que ninguém disse. Eu não me importava com as probabilidades. Eu sabia o que eu tinha que fazer e eu estava comprometido. Eu descobri o cinema, o poder de contar histórias. Agora eu sabia que queria fazer filmes, queria ser um cineasta. Eu queria contar minhas histórias”.

*Barbershop: We Cut Heads* (1982). Somente depois de graduar, e se ingressar na Universidade de Nova York, em 1985, que ele conseguiu arrecadar \$175.000 para a produção de seu primeiro longa-metragem. Durante duas semanas, Lee e Ernest Dickerson, fiel amigo e companheiro de trabalho, filmaram em preto e branco, uma sensual comédia romântica chamada *She's Gotta Have It*. Esse trabalho, que já começava a trazer temas para discussões, tais como as questões raciais, sexuais e de classe, em uma perspectiva absolutamente negra, concorreu e ganhou o prêmio de melhor longa no Independent Spirit Award – uma das mais cobiçadas premiações do cinema independente – sem contar um prêmio de direção em Cannes e fazer uma bilheteria de mais de 8 milhões de dólares, valor astronômico para um filme independente de um diretor estreante.<sup>85</sup>

Esse sucesso surpreendente despertou a atenção de Hollywood, que começou a imaginar se um novo mercado filmico poderia sair dessas raras e recentes temáticas abordadas por Lee. Assim, como em um investimento de risco, o cineasta teve o seu segundo filme já financiado pela indústria: *School Daze* (1988), cuja história é sobre o cotidiano de alunos negros cursando uma universidade (parodiando o gênero de filmes musicais sobre estudantes), teve um orçamento de 5,8 milhões de dólares, e mais uma vez Spike Lee não decepcionou: sua mais recente *joint* arrecadou quase que o triplo do valor gasto para a produção.

O fato é, então, que os lucros produzidos pelos filmes de baixo custo de Lee mostraram que há quem pague para assistir um cinema negro com temáticas do cotidiano. De acordo com dados apresentados por Kellner, do total de espectadores desses dois primeiros filmes, a média indicava que de 25% a 30% do público era constituído por negros “representando mais que satisfatoriamente os 13% da população, o que levou Hollywood a calcular que há um público significativo para esse tipo de filme”. Evidentemente, assim, o dinheiro arrecadado com essas narrativas – não só no cinema, como também com a venda de videocassete - convenceu o *establishment* comercial da indústria cinematográfica de que Lee, e também outros jovens cineastas negros poderiam gerar muito dinheiro, fazendo surgir no *mainstream* a tendência de filmes que a militância africano-americana estava almejando.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup>HABER, Matt. op. cit. Junho de 2015, s/p.

<sup>86</sup>KELLNER, Douglas. op. cit. 2001, p. 205.

Isso, pois, finalmente os longas-metragens negros, que figuravam o circuito nacional de cinema, começaram a compreender uma representação mais fiel e menos caricaturada dos próprios que produziam e daqueles que assistiam. O caráter militante e de indignação contra o racismo, também se via presente, e se estamos falando de Spike Lee, nem ao menos em suas entrevistas a sua *língua foi segurada*: desde seu primeiro filme fica claro a sua posição política e seu ativismo social – e o fator diferente disso tudo é que cada vez mais ele estava ganhando visibilidade e ninguém estava se importando muito.

Essa última frase não é escrita por acaso, pois, ela nos remete a importantes terminações de uma certa *teoria cultural* postulada por autores como Gramsci e Raymond Williams (fundamentais para esta parte do trabalho). É certo que não podemos falar que o cinema negro teve sua visibilidade reconhecida “do nada”: estamos vendo que desde a década de 1970, com as críticas ao gênero *blaxploitation*, que há grupos engajados em vincular comercialmente um cinema africano-americano crítico. E também, sabemos que não podemos deixar de reconhecer a perspicácia de Spike Lee ao enxergar um contexto viável para seus filmes, nem podemos colocar de lado a qualidade narrativa do cineasta. Assim, surgindo um nome como o de Lee, principalmente diante da *renascença* de outras artes ao protestarem contra políticas conservadoras, e tendo a oportunidade do mercado cinematográfico de lucrar com este *produto*, nos parece claro acontecer um fenômeno, nesse momento da década de 1980, que se explica a partir do conceito de *hegemonia* apresentado por Antonio Gramsci e revisitado por Williams, em sua obra “Marxismo e literatura”.

Lendo referências deste último autor citado, podemos apontar que para Gramsci, as sociedades mantêm a estabilidade por meio da combinação de duas forças institucionais que veem a compor um quadro de hegemonia diante dos indivíduos. O primeiro deles seria um grupo que exerce por meio da violência a dominação para conservar intransponíveis as fronteiras sociais, tais como a polícia ou forças militares, por exemplo. Já o segundo grupo de instituição seria aquele que tem o papel de induzir aprovação à ordem vigente, em que podemos alocar as religiões, a escola ou a mídia (em um termo geral) como órgãos desse controle, para, assim, estabelecer a plena hegemonia ou o domínio ideológico de alguma vigência social.<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> Ibidem, p. 48.

Estando, deste modo, tão imbricado em nossas práticas culturais e, segundo Williams, em um patamar acima até mesmo da *ideologia* em um sentido de manifestação, esse conceito é absorvido por ele de forma muito cuidadosa, uma vez que para o autor

[a hegemonia] é todo um conjunto de práticas e expectativas, sobre a totalidade da vida: nossos sentidos e distribuição de energia, nossa percepção de nós mesmo e nosso mundo. É um sistema vivido de significados e valores - constitutivo e constituídos – que, ao serem experimentados como práticas, parecem confirmar-se reciprocamente. Constitui assim um senso da realidade para a maioria das pessoas na sociedade, m senso de realidade absoluta, porque experimentada, e além da qual é muito difícil para a maioria dos membros da sociedade movimentar-se, na maioria das áreas de sua vida.<sup>88</sup>

Vemos, então, que a hegemonia nada mais é do que também um conceito de cultura, mas uma que está qualitativamente relacionado as significâncias de domínio e subordinação por sociedades que se hierarquizam por classe ou culturas étnicas, por exemplo. E se temos essa questão do domínio tão em voga e em todas as camadas sociais, uma vez que essa se internaliza em determinados grupos e tais sentem a *pressão* da subordinação, esse é o momento em que o diálogo entre Gramsci e Williams mais se torna rico para este trabalho, pois, “toda a questão do domínio (...) se transforma”.<sup>89</sup>

E isso acontece porque traços de oposição surgem a essa hegemonia, nascendo uma resistência, algo que pode ser chamado de *hegemonia alternativa*. E a partir do momento em que essa mediação surge as tradições e as expressões culturais deixam de ser meras superestruturas, começando a se relacionar além de determinações sociais ou econômicas, uma vez que essas serão o fio condutor de novas possibilidades dentro dessas relações hegemônicas que agora se estabelecem como um processo.<sup>90</sup>

Talvez possamos encaixar tais problemáticas em um modelo mais prático de explicação, que pode ser ferramenta fundamental para o desenvolvimento deste

---

<sup>88</sup> WILLIAMS, Raymond. op. cit., 1979, p. 113.

<sup>89</sup> Ibidem, p. 114.

<sup>90</sup> Ibidem, p. 115.

argumento. Pensemos uma totalidade hegemônica: o cinema *hollywoodiano*. Este é enquadrado em tal categoria visto que de lá emana uma ideologia, que para além dos conceitos, ressignifica valores, constitui um senso de realidade para a maioria das pessoas e por fim, tal *entidade* detém significância no campo econômico, político e social. Assim, enxergamos toda uma estrutura de domínio desse cinema gerido pelos grandes estúdios.

Pois bem, vamos então a compreensão do que seria a contra-hegemonia que surge resistindo a esses filmes de enormes produções. Em uma concepção que assumimos tal alternativa viria a partir do cinema independente que, de acordo com Jonatham Romney, não é de forma alguma um fenômeno recente e que se limita ao grande número de filmagens produzidas nas décadas de 1980 e 1990. Para o autor, pequenos estúdios e cineastas solitários vêm realizando suas produções desde os primórdios do cinema, e este surge (e é visto), pelo menos teoricamente, “como aquele com ideais próprias, resistentes às normas empregadas no grande circuito e vagamente ligado à contracultura”.<sup>91</sup>

Portanto, a partir do momento que (antes com) Alice Walker, e seus livros; o Public Enemy, com suas músicas; e (agora) Spike Lee, com seus filmes; começam a ser importantes *hegemonias alternativas*, que estão no *underground* fazendo acontecer todo um protesto, ocorre um possível fenômeno de *incorporação*, o qual a hegemonia dominante irá querer tomar partido para se apropriar de determinado discurso, que está à margem e fora de controle social ou político pelo grupo que é (historicamente) hegemônico.<sup>92</sup> Então, vemos, cada vez mais, Lee largando o cinema independente para se firmar como um grande diretor dos encalços mercadológicos de Hollywood.

E isso não é, de modo algum, ruim, uma vez que além dos lucros auferidos por Spike Lee proporcionarem uma maior qualidade técnica (recrutamento de bons equipamentos e profissionais) à produção filmica, estes também abriram as portas para diversos cineastas negros que viriam explorar toda a sua capacidade criativa em excelentes filmes comerciais na década de 1990.<sup>93</sup> Nomes importantes do cinema negro, como Julie Dash, Matty Rich e John Singleton (este último sendo o primeiro negro

---

<sup>91</sup> ROMNEY, Jonatham. Cinema independente americano. Rio de Janeiro, 2011, p. 454

<sup>92</sup> WILLIAMS, Raymond. op. cit., 1979, p. 117

<sup>93</sup>KELLNER, Douglas. op. cit. 2001, p. 205.

indicado na categoria de Melhor Direção no Oscar, em 1991, com seu filme *Os Donos da Rua*) provavelmente teriam suas carreiras surgido de outra forma (ou nem surgido), caso Spike Lee não tivesse aberto um próspero caminho anteriormente.

O fator diferenciado, como apontado mais acima, a respeito de ninguém muito se importar com a militância dos filmes de Lee, se explica, então, a partir dessa perspectiva hegemônica de incorporação, que visa, implicitamente o “tomar das rédeas” pelo grupo dominante, fazendo silenciar protestos da contracultura, ou simplesmente dirigi-los para outra direção. Deste modo, a carreira de nosso cineasta, pós *School Daze*, poderia tomar rumos incertos, e Lee, estava ciente disso:

The project wouldn't be an easy sell. In fact, it would cost every ounce of creative and cultural capital Lee had amassed in his short career. If it failed, he risked becoming just another young filmmaker chewed up and spit out by the Hollywood machine. Lee wanted to make his name, but he wanted to do more than that: He wanted to make a film that would make America look in the mirror.<sup>94</sup>

O final da história é que Lee fez um roteiro tão sutil para o seu próximo filme, mas tão elaborado, que além de colocá-lo de vez como um dos mais importantes cineastas da década de 80, fez os Estados Unidos inteiro sentir um incômodo após o final das sessões, sem saber exatamente o que era essa inquietação. O diretor foi esperto e em *Faça a coisa certa* (1989), considerado sua obra prima por muitos, nenhuma vez sequer fez campanha contra a lógica do mercado e do capital, pelo contrário: podemos até mesmo ver no filme pequenas celebrações ao consumismo. O que Lee fez, contudo, foi não se calar, que fez com que ele se tornasse um dos mais polêmicos diretores dessa geração. Deste modo, entender os porquês, as críticas e controvérsias que cercam nosso sujeito e o transformam em um diretor/militante primordial se quisermos entender a cultura negra nos Estados Unidos, é fundamental para inseri-lo neste mapeamento e análises do *black cinema* da segunda metade do século XX.

---

<sup>94</sup>HABER, Matt. op. cit. Junho de 2015, s/p. Tradução livre: “O projeto não seria uma venda fácil. Na verdade, custaria cada grama de capital criativo e cultural que Lee acumulou em sua curta carreira. Se falhasse, arriscava-se a tornar-se apenas mais um jovem cineasta mastigado e cuspido pela máquina de Hollywood. Lee queria fazer seu nome, mas ele queria fazer mais do que isso: Ele queria fazer um filme que faria América olhar no espelho”.

### 3.2. Fazendo a coisa certa

Ainda vendendo *School Daze*, Spike Lee já começava a pensar e discutir com Ernest Dickerson sua nova narrativa: o momento era de ebulação de ideias e de análise de contextos. Então, inspirado diretamente pelo incidente acometido contra Michael Griffith, que dias antes do Natal de 1986, junto com seus amigos negros, fora perseguido e espancado por um grupo de homens brancos, ao saírem de uma pizzaria. Na tentativa de fugir das agressões, Griffith foi para o meio da rua, sendo atropelado e morto por um carro. Esse foi só mais um dos muitos casos de violência contra africanos-americanos nos bairros de Nova York. Tendo tal ocorrido na região ítalo-americana de Howard Beach, diversos protestos surgiram em favor da justiça contra os agressores, e o próprio nome do bairro era a voz de comando das manifestações.<sup>95</sup>

Lee queria, neste modo, usar esse assassinato como referência, protestando contra a intolerância racial e cultural, bem como criticando as abordagens policiais contra os negros, que começaram a ser bastante truculentas. Para isso, o cineasta, então, escolheu o bairro de Bed-Stuy para filmar e ser palco de seu novo roteiro. Explorando ao máximo as tensões urbanas, em um dia de extremo calor, o diretor prezou por dissecar as fissuras presentes nessa comunidade, a qual residia africanos-americanos, em sua maioria; latinos, ítalo-americanos e coreanos – sem contar com a presença sempre intervenciva da polícia branca estadunidense. O filme representava, então, tensões desse país, que em uma visão macro, se expandia por todo o território.

E a grande sacada da narrativa criada por Lee é que ao final, no ápice dos últimos confrontos, ele nos deixa uma conclusão em aberto – de acordo com muitas interpretações – sobre qual seria uma solução para aquele problema: alguma medida pública quer ser implementada para que futuros conflitos raciais, de longa escala e de grandes prejuízos, não acontecessem, mas não seria ele que apresentaria as soluções. Diante da falta de respostas, e do próprio ato de colocar o espectador para refletir, talvez tenham sido os maiores incômodos e medos de uma parcela da população, principalmente daquela que detinha a hegemonia.

Fato que comprova isso é a difícil negociação com os estúdios para arrecadar fundos para a produção do filme. Deixando a política de lado, e fora o final arrebatador,

---

<sup>95</sup>FARBER. M. A. The Howard Beach Case: Puzzling Picture of a racial attack. NY Times. Janeiro, 1987.

o próprio longa atingiu tons que complicavam a sua venda: o filme transitava sutilmente entre o melodrama e a comédia, e representava com precisão paródias das esquinas dos bairros nova-iorquinos, brincando, mas também sendo sério com situações banais que a olhos mais retrógrados podem apresentar um teor subversivo (exemplo disso é a cena de diversos jovens brincando com o hidrante público aberto).<sup>96</sup> Assim, em 1988, depois de um longo período de negociações e frustrantes entraves contratuais, a Paramount Pictures decidiu abandonar o projeto. E o principal motivo para isso dizia respeito ao final do filme, que o estúdio não estava aceitando: “Como a audiência vai se sentir após sair do cinema? Será que os negros começaram a tumultuar a sociedade com protestos? Os brancos se sentiram confortáveis”? Tal hesitação, e com a proposta do estúdio em só aceitar pagar o filme se outros finais alternativos fossem gravados, Lee somente ficou mais comprometido com a ideia inicial de seu projeto e escreveu:

“Am I advocating violence? No, but goddamn, the days of 25,000,000 blacks being silent while our fellow brothers and sisters are exploited, oppressed, and murdered have to come to an end”.<sup>97</sup>

Então, ainda mais empolgado com o projeto, Lee continuou a arrecadar dinheiro por conta própria a fim do projeto sair do papel. Persistindo um pouco mais, o diretor conseguiu assinar com a Universal por uma modesta quantia de \$6.5 milhões de dólares. Spike Lee estava pronto para começar as filmagens.<sup>98</sup>

Pois bem, *Faça a Coisa Certa* estreou em 30 de Julho de 1989, e da mesma forma que a película fez nos sentir incomodados com o calor, a temperatura nas salas de cinema também esquentou. Em Cannes, o filme foi avassalador e concorreu até mesmo à Palma d’Ouro, não ganhando, mas sendo um dos filmes mais discutidos no Festival. Comentando sobre, a primeira crítica de Roger Ebert apela até mesmo para o sentimentalismo para expressar sua comoção assim que os créditos finais entram na tela:

I have been given only a few filmgoing experiences in my life to equal the first time I saw *Do the Right Thing*.” Most movies remain

---

<sup>96</sup>HABER, Matt. op. cit. Junho de 2015, s/p.

<sup>97</sup> JONES, Liza; LEE, Spike. Epilogue. IN: *Do the Right Thing: A Spike Lee Joint*. Simon and Schuster, 1989. Tradução livre: “Estaria eu atiçando a violência? Não! Mas, poxa vida, os dias em que mais de 25,000,000 negros estão sendo silenciados, enquanto que nossos queridos irmãos e irmãs estão sendo explorados, oprimidos e assassinados tem que chegar ao fim”.

<sup>98</sup>HABER, Matt. op. cit. Junho de 2015, s/p.

up there on the screen. Only a few penetrate your soul. In May of 1989 I walked out of the screening at the Cannes Film Festival with tears in my eyes. Spike Lee had done an almost impossible thing.<sup>99</sup>

No mesmo local, Spike Lee fora convidado para uma conferência com os jornalistas, e na gravação da mesma, ele aparece com uma camiseta com os dizeres: “This film is not about just New York City”. Questionado sobre a frase, ele não hesita em responder: “It’s about the world. Racism is all over the world”.<sup>100</sup>

E justamente por *cutucar feridas* antes nem ao menos expostas na sociedade estadunidense, Spike Lee não recebeu só críticas positivas como a de Ebert. Pelo contrário, alguns críticos condenaram ferrenhamente o novo filme do cineasta. Tais críticas negativas, logicamente nos mostram opiniões pessoais sobre as construções dos elementos narrativos do filme, que realmente podem não agradar a todos. Entretanto, fazendo uma análise dessas críticas, conseguimos muito mais vermos discursos e posições políticas a serem defendidas, do que propriamente anotações sobre a cinematografia do mesmo, nos revelando muito mais sobre a sociedade que está assistindo e escrevendo sobre o filme, do que sobre o próprio filme em si.<sup>101</sup>

Uma dessas críticas negativas é escrita por David Denby, do The New York Magazine, em junho de 1989. Seu maior desapontamento com o filme diz respeito as lacunas deixadas no roteiro, que para o escritor, pode incitar uma violência deliberada caso ocorra interpretações mais radicais do filme – isso, segundo Denby só por parte dos africano-americanos. Para ele, Lee incita a violência social:

The explosion at the end of the movie, an outburst intimate in scale but truly frightening, should divide the audience, leaving some moviegoers angry and vengeful, others sorrowful and chastened.

---

<sup>99</sup>EBERT, Roger. Segunda crítica de “Faça a coisa certa”. Disponível em: <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-do-the-right-thing-1989>, 27 de Maio, de 2001. Acessado em: 05/02/2017. Tradução livre: “Eu tive somente apenas algumas experiências como espectador em minha vida que se iguala com a primeira vez que vi Do the Right Thing. A maioria dos filmes permanecem lá em cima na tela. Apenas alguns penetram sua alma. Em maio de 1989 eu saí da exibição no Festival de Cannes com lágrimas nos olhos. Spike Lee tinha feito uma coisa quase impossível.”

<sup>100</sup> Conferência disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-fXLFFRWSJ0>, dividida em quatro partes. Acessado em: 05/02/2017. Na camiseta os dizeres: “Esse filme não é só sobre Nova York”. Em sua resposta ele diz: “[o filme] é sobre racismo. Que está em todos os lugares do mundo”.

<sup>101</sup>EBERT, Roger. Primeira crítica de “Faça a coisa certa”. Disponível em: <http://www.rogerebert.com/reviews/do-the-right-thing-1989>, 30 de junho de 1989. Acessado em: 05/02/2017.

Divided himself, Lee may even be foolish enough to dream, alternately, of increasing black militance and of calming it. But if Spike Lee is a commercial opportunist, he's also playing with dynamite in an urban playground. The response to the movie could get away from him.<sup>102</sup>

Ao final de sua crítica, o autor até mesmo alega de que Spike Lee é um vendido, que só quer vender uma imagem de militante furioso e incomodado para a população negra e nem ao menos sabe fazer isso direito. Denby teme uma insurreição popular e diz que se parte de os espectadores enlouquecerem, virando agentes do caos, Lee seria o maior responsável por isso: “o final deste filme é vergonhoso”.<sup>103</sup>

Outra crítica negativa é de Jack Kroll, do Newsweek, quase um mês depois que Denby publicou a sua no jornal. Sua fala, que não está disponível online, mas que está presente em um excerto escrito por Jason Bailey, para o The Atlantic, é menos incisiva do que a primeira que conferimos aqui. Contudo, o autor não deixa de ser cauteloso, temendo também uma insurreição após a audiência ver o filme:

In this long hot summer, how will young urban audiences -- black and white -- react to the film's climactic explosion of interracial violence? [...] People are going to argue about this film for a long time. That's fine, as long as things stay on the arguing level. But this movie is dynamite under every seat.<sup>104</sup>

Desde modo, conseguimos até mesmo sentir um tom de moralidade nas críticas destes autores que condenam o filme. Para eles, Spike Lee simplesmente está convocando uma luta armada para restabelecer posições sociais na cidade. Tendo

---

<sup>102</sup> DENBY, David. “He's gotta have it”. IN: The New York Magazine. Vol.22,Nº 26, 26 jun. 1989, p. 54. Tradução livre: “A explosão no final do filme, uma explosão íntima em escala, mas verdadeiramente assustadora, deve dividir o público, deixando alguns espectadores irritados e vingativos, outros tristes e castigados. Dividido, Lee pode até ser tolo o bastante para sonhar, alternadamente, de aumentar a militância negra e de acalmá-la. Mas se Spike Lee é um oportunista comercial, ele também está jogando com dinamite em um playground urbano. A resposta ao filme poderia ficar longe dele”.

<sup>103</sup> Idem. Trecho completo: “The end of this movie is a shambles, and if some audiences go wild, he's partly responsible”.

<sup>104</sup> BAILEY, Jason. “When Spike Lee became scary?” IN: The Atlantic Magazine. Agosto de 2012. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/08/when-spike-lee-became-scary/261434/>. Acessado em: 05/02/2017. Tradução livre: “Neste verão quente, como que as jovens audiências urbanas - negros e brancos - reagirão à explosão climática da violência inter-racial do filme? [...] As pessoas vão discutir sobre este filme por um longo tempo. Isso é bom, contanto que as coisas permaneçam no nível de argumentação. Mas este filme é dinamite sob cada assento”.

consciência disso, ou não, eles acreditam que o cineasta só preza pela desordem, sendo um desserviço para arte cinematográfica, como também para a comunidade negra.

Por fim, encontramos mais uma crítica proveniente da revista The New York Magazine (a Newsweek também é um jornal da cidade de Nova York, a título de curiosidade). Dessa vez temos o crítico Joe Klein, no final de junho de 1989, batendo mais uma vez na tecla do barril de pólvora que Lee estava acendendo: “If Lee does hook large black audiences, there's a good chance the message they take from the film will increase racial tensions in the city. If they react violently -- which can't be ruled out -- the candidate with the most to lose will be David Dinkins [fazendo referência ao candidato negro que disputaria e ganharia a eleição para prefeito da cidade de Nova York]. Analisando também a cena final do filme, com certeza a mais polêmica, Klein aponta que esta foi uma das mais ridículas e autodestrutivas cenas que ele já testemunhou na história do cinema: “if black kids act on what they see, Lee may have destroyed his career in that moment”, aqui fazendo alusão ao momento em que Mookie, personagem de Spike Lee, pega um latão de lixo e joga contra a pizzaria de Saul, iniciando todo o protesto que vemos ao final.<sup>105</sup>

A resposta, deste modo, as críticas que circularam o terreno do conservadorismo, veem justamente de setores mais progressistas e vamos citar aqui alguns nomes que vieram a defender o filme, logo que ele estreou, bem como iremos compreender a visão do próprio Spike Lee, que mesmo em 2014, ao dar uma entrevista, não se esqueceu daqueles que criticaram negativamente o seu mais aclamado trabalho. Roger Ebert, o primeiro, tem consciência dessas análises que ele a chama de “distorcidas”, assim, o autor tenta inverter o foco da crítica, alegando que estas não positivas estão sendo interferidas pela própria visão de mundo dos críticos, que acreditam que o filme é sobre “escolher lados”. No desejo de alertarem a população que *Faça a coisa certa* pode ser um filme perigoso, Klein, Kroll e Denby, por exemplo, caem mais uma vez na perspectiva de um Estados Unidos segregado – o qual o confronto existirá de uma forma ou de outra (assim, os brancos têm que começar a se preparar).

---

<sup>105</sup> KLEIN, Joe. “Spiked? Dinkins and Do the right thing”. IN: The New York Magazine. Vol. 22, Nº 26, 26 jun. 1989, p. 14. Tradução livre do primeiro trecho: “Se Lee ganha um grande público negro, há uma boa chance de que a mensagem que tirarem do filme aumente as tensões raciais na cidade. Se eles reagem violentamente - o que não pode ser descartado - o candidato com mais a perder será David Dinkins”. Do segundo trecho: “Se crianças negras agem de acordo com que veem na tela, Spike Lee acabou com sua carreira neste mesmo momento”.

Some of the advance articles about this movie have suggested that it is an incitement to racial violence. Those articles say more about their authors than about the movie. I believe that any good-hearted person, white or black, will come out of this movie with sympathy for all of the characters. Lee does not ask us to forgive them, or even to understand everything they do, but he wants us to identify with their fears and frustrations. "Do the Right Thing" doesn't ask its audiences to choose sides; it is scrupulously fair to both sides, in a story where it is our society itself that is not fair.<sup>106</sup>

Ebert, então, julgou politicamente as críticas sociais realizadas por estes autores que ferrenhamente criticaram *Faça a coisa certa*, como se o filme fosse o fósforo para uma bomba que estava prestes a explodir. Outro que seguiu esse mote é Henry Louis Gates Jr, que em 1989 era o Comissário de Relações Culturais em Nova York. Para ele o filme não nenhum pouco incendiário, uma vez que ele apresenta ao final, duas perspectivas a seguir, com as frases de Malcolm X e Martin Luther King. A ambiguidade é por si só um grandioso mecanismo que Lee usou para chegar nas reflexões pretendidas.<sup>107</sup> E Spike Lee também não fugiu dessa perspectiva ao contra argumentar estes mesmos autores. Em uma entrevista de comemoração dos 25 anos de estreia do grande sucesso de 1989, em Cannes, o cineasta refletiu bastante acerca de como era a sociedade nesses anos passados e como os Estados Unidos abdicaram de continuidades ou rompimentos.

Quando questionado se sua memória lembava de pessoas que condenaram o filme, essas mesmo que alegaram que *Faça a coisa certa* iria atiçar uma revolução baseada no conceito de raça, Spike Lee foi contundente e os acusou claramente de racismo escancarado, uma vez que eles começaram a considerar que os negros não seriam capazes de discernir o que era certo ou errado após assistirem um filme. Para

---

<sup>106</sup>EBERT, Roger. op. cit., 30 de junho de 1989. Tradução livre: "Alguns dos artigos anteriores sobre este filme sugeriram que há nele um incitamento à violência racial. Esses artigos dizem mais sobre seus autores do que sobre o filme. Acredito que qualquer pessoa de bom coração, branca ou preta, sairá deste filme com simpatia por todos os personagens. Lee não nos pede para perdoá-los, ou mesmo para entender tudo o que eles fazem, mas ele quer que nos identifiquemos com seus medos e frustrações. "Faça a coisa certa" não pede ao público que escolha os lados; é escrupulosamente justo para ambos os lados, em uma história onde é a nossa própria sociedade que não é justo".

<sup>107</sup>The New York Time. "Do the Right Thing': Issues and Images". 9 de Julho, de 1989. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1989/07/09/movies/do-the-right-thing-issues-and-images.html?pagewanted=all>, acessado em: 06/02/2017.

Lee, eles estavam subjugando a inteligência dos africano-americanos, bem como os chamando de “selvagens”:

They said black people would riot, and run amuck, after seeing the film. That is what they wrote [...] It was such a condescending ... to think that black moviegoers don't have the intelligence to discern what is on screen, and that they would duplicate what Mookie was doing, was ludicrous. If you have some time, please, please, please Google those articles by Jack Kroll, David Denby, and Joe Klein. To me, it was pure, uncut, unfiltered racism. Those articles basically said to white moviegoers, please don't go. If you are in the same theater with black people, it's not going to end well.<sup>108</sup>

Partiu também em defesa do cineasta negro, Paul Schrader, que foi o roteirista de filmes como “Taxi Driver” e “A última tentação de Cristo”. A fala deste homem é bastante interessante e se choca bem com os argumentos defendidos por Klein, Kroll e Denby, que dizem respeito ao teor de incitar a violência de *Faça a coisa certa*. Schrader aponta que quando estava escrevendo “Taxi Driver”, seu filme de maior reconhecimento, ele estava com muita raiva e tentou colocar toda essa indignação nas falas dos personagens que foram dirigidos por Martin Scorsese. E para o autor, ele se sente privilegiado por ser branco e poder sentir raiva, uma vez que se fosse Spike Lee, por exemplo, escrevendo “Taxi Driver”, toda a sociedade ligaria o alerta, uma vez que o acusariam de ser um roteirista mentalmente desequilibrado que estava apenas com raiva dos brancos. Concluindo, Schrader completa dizeres sobre o sentido da arte e do porquê Lee estava certo em fazer um filme com um teor tão sério como esse, bem como se defender de acusações ditas infundadas:

Art doesn't need to be responsible. Art can be incendiary. Art can be inflammatory. Spike has been held to an extraordinary

---

<sup>108</sup> FLEMING, Mike Jr. “No Cannes Do: Why Spike Lee Nixed ‘Do The Right Thing’ Silver Anniversary For Black Fest Fete”. IN: Deadline Hollywood. 13 de Maio de 2004. Disponível em: <http://deadline.com/2014/05/no-cannes-do-why-spike-lee-nixed-do-the-right-thing-silver-anni-for-black-fest-fete-729355/>, acessado em: 06/02/2017. Tradução livre: “Eles disseram que os negros se revoltariam, e enlouqueceriam, após verem o filme, é o que eles escreveram [...] Foi tão condescendente ... pensar que os espectadores negros não têm a inteligência para discernir o que está na tela, e que eles duplicariam o que Mookie estava fazendo, era ridículo. Se você tiver algum tempo, por favor, por favor, por favor, leiam os artigos no Google por Jack Kroll, David Denby e Joe Klein para mim, foi puro, não censurável e não filtrado racismo por parte deles. Esses artigos, basicamente, dizem aos cinéfilos brancos: ‘por favor, não vão assistir ao filme porque se você estiver no mesmo cinema com africano-americanos isso não vai acabar bem’”.

level of responsibility, and he has risen to it. Which was more than we should ever ask of any artist, and to his great credit that he did.<sup>109</sup>

Por fim, Dr. Alvin F. Poussaint, até então médico psicanalista associado a Harvard Medical School, interpreta em sua fala – que também fazia parte do mesmo grupo de debate de Schrader e Gates Jr. – que nem ao mesmo tinha incitação à violência e que o abraço de condolências de Da Mayor em Mother Sista, poderia representar o discurso de que todo mundo perde com a violência: “You could even interpret an antiviolent message [in the film] : When it comes to this, when there's blood and killing and burning, everyone is hurt by it. There should be some other way. But that's the way it's been happening in this society”.<sup>110</sup>

É certo, então, apontar que diversos setores ou profissionais da escrita cinematográfica estavam meramente duelando para quem comprava o discurso final sobre o que realmente era *Faça a coisa certa*, a sua “mensagem escondida”. Podemos dizer, superficialmente, que um grupo – mais conservador – temia as falas e as ações dos personagens do filme, justamente por comprarem um viés da própria política que era o *establishment* do momento. Um filme, que seria considerado um dos propulsores do *novo cinema negro* norte-americano – depois de anos sem ter um que ganhava as salas de cinema com algum tipo de crítica social profunda – realmente poderia ser uma preocupação para quem gostaria de manter o *status quo*.

E outro discurso, muito vigente, e escondido nas falas destes críticos, diz respeito a uma falaciosa noção de consenso, o qual prezaria por manter intactas as relações do cotidiano, para que a nação crescesse junta em momentos de crise como estávamos vendo na década de 80. Os negros, portanto, que estavam se “rebelando” culturalmente, vendo que o racismo continuava institucionalizado, eram uma ameaça para um falso projeto de nação, indo na contramão da “união” dos povos que faziam parte dos Estados Unidos. E esse ainda é um discurso muito presente na política, vide uma apresentação da cantora Beyoncé, no intervalo do *Super Bowl* (uma das maiores audiências da televisão estadunidense no ano) de 2016: fazendo alusão aos Panteras Negras e a Malcolm X, e levantando também a causa do movimento “Black Lives

---

<sup>109</sup> The New York Time. op. cit. 9 de Julho de 1989, acessado em: 06/02/2017.

<sup>110</sup> Idem.

Matter”, sua performance foi condenada pelo prefeito republicano de Nova York, Rudy Giuliani, que considerou que a cantora só enfatizou uma rivalidade entre brancos e negros, desconsiderando o trabalho dos policiais, e querendo levar o país a um dissenso, isso considerando a grandiosidade e representatividade que uma figura com a Beyoncé pode alcançar.<sup>111</sup>

Do outro lado, vemos movimentos progressistas enaltecerem o trabalho de Spike Lee, com *Faça a coisa certa*, enxergando toda a importância dele para que um cinema engajado nas causas raciais surgisse. E, naquele momento, levando em consideração os números arrecadados com bilheteria, e a aceitação positiva e massiva do público, podemos até mesmo dizer que fora esse discurso que prevaleceu na história quando retomamos um filme como esse. O até então mais novo sucesso de Lee gastou \$6,5 milhões para ser produzido, aumentando esse número para \$25 milhões com as bilheterias da época.<sup>112</sup> E a ode ao consumismo feito na película, se expandiu também para a vida real, e Lee, com seus 30 anos de idade, estava em todo lugar: nos jogos de basquete do Knicks até os comerciais da Nike.<sup>113</sup>

Portanto, Spike Lee conseguiu fazer seu nome nessa conturbada final de década, se tornando um dos principais nomes do cinema negro e inspirando diversos outros jovens a seguirem a carreira de cineasta – e o melhor de tudo é que Lee conseguiu abrir a indústria para tais filmes. No início da última década do milênio, o diretor conseguiu produzir outros bons projetos, mas nenhum com o impacto de *Faça a coisa certa*. Películas como *Febre na selva* (1991) e *Malcolm X* (1992), continuavam a explorar as tensões de um país multiculturalista e racista, em que muitas vezes o maior desafio era respeitar a identidade do *outro*.

---

<sup>111</sup> CHOKSHI, Niraj. “Rudy Giuliani: Former New York mayor criticises Beyoncé Super Bowl performance for 'attack' on police”. IN: Independent Magazine. 8 de Fevereiro de 2016. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/news/world/americas/rudy-giuliani-former-new-york-mayor-criticises-beyonce-super-bowl-performance-for-attack-on-police-a6861831.html>. Acessado em: 06/02/2017.

<sup>112</sup>KELLNER, Douglas. op. cit. 2001, p. 205.

<sup>113</sup>HABER, Matt. op. cit. Junho de 2015, s/p.

#### 4. Considerações finais

Podemos, portanto, facilmente apontar que a década de 1980 teve anos marcantes para a história do cinema negro estadunidense. Seja no sentido da larga produção de filmes que iam de encontro com que militantes do movimento almejavam para uma representação menos racista do cotidiano negro, ou que se chocavam também com os novos estudos multiculturalistas; ou seja no sentido da crítica ter sido absorvida e finalmente termos cineastas produzindo bons conteúdos com as problematizações necessárias que colocariam enfim a América para repensar algumas políticas racistas em sua sociedade. Esses dois períodos quase que claramente podem ser categorizados, respectivamente, na primeira metade da década e de 1986 até o inicio dos anos 1990.

Para chegarmos a essas conclusões, o trabalho desempenhado por Spike Lee, sujeito histórico de maior destaque em nossa pesquisa, seja como cineasta e roteirista, ou fazendo parte da militância do movimento negro, é de fundamental importância para entendermos todo um contexto acerca da produção cinematográfica de Africanos-americanos. Deste modo, no primeiro capítulo fizemos uma análise de sua mais conceituada por críticos e público: *Faça a coisa certa* (1989). Tentamos verificar como este filme se dialogava com o momento político e cultural dos Estados Unidos, que estava sendo governado pelo conservador Ronald Reagan. E a nossa primeira impressão é a de que Lee estava incomodado pelo modo como a polícia estava agindo dentro dos bairros negros, e o diretor parecia bastante preocupado com este fato, visto que estes locais já tinham fatores determinantes demais para a erupção de diversos outros conflitos sérios: e um deles é a intolerância entre distintos grupos étnicos.

Assim, para uma possível reflexão de seus expectadores, Spike Lee nos enche de referências do cinema, e escolhe a dedo diversas possibilidades técnicas e artísticas para compor a sua polêmica história. E abusando da ambiguidade, o cineasta faz provavelmente um dos desfechos mais discutidos e controversos do ano, que é só a *cereja do bolo* de um filme muito aclamado, mas mais que isso: de uma narrativa diferenciada que viria abrir a porta para outros jovens diretores negros, os quais antes estavam longe de chegarem perto do cinema hollywoodiano.

E se alegamos que Lee faz um cinema diferente em *Faça a coisa certa* é porque antes dele surgir no cinema independente e lançar sua obra de maior valor comercial em 1989, a filmografia das décadas de 1970 e 1980 estava lotada de filmes que, mesmo

sendo protagonizados por negros, continham em quase sua maioria diversos elementos de cunho racista, estereotipando os africano-americanos ou colocando-os novamente em uma situação de subordinação/escravidão. E é sobre isso que o segundo capítulo tratou.

Tentamos entender em que medida os gêneros mais relevantes do cinema negro estadunidense no momento, como o *blaxploitation* ou os *buddy films*, não se encaixavam com o caráter de luta e de resistência de outras artes africanas, como a literatura ou a música, que estavam voltados quase que totalmente para protestarem contra o racismo, a segregação ou a perda de direitos civis. Pelo contrário, estes estavam remando contra a maré dos movimentos negros, mas mesmo assim estavam gerando muito lucro a indústria. Talvez o momento de rompimento (não total) com a produção desses filmes tenha acontecido justamente no momento em que os grandes estúdios olharam para a produção independente e perceberam que a sociedade poderia também consumir um cinema mais engajado.

E é nessa segunda metade da década de 1980 que isso acontece e vemos o nome de Spike Lee finalmente surgir no quadro *mainstream*. Por fim, no terceiro capítulo verificamos como esse cineasta foi “avaliado” pelos críticos, os quais alguns o viram mais desconfiados, ou simplesmente o detestaram, mas os quais a maioria reconheceu a importância de sua arte. Tanto nas críticas negativas ou positivas vemos muito o posicionamento político prevalecer para determinar a qualidade de seus trabalhos, e sendo assim, percebemos claramente quais setores entravam em choque, assim como vemos quais eram as preocupações sociais e culturais de cada um deles. Tudo isso nos mostrando a relevância de estudos históricos que prezam pela análise filmica – ainda mais nesse caso, onde não só o produto final do filme está sendo discutido, mas sim todo um contexto de um país e de uma época, que mesmo com avanços ou rupturas de políticas retrógradas ou racistas, depois de muitos anos, ainda busca estabelecer um patamar de igualdade dentro deste modelo de indústria cinematográfica.

## 5. Fontes

LEE, Spike. "Do the right thing". Universal Studios, 1989.

TOWNSEND, Robert. "Hollywood Shuffle". The Samuel Goldwyn Company, 1987.

"Do The Right Thing" Cannes (89) (1 of 4). <https://www.youtube.com/watch?v=-fXLFFrWSJ0>, acessado em 05/02/2017.

BAILEY, Jason. "When Spike Lee became scary?" IN: The Atlantic Magazine. Agosto de 2012. Disponível em:

<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/08/when-spike-lee-became-scary/261434/>. Acessado em: 05/02/2017.

CHUMLEY, Cheryl K. Noam Chomsky: 'Ronald Reagan was an extreme racist — though he denied it'. The Washington Times - Thursday, December 11, 2014.

Disponível em: <<http://www.washingtontimes.com/news/2014/dec/11/noam-chomsky-ronald-reagan-was-an-extreme-racist/>> Acessado em: 19/06/2016.

DENBY, David. "He's gotta have it". IN: The New York Magazine. Vol.22, Nº 26, Jun. 1989.

EBERT, Roger. Crítica de "Faça a coisa certa". Disponível em:

<http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-do-the-right-thing-1989>, 27 de Maio, de 2001

EBERT, Roger. Crítica de Do the right thing. Roger Ebert Reviews, Junho de 1989.

Disponível em: <<http://www.rogerebert.com/reviews/do-the-right-thing-1989>>

Acessado em: 21/12/2016.

FARBER, M. A. The Howard Beach Case: Puzzling Picture of a racial attack. New York Times. Janeiro, 1987. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1987/01/05/nyregion/the-howard-beach-case-puzzling-picture-of-a-racial-attack.html> pagewanted=all. Acessado em: 08/12/2016.

FLEMING, Mike Jr. "No Cannes Do: Why Spike Lee Nixed 'Do The Right Thing' Silver Anniversary For Black Fest Fete". IN: Deadline Hollywood. 13 de Maio de 2004.

Disponível em: <http://deadline.com/2014/05/no-cannes-do-why-spike-lee-nixed-do-the-right-thing-silver-anni-for-black-fest-fete-729355/>, acessado em: 06/02/2017

GRiffin, Junius. Hollywood and the black community. The Crisis: A record of the darker races. Nova York, Maio, 1973.

KLEIN, Joe. "Spiked? Dinkins and Do the right thing". IN: The New York Magazine. Vol. 22, Nº 26, 26 jun. 1989

LEE, Spike. Film found me (update #39). The kickstater (blog). Agosto, 2013.

Disponível em: <https://www.kickstarter.com/projects/spikelee/the-newest-hottest-spike-lee-joint/posts/567308>. Acessado em: 21/12/2016.

MATLOFF, Jason. Spike Lee's 'Do the Right Thing' turns 20 (interviews). LA Times, Maio de 2009. Disponível em:

<<http://articles.latimes.com/2009/may/24/entertainment/ca-dotherightthing24/2>>  
Acessado em: 21/12/2016.

MCGEE, Henry W. III, Black Movies: A New Wave of Exploitation. The Harvard Crimson Magazine. Outubro, 1972. Disponível em:  
<https://www.thecrimson.com/article/1972/10/10/black-movies-a-new-wave-of/>.  
Acessado em: 27/01/2017

RIDNHOUR, Carlton; SADLER, Eric; BOXLEY, Hank. "Fight The Power". The Bomb Squad. Interpretada por: Public Enemy, junho de 1989.

RILEY, Clayton. "A Black Movie for White Audiences?" in New York Times , 25 July 1971.

STRAUS, MURRAY and GELLES. "Societal Changes in Family Violence from 1975 to 1985 as Revealed by Two National Studies." Journal of Marriage and the Family 48 (1986): 465–479.

The New York Time. "Do the Right Thing': Issues and Images". 9 de Julho, de 1989.  
Disponível em: <http://www.nytimes.com/1989/07/09/movies/do-the-right-thing-issues-and-images.html?pagewanted=all>, acessado em: 06/02/2017.

## 6. Referências bibliográficas

- ALTMAN, Susan. The Encyclopedia of African-American Heritage. Facts on File, Inc. New York, 1997. Disponível em: [http://www.aaregistry.org/historic\\_events/view/rap-music-industry-and-culture](http://www.aaregistry.org/historic_events/view/rap-music-industry-and-culture). Acessado em: 29/01/2017.
- BARTA, Tony (Ed.). Screening the past: film and the representation of history. Praeger Publishers, 1998.
- BARTYZEL, Monika. Girls on Film: How Pam Grier revolutionized cinema. The Week Articles. 14 de Junho, 2013. Disponível em: <http://theweek.com/articles/463250/girls-film-how-pam-grier-revolutionized-cinema>. Acesso em: 27/01/2017.
- BAUMANN, Gerd, Multicultural Riddle. Rethinking National, Ethnic and Religious Identities, London: Routledge, 1999
- BURGOYNE, Robert. Memória protética/memória nacional: Forrest Gump – O contador de histórias. In: A nação do filme: Hollywood examina a história dos Estados Unidos. Brasília: Editora UnB, 2002
- CARVALHO, Bruno Sciberras. Representação e imperialismo em Edward Said. Dossiê Teoria Política, Londrina, v. 15, n. 2, 2010.
- CASHMORE, Ellis. Brother and others. IN: *The black culture industry*. Taylor & Francis, Google Books, 2002.
- CEVASCO, Maria Elisa. Para Ler Raymond Williams. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- CHARTIER, Roger. A História Cultural: entre práticas e representações. Lisboa, DIFEL, 1990.
- FABRE, Geneviève. O movimento negro. In: CHEESNEAUX, Jean et al. Descolonização. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977
- FERRO, Marc. Cinema e História. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- GARDIES, René. Compreender o cinema e as imagens. Lisboa: Edições texto e grafia, 2008.

GINZBURG, Carlo. Olhos de Madeira. Nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

GRAMSCI, A. Concepção dialética da história. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

GUARATO, Rafael. Por uma compreensão do conceito de representação. III Seminário Nacional de História e Historiografia. Ouro Preto, 2009. Disponível em: [http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&id=127#\\_edn1](http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&id=127#_edn1). Acesso: 15/09/2016.

GUERRERO, Ed. The black image in the protective custody: Hollywood's biracial buddy films of the eighties. IN: DIWARA, Manthia. Black American Cinema. Routledge, 2 de out de 2012, capítulo 15, s/p.

HABER, Matt. The Little Known Story Behind 'Do the Right Thing'. Mental Floss magazine. 28 de Junho, 2015. Versão online: <http://mentalfloss.com/article/57249/little-known-story-behind-do-right-thing>. Acessado em: 08/12/2016.

HALL, Stuart. Who needs 'Identity'? IN: (orgs) HALL, Stuart. GAY, Paul Du. Questions of cultural identity. Sage Publications, Londres, 1996.

\_\_\_\_\_. A identidade cultural na pós-modernidade. 7<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

\_\_\_\_\_. A questão multicultural. In. HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HENRY, Matthew. He Is a "Bad Mother\*S%@!#": Shaft and Contemporary Black Masculinity. African American Review. 2004. Disponível em: <https://www.questia.com/library/journal/1G1-117188862/he-is-a-bad-mother-s-shaft-and-contemporary>. Acesso em: 25/01/2017.

HOBSBAWM, Eric J. História social do Jazz. 2. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

HOLLIDAY, Billie. Lady sings the blues: uma autobiografia. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

JAMESON, Fredric. As Marcas do Visível. Rio de Janeiro: graal, 1995.

JONES, James M. Racismo e preconceito. São Paulo: EDUSP, 1973.

JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. Lendo as imagens do cinema. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

JUNIOR, Francisco das Chagas Fernandes Santiago. Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas da relação história e cinema. Londrina, 2008, p. 73.

KELLNER, Douglas. A cultura da Mídia. Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LANDY, Marcia. (Ed.) The historical film: history and memory in media. London: The Athlone Press, 2001.

LANGOWKI, John F.; GARBHARRAN, Hari P.; DZIEGIELEWSKI, Benedykt. Lessons Learned from the California Drought (1987-1992): National Study of Water Management During Drought. DIANE Publishing, Virginia, 1 de abr de 1997.

METZ, Christian. A significação no cinema. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MILNER, Andrew. Estudos Culturais. In: WILLIAMS, Raymond. Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

MOCK, Brentin. The not-so-hidden climate messages in Spike Lee's "Do the Right Thing". Grist Magazine, 30 de julho de 2014. Versão online: <http://grist.org/climate-energy/the-not-so-hidden-climate-messages-in-spike-lees-do-the-right-thing/>. Acessado em: 08/12/2016.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. História: Questões & Debates, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003.

PECEQUILO, Cristina Soreanu. A política externa dos Estados Unidos. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

PESAVENTO, Sandra Jatahy; VELLOSO, Monica Pimenta. História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.

ROLLINS, Peter C. (Ed.) Hollywood as historian: american film in a cultural context. Lexington: University of Kentucky, 1998.

ROMNEY, Jonatham. Cinema independente americano. In: KEMP, Philip. Tudo sobre cinema. Rio de Janeiro, 2011.

SAID, Edward. Reflexões sobre a injustiça americana. In: *Cultura e política*. São Paulo, 2003.

\_\_\_\_\_. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995

\_\_\_\_\_. *Cultura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1969.

SCHAEFER, Richard T. *The Encyclopedia of Race, Ethnicity, and Society*. SAGE-USA, 2008.

SELLERS, Charles, MAY, Henry e MCMILLEN, Neil. Promessa e frustração: a década de 1960. Rio de Janeiro, 1990

SMITH, Adam, b.; KATZ, Richard W.; U.S. Billion-dollar Weather and Climate Disasters: Data Sources, Trends, Accuracy and Biases. *Natural Hazards*, June: 2013, Volume 67, Issue 2, p, 14-23. Versão completa em:  
<http://link.springer.com/article/10.1007/s11069-013-0566-5>. Acessado em: 08/12/2016.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se Negro*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

The History Engine Magazine. “The negative effects of the Blaxploitation”. s/d.  
Disponível em: <https://historyengine.richmond.edu/episodes/view/5699> Acessado em: 28/01/2017.

THOMAZ, Omar Ribeiro. As ilusões do multiculturalismo. *Cadernos de campo*, São Paulo, nº3, 1993.

VALIM, Alexandre Busco. História e Cinema In: CARDOSO, Ciro Flamaron;  
WEST, Cornel. Questão de raça. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

WESTCOTT, Diane Nilsen. Blacks in the 1970's: Did they scale the job ladder? IN:  
*Monthly Labor Review*: Black Job Gains in 1970's. Junho, 1982

WILLIAMS, Raymond. Marxismo e literatura. Zahar: Rio de Janeiro, 1979.

XAVIER, Ismail. O olhar e a cena. São Paulo, Cosac & Naify, 2003, p. 119.

ZINN, Howard. The unreported resistance. IN: *A people's history of The United States: 1492 to present*. Modern Classics 1995.