

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
JOÃO LUCAS FRANÇA FRANCO BRANDÃO

O NOVO CINEMA NEGRO IMPORTA:
CULTURA E POLÍTICA NAS IMAGENS DE *OS DONOS DA RUA* (JOHN
SINGLETON, 1991) E *FEBRE DA SELVA* (SPIKE LEE, 1991)

UBERLÂNDIA

2019

JOÃO LUCAS FRANÇA FRANCO BRANDÃO

O NOVO CINEMA NEGRO IMPORTA:
CULTURA E POLÍTICA NAS IMAGENS DE *OS DONOS DA RUA* (JOHN
SINGLETON, 1991) E *FEBRE DA SELVA* (SPIKE LEE, 1991)

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em História pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Paula Spini

UBERLÂNDIA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

B819n Brandão, João Lucas França Franco, 1994-
2019 O novo cinema negro importa [recurso eletrônico] : cultura e política nas imagens de *Os Donos da Rua* (JOHN SINGLETON, 1991) e *Febre da Selva* (SPIKE LEE, 1991) / João Lucas França Franco Brandão. - 2019.

Orientadora: Ana Paula Spini.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.3052>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. História. I. Spini, Ana Paula, 1966-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930

Rejâne Maria da Silva – CRB6/1925



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

ATA DE DEFESA

Programa de Pós-Graduação em:	História				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico, número 368, PPGHI				
Data:	Quinze de março de dois mil e dezenove	Hora de início:	14:30	Hora de encerramento:	17:00
Matrícula do Discente:	11712HIS004				
Nome do Discente:	João Lucas França Franco Brandão				
Título do Trabalho:	O cinema negro importa: cultura e política nas imagens de Os Donos da Rua (John Singleton, 1991) e Febre da Selva (Spike Lee, 1991)				
Área de concentração:	História Social				
Linha de pesquisa:	História e Cultura				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	A LÍNGUA EM QUESTÃO: Disputas pelo sentido da nacionalidade brasileira na chegada do cinema falado em inglês no Brasil (1929-1932).				

Reuniu-se no Anfiteatro/sala 1H48, Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em [História](#), assim composta: Professores Doutores: [Francisco das Chagas Fernandes Santiago Junior / UFRN](#) ; [Roberto Camargos de Oliveira / UFU](#) ; [Ana Paula Spini PPGHI/ UFU](#) orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). [Ana Paula Spini](#), apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

[Aprovado\(a\)](#).

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de [Mestre](#) .

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por [Ana Paula Spini, Coordenador\(a\) substituto\(a\)](#), em 19/03/2019, às 16:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

Documento assinado eletronicamente por [ROBERTO CAMARGOS DE OLIVEIRA, Usuário Externo](#), em



19/03/2019, às 23:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior, Usuário Externo**, em 20/03/2019, às 07:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1102175** e o código CRC **0DB9017A**.

AGREDECIMENTOS

O processo de escrita da dissertação não foi fácil. Por mais que esteja plenamente grato por todo conhecimento adquirido, pelos diálogos travados e por tudo de novo que surgiu na minha vida por conta dessa pesquisa, é verdade que os perrengues acadêmicos por vezes me desmotivaram. E se não fosse por algumas pessoas, que sempre me deram suporte, tudo seria mais difícil. Fica aqui meus sinceros agradecimentos à seres especiais.

Primeiro, quero agradecer minha família. Meus pais, Renato e Morgana, sempre me proporcionaram tudo de melhor para minha formação. Sem faltar nada, sem me deixar de apoiar em cada decisão. De tudo que me deram, o que mais me marca é o carinho e o amor. Sou privilegiado. Agradeço à minha irmã, Isadora, que é me dá motivação para ser uma pessoa melhor e sempre dar o meu melhor, pois é isso que ela sempre faz. Que sigamos nossos sonhos! Por fim, meus avós, Aguinaldo e Lourdes, que são as graças em pessoas. Conteí muito com eles nesses dois anos e sei que posso contar sempre. Aqui tenho um porto seguro.

As amizades também são importantes. Muito importantes! Amigos que sempre estiveram ali para quando precisava esvaziar a cabeça, jogar uma conversa fora ou simplesmente discutir o tema da dissertação. Obrigado por me ouvirem e por tudo que aprendi com vocês. Aos amigos da História – desde a graduação – Arthur, Ciro, Lucas, Rafa, Ranier, Samu, Samuel Brigantight (o agregado da música) e Olávio, digo que é bom demais ter a companhia de vocês! Cada momento, com cada um, é um momento de felicidade. Sou grato pela convivência e pelos abraços! Vale uma menção honrosa ao grandíssimo Zissi, amigo desde o primeiro dia de faculdade e que vai para a vida toda. Os mestrados foram em áreas diferentes, mas a situação foi a mesma em todos os aspectos. Das glórias as frustrações. Obrigado por tudo, amigo. Foi bom caminhar com você até aqui! Não é possível que é só rizoma...

Os “novos” amigos também tem minha gratidão. A Defuzz e meus consagradíssimos companheiros de banda, Brandão, Higor e Jaques, me trouxeram momentos de extrema felicidade em momentos em que o mestrado parecia uma escolha errada. Com eles me sentia animado e, com a animação, me sentia motivado a continuar a escrita. Agradeço também ao Sam, colega do Ensino Médio, que reapareceu na reta final do mestrado e com seu coração enorme também se tornou um contraponto ao desânimo. Conversar de qualquer assunto com ele é um prazer! E obrigado por não reclamar de ter ouvido tanto a tão famosa frase: “devia estar escrevendo”. Nessa leva, Vitor e Adriano, amigos de infância, outros portos seguros,

também merecem meu agradecimento! É muito bom saber que eu posso contar com vocês em qualquer hora!

Já na reta final, não poderia deixar de agradecer a pessoa que deixou, literalmente, o mestrado mais fácil: minha orientadora, Ana Paula Spini. Até aqui foi uma longa jornada. Desde o 3º período da graduação sou aluno dela e desde essa época a minha admiração por essa mulher não para de crescer. Seja na luta política e pública, ou, seja tomando um café trocando ideias da vida, a Ana sempre se mostra uma pessoa muito afetuosa e preocupada com o bem! Isso é uma virtude nos dias atuais. Obrigado pela paciência e pelo carinho. Pelos textos e pelos conselhos. Foi uma honra ser seu orientando!

Sou grato ao professor Francisco Santiago Júnior, que é nome importante na bibliografia desse trabalho e aceitou vir à Uberlândia ser um dos examinadores; ao professor Roberto Camargos de Oliveira, também banca da minha defesa, que desde a qualificação está fazendo uma leitura atenta do texto; e à professora Ivete Almeida, que também fez parte da qualificação e fez apontamentos preciosos para nossa dissertação. Acompanhando o trabalho destes pesquisadores e diante dos diálogos por eles levantados, tenho certeza que suas leituras e discussões serão de grande valia para a continuidade dessa pesquisa. A contribuição deles para o campo social e cultural, dentro e fora das Universidades, é algo de fundamental importância, principalmente no contexto em que vivemos e serve, também, de inspiração. Fico feliz que sejam eles os avaliadores de um trabalho que é tão importante para mim.

Por fim, agradeço à CAPES por ter me concedido a bolsa de estudos, que fez com que eu me dedicasse com exclusividade a essa pesquisa. Espero ter contribuído o investimento que fizeram e torço para que incentivos à pesquisa acadêmica não acabem em breve, pois, eles são imprescindíveis ao futuro de qualquer país.

RESUMO

O cinema produzido por diretores negros nos Estados Unidos teve seu maior auge em 1991, quando pelo menos 17 filmes deste entraram no circuito nacional de exibição – número maior que toda a década anterior. Estamos falando de um movimento chamado de *New Black Cinema*. Nesse cenário, nomes como Spike Lee e John Singleton se destacaram como promissores diretores dessa geração ao conciliarem uma estética cinematográfica própria e um poder discursivo muito forte em prol da comunidade africano-americana. Deste modo, este trabalho faz a análise de dois filmes destes cineastas, *Os Donos da Rua* e *Febre da Selva*, Singleton e Lee, respectivamente, os quais, em 1991, suscitam questões tais como a segregação do espaço urbano, negritude, masculinidade do jovem negro e relacionamento inter-racial, por exemplo. Nosso objetivo, portanto, em uma perspectiva da História Visual, é analisar essas imagens, as representações agenciadas e as imagens/discursos que serviram de referência para construção desses filmes, a fim de verificarmos as contradições da sociedade norte-americana, a visão de Singleton e Lee sobre algumas das temáticas da narrativa e o modo como o público as recebeu. É um dos nossos motes, também, compreender nas imagens e na sociedade que as olha, as lutas políticas e as de representação, essas que são tão importantes para as dinâmicas sociais em que o africano-americano está inserido.

Palavras-chave: New Black Cinema; História Visual; Visualidade; Spike Lee; John Singleton; Representação;

ABSTRACT

Film production by black directors in the United States peaked in 1991, when at least 17 of them entered the national cinema circuit - a number larger than the previous decade. We are talking about a movement called New Black Cinema. In this scenario, names like Spike Lee and John Singleton stood out as promising directors of this generation by reconciling their own cinematic aesthetics and a very strong discursive power for the benefit of the African-American community. In this way, this work examines two of these filmmakers, *Boyz n the Hood*' and *Jungle Fever*, Singleton and Lee, respectively, who in 1991 raised questions such as the segregation of urban space, blackness, masculinity of the young black and interracial relationships, for example. Our goal, therefore, from a perspective of Visual History, is to analyze these images, the agency representations and the images/speeches that served as reference for the construction of these films, in order to verify the contradictions of the American society, the vision of Singleton and Lee about some of the narrative themes and how the audience received them. It is also our aim to understand in the images and in the society that looks at them, the political struggles and the representational struggles that are so important to the social dynamics in which the African-American is inserted.

Key-words: New Black Cinema; Visual History; Visuality; Spike Lee; John Singleton; Representation;

LISTA DE IMAGENS

- Figura 1. Frame da placa de “pare” de Os Donos da Rua, p. 27
- Figura 2. Frame da placa de “pare” de Os Donos da Rua, p. 27
- Figura 3. Frame da placa de “one way” de Os Donos da Rua, p. 31.
- Figura 4. Frame da placa de “one way” de Os Donos da Rua, p. 31.
- Figura 5. Frame da placa de “wrong way” de Os Donos da Rua, p. 32
- Figura 6. Frame do pôster de Reagan de Os Donos da Rua, p. 33
- Figura 7. Frame do aviso “do not cross” de Os Donos da Rua, p. 33
- Figura 8. Frame do pôster “stop 1984” de Os Donos da Rua, p. 35.
- Figura 9. Plano aberto da primeira cena de Febre da Selva, p. 53.
- Figura 10. Plano aberto da primeira cena de Faça a Coisa Certa, p. 53.
- Figura 11. Frame do perfil de Flipper em Febre da Selva, p. 61
- Figura 12. Frame do perfil de Angie em Febre da Selva, p. 61.
- Figura 13. Frame do casal em perfil em Febre da Selva, p. 61.
- Figura 14. Frame da parede do quarto de Flipper em Febre da Selva, p. 71.
- Figura 15. Frame da truculenta abordagem policial em Febre da Selva, p. 72.
- Figura 16. Frame da câmera voyeurística de Febre da Selva, p. 73.
- Figura 17: Huey Newton seated in wicker chair, 1967. Fotografia atribuída a Brair Stapp, composição de Eldridge Cleaver. Litografia no papel, p. 79.
- Figura 18: O rei Otumfuo Osei Agyeman Prempeh II, Rei de Asante, Gana, 1930, p. 81.
- Figura 19: O jovem rei Daudi Cwa II, 1897-1939, 34º Kabaka de Buganda. Uganda, s/d, p. 81.
- Figura 20: Pôster de Huey Newton depois dos disparos da polícia, Berkeley. Circa 1968. Foto de Stephen Shames, p. 87.
- Figura 21. Capa do álbum “Uncle Jam Wants You”, da banda Funkadelic, p. 88.
- Figura 22. Capa do álbum “One Nation Under Groove”, do músico Eddie Kendrick, p. 88.
- Figura 23. Pôster do filme Pantera Negra, 2018, p. 90.
- Figura 24. Estátua de Queen Mary, Copenhague, 2018, p. 92.
- Figura 25: Chuck D. na revista Spin. Fonte: Spin Magazine Photograph, Tumblr, edição de outubro de 1991 da revista SPIN. Fotografia de Jesse Frohman, p. 95.
- Figura 26: pôster político de Malcolm X. Foto atribuída a Don Holgan Charles, 1964, revista Ebony, p. 99.

Figura 27: capa do álbum *By All Means Necessary*, do Boogie Down Production, 1988, p. 99.

Figuras 28 e 29: planos abertos em ruas do Harlem nos filmes *Shaft* (Gordon Parks, 1971) e *Febre da Selva* (Spike Lee, 1991), p. 129.

Figuras 30 e 31: sequências iniciais de *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (Melvin Van Peebles, 1971), p. 132.

Figura 32: pôster *The Warriors*, p. 138.

Figura 33: primeiro anúncio de *The Warriors*, p. 139.

Figura 34: segundo anúncio de *The Warriors*, p. 139.

Figura 35: terceiro anúncio de *The Warriors*, p. 140.

Figura 36: quarto anúncio de *The Warriors*, p. 140.

Figura 37: primeiro pôster de *Juice*, p. 161.

Figura 38: segundo pôster de *Juice*, p. 161.

Figura 39: pôster de *Febre da Selva*, p. 168.

Figuras 40 e 41: print da página da revista *Eros*, p. 169.

Anexo 1: "Reagan para o Grande Irmão em 1984", pôster político da turnê "Rock Against Reagan", p. 143.

Anexo 2: Manifestação "Free Huey", Tribunal de Alameda County (Califórnia).

Setembro de 1968. Fotografia de Stephen Shames, p. 143.

Anexo 3: Faixada do escritório dos Panteras Negras depois dos disparos da polícia, Berkeley. Cerca 1968. Foto de Stephen Shames, p. 144.

Anexo 4: Charge representando o pedido da United Society of Christian Endeavor para banir o filme da luta entre Johnson e Jeffries. *New York Tribune*, 9 de julho de 1910, p. 193.

Anexo 5: Pôster do filme *Kuffs* (Bruce Evans, 1992), p. 194.

Sumário

INTRODUÇÃO	11
0.1 Fontes	21
0.2. Estrutura dos capítulos	24
CAPÍTULO 1.....	27
Do Harlem a South Central: a cidade como um campo imagético da luta negra	27
1.1 Os Donos da Rua.....	28
1.2 Febre da selva.....	47
1.2.1. <i>Febre da Selva</i> e a questões de raça	59
CAPÍTULO 2.....	77
Imagens que circulam: questões de gênero na cultura imagética africano-americana.....	77
2.1 All power to the image	78
2.2 “Who you callin a bitch?”: o machismo e as mães solteiras no ‘hood.....	106
2.3 “the complicated man”: polêmicas, gênero e cidade no blaxploitation	121
2.4 Masculinidade e sexualidade no blaxploitation e no New Black Cinema.....	130
CAPÍTULO 3.....	137
Imagem e recepção: histeria coletiva e relacionamento inter-racial.....	137
3.1 Violência nos cinemas.....	138
3.2. “Realismo corajoso”	143
3.3. Os Donos da Rua vs. O Exterminador do Futuro.....	149
3.4. Medidas “drásticas”	161
3.5. Uma febre de 37,5º	166
CONSIDERAÇÕES FINAIS	174
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	178
Fichas técnicas dos filmes.....	179
Outros filmes citados ao longo do texto.....	179
Fontes documentais	180
Referências Bibliográficas.....	188
ANEXOS.....	194

INTRODUÇÃO

Estamos no início de 2019 e podemos afirmar que bons ventos sopram para diretores e diretoras negras que desejam contar suas histórias no cinema dos Estados Unidos. Pelo menos desde a primeira metade da década de 1990 não tínhamos uma onda tão forte de investimentos para cineastas africano-americanos, os quais estão fazendo filmes que conseguem conciliar a própria liberdade criativa, bons orçamentos, poder comercial e boa recepção de público e crítica.¹

É evidente que a democracia digital facilitou isso acontecer. O amplo acesso à câmera e o rápido compartilhamento do material audiovisual na internet, com certeza são ferramentas fundamentais para o fomento de novas escolas e experimentações que estão independentes de uma cultura do *mainstream*, que ainda se prova ser racista e segregacionista. Escrever um roteiro, ligar a câmera, gravar e compartilhar com o mundo sua história – aquela que dificilmente apareceria nas salas de cinema – se torna um ato político marcante, principalmente nos dias atuais em que o prognóstico pós-racial de uma “Era Obama” acabou se tornando uma ilusão.²

Se hoje falamos de um momento próspero para este cinema produzido por negros, ele não veio antes de muitos períodos de crise. O ano era 2016, e pelo segundo ano consecutivo nenhum ator e atriz negra (principal ou coadjuvante) tinham sido indicados, dentre os 20 nomes, para a maior premiação do cinema norte-americano, o Oscar. “A Academia é racista”, alegavam os mais revoltados, que reforçavam quase um pleonasma. Surgia, então, um boicote

¹ Em 2010, Ava DuVernay, diretora e roteirista, começou o AFFRM (o African-American Film Festival Releasing Movement) sua própria empresa para distribuir filmes feitos ou focado em pessoas negras, que tem a perspectiva do baixo orçamento que gera bons retornos lucrativos. Em 2012, ela lança seu premiado filme *Middle of Nowhere*, possibilitando a produção de *Selma* (2014), seu maior sucesso até então. Nessa leva de DuVernay conseguimos mapear ainda nomes como, o também californiano, Ryan Coogler, que em 2015 lançava um novo capítulo da franquia *Rocky*, com seu filme *Creed*, cujo os altos números de bilheteria e a aceitação da crítica lhe abriu as portas para a direção do *blockbuster Pantera Negra* (2018), filme que se tornou o primeiro de super-herói a ser indicado na categoria de melhor película no Oscar de 2019. Ao se tratar da “maior premiação do cinema”, o diretor Barry Jenkins ganha menções honrosas por *Moonlight* (2017) que levou a estatueta de melhor filme e de melhor roteiro adaptado. Sem contar o prêmio de roteiro que Jordan Peele recebeu no Oscar – mas dessa vez de texto original – por *Corral* (2018), o diretor mantém uma constância de bons produtos no audiovisual desde 2010 e figura como um dos grandes nomes dessa nova geração. Aqui falamos nomes ainda muito ligados ao *mainstream*, mas encontramos nomes menos comentados como o da cineasta Dee Rees e vemos até trabalhos mais experimentais como os de Terence Nance. O diálogo entre música e cinematografia também pode ser observado nessa década, ainda mais se verificamos o trabalho do ator e *rapper* Donald Glover (ou Childish Gambino), principalmente no clipe *This is America*. Esses são apenas alguns exemplos.

² ROSE, Steve. Black films matter – how African American cinema fought back against Hollywood. *The Guardian*, 13 de outubro de 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2dgsUGR>. Acessado em: 20/01/2019.

à “festa do cinema”, que foi chamado de *Oscars So White*. A mobilização ocorreu nas redes sociais e pedia não só mais representatividade dentro dessa indústria cultural, mas igualdade, como destacou no seu monólogo o ator Chris Rock, que foi o apresentador da premiação daquele ano: “o que a gente quer é oportunidade. Queremos que atores negros tenham as mesmas oportunidades”.³

E isso tudo tem a ver com a descrença em políticas públicas que realmente reivindicam condições favoráveis ao negro vivendo nos Estados Unidos. O filme *Os Donos da Rua*, de 1991, dirigido por John Singleton, começa com uma epígrafe apontando: “um em cada 21 homens africano-americanos será assassinado durante sua vida”. Hoje, a cifra é menor, mas os negros americanos ainda são oito vezes mais propensos que os brancos a serem vítimas de homicídio.⁴

Malcolm X, filme de Spike Lee, de 1992, começou mostrando o brutal vídeo do espancamento de Rodney King por policiais racistas que o abordaram após perceberem um acesso de velocidade na condução do carro do rapaz. Um cinegrafista amador acabou registrando todo esse momento e, quando divulgado pela mídia, esse vídeo foi o mote principal para a indignação que resultou na maior revolta popular de Los Angeles, naquele mesmo ano. Nos dias atuais, vimos uma sucessão de agressões e assassinatos de africano-americanos inocentes/desarmados pela força policial das cidades americanas – todos deles registrados por celulares e espalhados nas redes sociais, gerando outros muitos protestos e diversos questionamentos de se um dia isso irá acabar.

Em resposta ao racismo institucional que extermina a população negra como se isso fizesse parte até mesmo de um projeto político, tivemos em 2017 o filme *Corra!* do diretor Jordan Peele. Classificado no gênero terror, a narrativa explora o medo e a insegurança de ser negro em tempos em que o já então presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, dispara frases de ódio se referindo a países africanos como “shit hole countries” e apoiando

³ 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.

⁴ ROSE, Steve. Black films matter – how African American cinema fought back against Hollywood. *The Guardian*, 13 de outubro de 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2016/oct/13/do-the-right-thing-how-black-cinema-rose-again>. Acessado em: 28/01/2019.

movimentos de brancos supremacistas em prol de defender a liberdade de expressão.⁵ Vozes neonazistas e resquícios da Ku Klux Klan ganham notoriedade nessa sociedade de comunicação democrática, em pleno século XXI.

Corra!, que ganhou o Oscar de melhor roteiro original, também traz o debate constante sobre negritude, e como há tentativas incessantes de silenciá-la diante de uma cultura hegemônica branca. Nessa perspectiva, vemos as consequências de um relacionamento inter-racial e o modo pelo qual o corpo negro muitas vezes é visto como um objeto estereotipado, moldado pelo olhar do branco e colocado em uma condição de exclusão do meio social. Não muito diferente do que Frantz Fanon estava articulando em seu livro *Pele Negra Máscaras Brancas*, de 1952, e não muito distante do que Spike Lee filmou, trazendo esse debate em 1991, com seu filme *Febre da Selva*, que evidentemente pode ser colocado em diálogo com a narrativa de Peele.

O ponto é que o cinema, a sociedade e a política pouco se desgrudam ainda mais se falamos de um cinema produzido por diretores, roteiristas, montadores e atores negros. Consideramos, inclusive, o cinema africano-americano como uma metáfora para a experiência negra, porque é uma história de luta por inclusão, assim como aponta Mia Mask.⁶ Deste modo, acreditamos, assim como Edward Said, que a cultura não se desvincula da abordagem política, e mesmo que a primeira possa vir a reproduzir um poder estruturado, e em certos casos repetir sentidos comuns, é também um campo multifacetado que incorpora conflitos de significação por meios dos quais a ordem social se reproduz e é experimentada.⁷

Em termos gerais, um dos objetivos principais dessa dissertação é analisar tais embates políticos, culturais e sociais, para compreendermos a dinâmica e as contradições da sociedade norte-americana, diante da luta cotidiana de negros contra o racismo, a opressão policial e a segregação territorial, cultural e econômica. Aqui nosso recorte temporal é especificamente o

⁵ WATKINS, Eli. Trump decries immigrants from 'shithole countries' coming to US. CNN Politics, janeiro de 2018. Disponível em: <https://edition.cnn.com/2018/01/11/politics/immigrants-shithole-countries-trump/index.html>. Acessado em: 24/04/2018.

⁶ MANZOOR, Sanfraz. The slow rise of black cinema. *The Guardian*, 21 de Setembro, 2014. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2014/sep/21/slow-rise-black-cinema-african-american-hollywood>. Acesso em: 02/07/2018.

⁷ CARVALHO, Bruno Sciberras. Representação e imperialismo em Edward Said. Dossiê Teoria Política, Londrina, v. 15, n. 2, 2010, p. 43.

ano de 1991 e nosso objeto e fonte – em um diálogo mútuo de produção, consumo e recepção – são as imagens capturadas por dois diretores negros em dois filmes produzidos naquele ano, esses que já foram citados aqui: *Os Donos da Rua* e *Febre da Selva*, de John Singleton e Spike Lee, respectivamente.

Esses filmes se situam em um movimento que chamaremos de *New Black Cinema*⁸, ou *Novo Cinema Negro*, que diz respeito a uma promissora geração de diretores e diretoras do final dos anos 1980 e início dos anos 1990, que, no início de uma maior abertura da indústria cinematográfica para narrativas que falavam, por exemplo, a respeito do cotidiano do homem e da mulher negra, do racismo e segregação, pelo olhar dos mesmos, criaram uma nova significância a suas narrativas, em que sujeitos edificaram campanhas vitoriosas em disputas representacionais – e logo, políticas – bem como colocaram o negro como protagonista de suas histórias.

A importância desse movimento vem pelo motivo de que o cinema negro e o negro no cinema norte-americano tiveram sempre uma relação estremecida com suas representações

⁸ Além de *New Black Cinema*, podemos encontrar nomenclaturas semelhantes ao movimento, tais como: *New Black Realism*, *New Jack Cinema*, *Black Action Cinema*, *New Black Hollywood* ou *New Black Wave*. Os usos desses termos pelos autores variam de acordo com a proposta do texto: o uso do nome “realismo” aparece em muitos que dizem respeito à estética; a palavra “jack” vem em muitos textos que estão falando também da cultura *Hip Hop*; e os termos “novo cinema” ou “nova onda” surgem em estudos mais gerais sobre os filmes – por isso aqui optamos por *New Black Cinema*. Conseguimos apenas mapear tais padrões, não conseguindo encontrar significados específicos por essas nomenclaturas, nem suas etimologias. Na frente do cunho destes termos conseguimos encontrar importantes trabalhos, como: o artigo “The New Black Aesthetic” (TREY, Ellis. *Callaloo*, No. 38, 1989), o livro “Black American Cinema” (DIAWARA, Manthia. *Taylor & Francis*, 1993), a obra “Framing Blackness: The African American Image in Film” (GUERRERO, Ed. *Temple University Press*, 1993), ou em publicações na imprensa tais como “They’ve Gotta Have Us”, que saiu no *New York Times Magazine*, em julho de 1991 e “Boyz of New Black City”, que foi disponível na *Time Magazine* em 17 de julho de 1991. Consideraremos o período do movimento entre 1986 – quando temos a estreia de *Ela Quer Tudo* – e 1995, quando percebemos o fim de uma ascensão tanto em investimentos da indústria para tais filmes, quanto uma diminuição de interesse do público, vide bilheterias. Antes ao movimento, encontramos também um outro chamado de *L.A. Rebellion* (ou *L.A. Stories*), encabeçado por jovens estudantes negros de Los Angeles que também faziam um cinema político, mas com um teor mais experimental/artístico. Tal projeto, periodizado por Ashley Clark entre os anos 1976 e 1984, ficaram mais restritos ao cinema independente, não ganhando tanta projeção quanto os filmes realizados pelo *New Black Cinema*, por mais que Julie Dash – participante do *L.A. Rebellion* – tenha se tornado conhecida somente em 1991 por seu filme *Daughters of the Dust*, quando este a fez a primeira mulher negra a ter um filme circulado nacionalmente no circuito de cinemas dos EUA. Por esse feito, Dash faz parte do que chamamos de “class of 91”, geração de jovens cineastas africano-americanos que representam o *New Black Cinema* e que ganharam notoriedade em 1991. Ver mais em: ROSE, Steve. Black films matter – how African American cinema fought back against Hollywood. *The Guardian*, 13 de outubro de 2016.

Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2016/oct/13/do-the-right-thing-how-black-cinema-rose-again>; e também em: CLARK, Asheley. A short history of black US indie cinema. *BFI, Films Forever*, 17 de julho de 2018. Disponível em: <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/short-history-black-us-indie-cinema>. Ambos acessados em: 20/11/2018.

imagéticas no *mainstream* e/ou com a falta de protagonismo dado àquelas personagens – problemática acentuada com as produções pós movimentos pelos direitos civis. Na década de 1970, alinhado ao *black power* e aos *grooves* da música soul, surge na história do cinema o *blaxploitation*, proposta cinematográfica que visava colocar os africano-americanos a frente das produções audiovisuais. Isso realmente aconteceu, mas mesmo que a cultura negra tenha ganhado certa visibilidade, a questão representacional permaneceu defasada por muitos que ainda consideravam que a experiência urbana dos negros nas telas dos cinemas continuava estereotipada, sexista e/ou fetichizada.

Deste modo, é apenas no final da década de 1980 que certa unanimidade quanto essa representação e representatividade dos africano-americanos nos filmes irá surgir. Depois do sucesso de público e crítica de *Ela Quer Tudo* (Spike Lee, 1984), *Hollywood Suffle* (Robert Townsend, 1986) e *Faça a Coisa Certa* (Spike Lee, 1989), uma nova geração de cineastas jovens se vê motivada para desestabilizar o poder de algumas imagens que perpetuaram por muito tempo no cinema e que, por muitas vezes, não correspondia a “realidade” do que era ser negro nos Estados Unidos. Nossa proposta, portanto, é a análise de dois filmes que fazem parte dessa que foi chamada “a geração de 91” e que, conseqüentemente, estavam inseridos na perspectiva do *New Black Cinema*.

A escolha por essas duas fontes fílmicas veio justamente de um desconforto e curiosidade teórica a respeito dos limites do conceito “representação”, tão utilizado por nós historiadores. Antes, passando por minha trajetória acadêmica – agora em primeira pessoa –, lembro, quando ainda estudava o filme *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994) e surgia uma inquietude a respeito da representação do negro naquela narrativa, que pode ter uma interpretação problemática diante de estereótipos e situações racistas ali construídas.⁹ Houve, então, todo um questionamento que ia ao encontro da perspectiva de como era a representação dos africano-americanos pelos próprios africano-americanos, que neste período (década de 1990) tentavam se recuperar de um retrocesso causado por governos

⁹ Ver: 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, p. 145-168.

conservadores, que mantinham a questão racial marginalizada no contexto político norte-americano.¹⁰

Chegamos, assim, nesse *New Black Cinema*, que desde o início surge preocupado em levantar discussões quanto a autenticidade e ao “realismo” de suas narrativas, também como uma crítica às representações anteriormente realizadas. Não à toa, esses filmes tem a perspectiva urbana muito em foco; mostram o cotidiano do homem e da mulher nas grandes metrópoles ou em bairros periféricos; e usam técnicas cinematográficas (como a câmera na mão e o uso do som ambiente, por exemplo) para criarem um cenário quase que documental para o público, como que se os limites da ficção ali estivessem sido extrapolados e estes cineastas estivessem ali mostrando a “vida como ela é”.¹¹

Para dar este “efeito” de realidade, tanto *Os Donos da Rua*, quanto *Febre da Selva*, começam seus filmes fazendo referências a dados ou situações que aconteceram no mundo real, tal como estatísticas de assassinatos de jovens negros, no caso do primeiro filme, ou homenageando o jovem Yusuf Hawkins, que foi assassinado e serviu de inspiração para Spike Lee criar sua narrativa. Contudo, percebemos que isso é mais uma estratégia narrativa do que propriamente a crença por parte desses cineastas de que eles estão representando fielmente a realidade. Para Paula Massood não há ingenuidade, nem pretensão desses diretores em atrelar evidentemente o texto ficcional ao mundo real.¹²

Portanto, sabemos que a construção de discursos e de imagens que foram filmadas, selecionadas e montadas, partem de escolhas pessoais, e também representacionais, que nos permite coloca-las em diálogo e em confronto com a sociedade que ao mesmo tempo as produz e as consume – enquadrando-as em um circuito imagético de referências e apropriações. Nessa perspectiva, Robert Stam aponta:

Se, por um lado, o cinema é mimese e representação, por outro, é também enunciado, um ato de interlocução contextualizada entre produtores e

¹⁰ ZINN, Howard. The unreported resistance. In: *A people's history of The United States: 1492 to present*. Modern Classics, 1995.

¹¹ MASSOOD, Paula. Out of the Ghetto, into the Hood: Changes in the Construction of Black City Cinema. In: *Black City Cinema: African American Urban Experiences In Film*. Philadelphia: Temple University Press, 2003, p. 146 e 147.

¹² MASSOOD, Paula. Introduction: Migrations, Movies, and African American Cities on the Screen. In: *Black City Cinema: African American Urban Experiences In Film*. Philadelphia: Temple University Press, 2003, p. 6.

receptores socialmente localizados. Não basta dizer que a arte é construída. Temos de perguntar: construída para quem e em conjunção com quais ideologias e discursos? Nesse sentido, a arte é uma representação não tanto em um sentido mimético quanto político, de delegação de voz.¹³

Desta maneira, já que as imagens – em especial as do *New Black Cinema* – têm um viés político, simbólico e interpela diversas instâncias sociais com inúmeras interpretações de sentidos, não podemos deixar de considerar Roger Chartier quando este escreve sobre representação. Talvez para este estudo um de seus mais importantes escritos é aquele em que o autor considera as lutas de representação tão importantes quando os embates econômicos para a verificação de um *status quo*, bem como considera como fundamentais a verificação dos mecanismos que grupos utilizam para impor domínio ou hegemonias, e a compreensão dos discursos, que no campo social são travados:

Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termo de poder e de dominação.¹⁴

Também é importante, neste mesmo texto de Chartier, levarmos metodologicamente em consideração uma relação dialética entre texto e leitor; ou filme e espectador; em que não só os diálogos entre as partes, bem como toda uma configuração de distribuição e recepção, devem ser considerados para se interpretar o *sentido da obra*.¹⁵ Principalmente quando faremos a análises dos filmes e pensaremos em todos os seus processos de agenciamentos, escolhas imagéticas e a recepção do público, é por este caminho que iremos seguir. Também não deixaremos de mobilizar as representações presentes nestes filmes – como e porque determinadas representações estão ali são importantes para nós porque elas foram importantes para estes cineastas quando estes buscaram a verossimilhança com a realidade neste cinema. Contudo, não queremos nos ater só a esta perspectiva, pois isso limitaria as compreensões sobre nossos objetos, visto que o conceito de “representação” é plausível de críticas.

Críticas essas conferidas pelo próprio Robert Stam, citado acima, que, fazendo uma relação com o próprio cinema africano-americano, aponta que além desse ser já uma questão

¹³ STAM, Robert. op. cit., 2009, p. 305.

¹⁴ CHARTIER, Roger. Introdução. In: *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: DIFEL, 1990, p. 17.

¹⁵ CHARTIER, Roger. Ibidem, 1990, p. 27.

já muito explorado por pesquisadores (qual a representação do negro/branco em determinado filme?), estudar os estereótipos, ter a preocupação de estabelecer discursos negativos ou positivos somente com as imagens, podem nos levar a um tipo de essencialismo. Para o autor, essas simplificações reducionistas correm o risco de estabelecer o mesmo discurso racista que queremos combater; de criar um tipo de a-historicismo; assim, “a análise tende a ser estática, a não permitir mutações, metamorfoses, mudanças de valência, funções alternadas; ignora a instabilidade histórica do estereótipo e mesmo da linguagem”.¹⁶

Poderíamos até mesmo apontar que no regime representacional as imagens precisam sempre de um agente exterior para fazerem sentido, são sempre agenciadas e não tem significados por elas mesmas. Um exemplo bem preciso deste caso é apontado por Francisco das Chagas Fernandes Santiago Jr. quando ele escreve que “uma representação da pobreza, de etnias, ou do Brasil no cinema, sempre estará em referência a um conjunto de práticas discursivas e não discursivas externas a própria imagem e referentes à pobreza, à etnia ou ao Brasil no mundo social”, fazendo, assim, com que a imagens careçam de uma realidade realmente própria e de uma concretude fundamentalmente única. Ordenação, esta, que coloca a imagem à mercê da palavra, dependente sempre do conceito de *prática*.¹⁷

E mais, levando em consideração a preposição de Santiago Jr., a qual as imagens, não precisam ser explicadas somente por meio da teoria da representação, justamente porque elas existem para além da representação, e concordando com a premissa de que “um filme não representa em si mesmo, mas sim coloca em ação uma relação na qual os sujeitos agenciam processos representacionais”, vale a pena refletir que quando o historiador analisa uma imagem e forja representações, ele está só articulando outros retratos de acordo com o contexto social que ele vive, e não com as diversas relações que a imagem traz. O filme analisado como representação é mais uma visão e interpretação de mundo do próprio historiador que a estuda, se tornando mais uma apropriação.¹⁸

¹⁶ STAM, Robert. op. cit., 2009, p. 303.

¹⁷ SANTIAGO Jr. Francisco das Chagas Fernandes. *Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas da relação história e cinema*. Domínios da Imagem, Londrina, Ano II, n. 3, 2008, p. 70.

¹⁸ SANTIAGO Jr. Francisco das Chagas Fernandes. *Ibidem*, 2008, p. 74.

É por isso que almejamos um diálogo entre representação e História Visual, conceitos que partem de motivos comuns. Deste modo, miramos uma proposta teórica e metodológica da visualidade, a qual, na própria concepção de Santiago Jr., visa que a dinâmica representacional de uma imagem deve ser submetida ao seu funcionamento no que diz respeito ao encadeamento de ações que agencia. Principalmente, uma vez que muitos estudos demonstram que uma mesma imagem possui diferentes corroborações sociais de acordo com as relações estabelecidas em grupos sociais. Comportar todos os significados da imagem em diversas sociedades se torna um trabalho inviável e é por isso que o conceito de representação também tem que ser problematizado.¹⁹ Como Ulpiano Bezerra de Menezes aponta: “a mesma imagem, portanto, pode reciclar-se, assumir vários papéis, ressemantizar-se e produzir efeitos diversos”, devemos estar cientes disso, portanto.²⁰

Por isso, guinamos nossos estudos para uma História Visual, a qual pretendemos ir além das premissas do conceito de representação, a fim de verificarmos como as imagens desses filmes se relacionam com outras produções imagéticas – cinematográficas ou não – e começam a fazer parte de um circuito de agenciamentos (conceito esse que se assemelha muito ao de “apropriação” usado por Chartier) que ora podem corroborar com os sentidos de determinadas imagens, ou ora podem criticar e satirizar as mesmas. Tais continuidades, rupturas e contradições nos deixam lapsos de lutas políticas, fundamentais para compreendermos de que modo, neste caso, o racismo, as masculinidades, as feminilidades, os discursos e ideologias, em geral, estavam presentes nessa sociedade norte-americana da segunda metade do século XX.

Assim, já que os diálogos entre a produção e consumo dessas imagens são fundamentais para a análise desse circuito de referências e apropriações, dentro dessas disputas representacionais, outro ponto teórico-metodológico que faz parte dos estudos culturais e que deverá ser enfatizada ao longo de todo o terceiro capítulo, é a já mencionada questão da recepção, ou seja, como que a sociedade e grupos específicos estão assistindo esses filmes e como esses estão os processando dentro dessa iconosfera²¹ do *New Black Cinema*.

¹⁹ SANTIAGO Jr. *Ibdem*, p. 74.

²⁰ MENEZES DE. Ulpiano T. Bezerra. *Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, nº 45, 2003, p. 29.

²¹ Entendemos como “iconosfera” o conceito usado nos estudos de Cultura Visual e História Visual, que se refere “ao conjunto de imagens que, num dado contexto, está socialmente acessível” (MENEZES, Ulpiano B. *Fontes Visuais, Cultura Visual, História. Balanço provisório, propostas cautelares*. IN: Revista Brasileira de História, vol. 23,

Este é um ponto válido, visto que quando estes filmes começam a ser veiculados e há neles referências imagéticas de tempos passados, engajando lutas políticas dos anos 1960 – e ao mesmo tempo suas imagens se conectam com a cultura *Hip Hop*, que desde a década de 1980 tem uma relevância cultural muito grande –, estes cineastas mobilizam questões identitárias muito fortes, pois, 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 questionamento dessa herança linguística e cultural em um processo que é na maior parte 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*.²²

0.1 Fontes

Já citamos nossas principais fontes do trabalho.²³ A primeira é *Os Donos da Rua*, do então jovem cineasta John Singleton, que dirigia e roteirizava seu primeiro filme. Aqui temos a história de Tre (Cuba Golding Jr.), rapaz de 16 anos, que junto com seus amigos de South Central, região de Los Angeles, tentavam sobreviver à violência das gangues ao mesmo tempo que buscavam uma emancipação daquele lugar que aparentava não proporcionar futuro algum – principalmente pelo descaso do Estado. Dentro do *New Black Cinema*, *Os Donos da Rua* tem uma subclassificação e pode ser considerado também um *‘hood film*, gênero que também desponta nesse início de anos 1990, que trata sobre a vida de jovens nos guetos dos Estados Unidos. Premissas como a violência, a marginalização e a ênfase na cultura *Hip Hop* (a trilha sonora é composta por *rappers*, que casualmente também atuam nos filmes) são algumas das

n. 45, 2003, p. 15). A esse termo inferimos um mundo mediatizado pelas imagens e suas relações com a sociedade. Este trabalho se apoia nos desdobramentos do que Mitchel chama de “pictorial turn”, que é um momento em que os pesquisadores se voltam para as discussões teóricas referentes as imagens e aos aspectos culturais que mediam os aspectos da visualidade, da experiência visual e das próprias representações em um mundo em que as imagens também são formas de discursos e não são estáticas. Diante de tal perspectiva, de acordo com Paulo Knauss, a cultura visual vem como “um desdobramento de um movimento geral de interrogação também sobre a cultura em termos abrangentes”. Ver mais em: KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 12, p. 97-115, jan-jun. 2006, p. 107.

²² HALL, Stuart. *Who needs ‘Identity’?*. Sage Publications, Londres, 1996, p. 4.

²³ As principais fontes são os dois filmes já citados. Porém, é difícil não delegar tal importância a outras, principalmente imagéticas, que aparecerão ao longo do texto. Serão fotografias, cartazes, panfletos, outros filmes e produções audiovisuais e fontes da imprensa escrita que estarão em constante agenciamento com *Os Donos da Rua* e *Febre da Selva*. Nessa perspectiva da visualidade, os filmes de Lee e Singleton servem como fios condutores a outras discussões e por isso as consideramos como fontes principais. Talvez esses filmes sejam pontos de partidas catalizadores a fim de compreendermos os modos pelos quais os africano-americanos estão mobilizando suas lutas políticas por meio das imagens.

características fundamentais. Por este filme, Singleton se tornou o cineasta mais novo e o primeiro diretor negro a ser indicado ao Oscar de melhor diretor.²⁴

Já nossa segunda fonte é o filme *Febre da Selva*, quinto lançamento do já então conhecido Spike Lee. Neste, vemos a história de Flipper (Wesley Snipes), arquiteto negro que faz parte da classe média moradora do Harlem, tradicional bairro de Nova York. O homem é casado com Drew (Lonette Mckee), mas isso não impede dele a trair com Angie Tucci (Annabella Sciorra), sua secretária ítalo-americana, moradora do bairro de Bensonhurst, localidade de forte presença de trabalhadores descendentes de imigrantes italianos. A febre da selva é justamente a relação conflituosa entre casais inter-raciais, cujas fronteiras não ultrapassáveis se veem presentes tanto nos corpos quanto nas territorialidades.

A escolha por estes filmes veio principalmente pelas semelhanças e diferenças que os definem. Em algumas disparidades centrais, temos, de um lado, um cineasta novo, do outro, um consagrado; um filme tem o cenário urbano de um bairro periférico, de classe pobre, já o outro um cenário urbano metropolitano, de classe média; o primeiro, o protagonista é um jovem que ainda procura emprego, o segundo, o protagonista é um homem com seus 30 anos já consolidado financeiramente.

Contudo, o que mais chama a atenção são suas similaridades, tais como: a cidade ser quase como uma protagonista do filme (as referências imagéticas de placas de trânsito, mapas e caminhos a serem seguidos são constantes durante ambos os filmes); a questão de a violência ser um mote e perspectiva para as duas narrativas, bem como o uso de drogas; os personagens homens estarem em conflito com suas masculinidades, e as personagens femininas serem colocadas sempre em segundo plano; e a presença de forte influências de discursos e ideologias do nacionalismo negro, por exemplo, foram alguns dos motivos aguçados para querer se estudar esse tipo de cinema.

Questões tais como: quais representações estão sendo mobilizadas nesses filmes? De onde partem essas imagens e quais suas referências? Qual a importância desses filmes para as lutas políticas, sociais e culturais nos Estados Unidos naquele momento (já que estes faziam

²⁴ DYSON, Michael Eric. Between apocalypse and redemption: John Singleton's *Boyz n'The Hood*, In: *Reflecting Black: African-American Cultural Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

parte de um reconhecido movimento cinematográfico)? Qual o agenciamento/apropriação dessas imagens para a iconografia que vem a seguir? E os motivos pelos quais este cinema conseguiu fazer “renascer” a cultura de filmes idealizados por africano-americanos naquele momento – afinal é um *novo* cinema – foram perspectivas fundamentais para a escolha de ambos os filmes.

E já em estudos preliminares não foi difícil encontrar algumas respostas para essas perguntas. No caso, se Spike Lee e John Singleton se encaixavam no mais próspero cinema independente comercial (por terem contratos com produtoras, mas mesmo assim terem o controle criativo sobre os seus filmes) isso é porque eles conseguiram agenciar, politicamente e esteticamente, anseios de jovens revolucionários que não encontravam representatividade negra no cinema *mainstream*.

De acordo com Manthia Diawara, a política vem justamente neste sentido: o de querer falar sobre assuntos que Hollywood não queria se meter; é a perspectiva de “trazer para o primeiro plano questões centrais para as comunidades negras na América; criticando o sexismo e a homofobia de africano-americanos; e empregando discursos *afro-femocêntricos* que fortalecem as mulheres negras”.²⁵ Ainda segundo o autor, artisticamente é um movimento que não deixa de fazer parte das vanguardas cinematográficas, como a *Nouvelle Vague* francesa, o Neorealismo italiano ou o Cinema Novo brasileiro, justamente pelo desejo de explorar novos jeitos de contar histórias, de experimentar a câmera e de gerar debates com a linguagem. Assim, empenhando-se em narrativas nem sempre lineares e em cortes inusitados, as histórias e “os personagens parecem sempre evocar as vozes de W. E. B. DuBois, Frantz Fanon, Toni Morrison, Malcolm X, Martin Luther King Jr., Karl Marx, Angela Davis, Alice Walker e Zora Neale Hurston”, e isso foi grandioso para aquela época.²⁶

Manthia Diawara, historiador da cultura e um dos pioneiros na análise deste *New Black Cinema* (ele chamará de *New Realism*), terá este texto revisado, posteriormente, por autoras feministas que irão contestar o modo pelo qual diretores como Spike Lee ou John Singleton

²⁵ DIAWARA, Manthia. op. cit., 1993, p. 306. Do original: “[...] bringing to the foreground issues central to Black communities in America; criticizing sexism and homophobia in the Black community; and deploying Afrofemcentric discourses that empower Black women.”

²⁶ DIAWARA, Manthia. Idem, 1993.

representaram suas personagens femininas nestes filmes. Nomes como Michele Wallace, Bell Hooks, Clarence Lusane, Gwendolyn Pough, Emma Horrex, Robyn Wiegman e a própria Angela Davis fazem parte de uma extensa bibliografia de mulheres (de maioria negra) que irão revisitar estes filmes e problematizar a questão de gênero. Para Wallace, por exemplo, a questão da maternidade em *Os Donos da Rua*, bem como a sexualidade da mulher negra em *Febre da Selva* são colocadas de forma pejorativa por estes cineastas.²⁷ Wallace também criticou bastante o modo pelo qual Spike Lee criou sua narrativa em torno de *Ela Quer Tudo*, que tem uma problemática cena de estupro que o próprio diretor já se arrependeu por ela.²⁸ Enquanto que Bell Hooks irá relacionar o sexismo e misoginia presentes nas letras de *rap* com o *New Black Cinema*. Para ela, a partir do momento que não há uma crítica desses estereótipos, esses filmes nada contribuíram para posituação da imagem da mulher negra.²⁹ Esse e outros debates estarão presentes ao longo da dissertação.

0.2. Estrutura dos capítulos

Por fim, é importante situarmos nossos capítulos. Metodologicamente, foi pensado em fazer três capítulos cuja divisão se encontrará assim: no primeiro, prezaremos por irmos ao encontro do conceito de representação, o qual tratamos aqui. A análise se encontrará mais presa aos próprios filmes – *Os Donos da Rua* e *Febre da Selva* – e as imagens que lá articularemos quando não são da película estão em plena relação com o contexto. Tentaremos perceber – com a leitura de jornais da época e de uma bibliografia específica sobre o tema – como que ambos os cineastas compreendiam o espaço o qual a narrativa dos filmes se passava. Como que as tensões sociais impactaram a visão de Singleton sobre um bairro violento e periférico de Los Angeles – South Central – e a visão de Lee sobre um tradicional bairro negro de Nova York, o Harlem, cujos moradores de classe média lidavam com o dilema da nostalgia de tempos prósperos e com a ascensão da violência urbana e o aumento de usuários de *crack* nas ruas daquela região.

Com a análise de *Os Donos da Rua* tentaremos explorar temas como o confinamento urbano, no sentido de o filme ser quase uma distopia cujo ambiente não oferece alternativas

²⁷ Ver: WALLACE, Michele. *Boyz n' The 'Hood and Jungle Fever*. In: DENT, Gina. *Black Popular Culture*. Buy Press, Seattle, 1992.

²⁸ Ver: WALLACE, Michele. *Dark designs and visual culture*. Duke Press University. 2004.

²⁹ Ver: HOOKS, Bell. *Mama love*. In: *Salvation – Black People and Love*. HarperCollins Books, 1ªed, Nova York, 2001.

de prosperidade: os caminhos parecem sempre levar o jovem negro à morte; bem como trataremos dos abusos de força policial sobre os moradores de South Central, que não estão só sitiados, como também abandonados diante de políticas de exclusão social por parte do Estado.

Enquanto que com a análise de *Febre da Selva*, iremos verificar como que o corpo negro e suas representações também geram delimitações de fronteiras no espaço urbano, sejam elas evidentes ou metafóricas; a questão dos conflitos étnicos entre africano-americanos e ítalo-americanos também aparecem no capítulo, justamente para a compreensão da alteridade, de como as identidades são forjadas e como a população dos Estados Unidos se encontrava tensionada diante das novas perspectivas multiculturais.

Já no segundo tentaremos nos desprender um pouco dos filmes, tentando trazer outras imagens, principalmente as que se relacionam com as questões de gênero de uma iconografia africano-americana. Porém a análise dos filmes ainda estará presente. Tentaremos perceber as influências, conexões, articulações, rupturas e continuidades da construção de imagens e discursos no cinema produzido por africano-americanos: do *black power*, passando pelo *blaxplotation* e chegando até o *New Black Cinema*. Partiremos da análise da icônica foto de Huey P. Newton, um dos fundadores dos Panteras Negras, sentado em sua cadeira de *vime*, para percebermos como que essa imagem foi agenciada por diversas personalidades negras, em diferentes tempos históricos, cada qual com seus propósitos políticos ou estéticos.

Feito isso, queremos verificar quais os símbolos imagéticos que circularam nas décadas de 60 e 70 e que permaneceram evocadas no cinema negro da década de 1990 – por que elas continuam ali e o que foi reapropriado? Nas tensões sociais, qual a importância dessas imagens? Queremos compreender as discussões sobre masculinidades que parecem estar em evidente presença nessas imagens desde Huey P. Newton até famosos *rappers* de anos mais próximos, e se isso está relacionado com o fato de vermos as representações femininas nos filmes de Lee e Singleton sempre no segundo plano, não estando relacionadas como mote para o andamento da narrativa. Ambos são filmes que exaltam a masculinidade do homem negro e que se centram em uma perspectiva patriarcal: por que tal olhar é assim? Faremos uma análise sobre a representação das mulheres em *Os Donos da Rua*, para tentarmos entender quais

imagens são essas, o porquê de elas estarem presentes nesses filmes e verificando de onde elas vieram.

No terceiro capítulo o plano é compreender a recepção do público e da crítica, bem como vem para verificarmos como que o movimento do *New Black Cinema* recebeu esses lançamentos. Pretendemos analisar as redes simbólicas construídas por essas imagens, bem como os processos no campo da visualidade por elas agenciadas. As próprias imagens serão nosso parâmetro de recepção. Para isso analisaremos os pôsteres e os trailers destes filmes, tentando perceber o porquê de eles terem causado quase uma histeria coletiva em suas estreias nas salas de cinema, com muitas denúncias de que esses filmes incentivavam a violência e estavam causando mortes a pessoas inocentes, bem como perpetuando o conflito de gangues. Buscaremos as relações históricas da relação de filmes produzidos por negros e o medo e censura dos mesmos por parte da cultura branca hegemônica.

Portanto, são com essas premissas, discussões teórico-metodológicas e estruturação que a dissertação foi pensada. O texto, do início ao fim, e de modo geral, se preocupa com as imagens e sua relação discursiva com a sociedade que a consome, a compreende e a reapropria. Esperamos, também, trazer os significados políticos dos filmes e os debates gerados sobre eles, uma vez que é indiscutível a importância cinematográfica desses registros.

CAPÍTULO 1

Do Harlem a South Central: a cidade como um campo imagético da luta negra

1.1 Os Donos da Rua

“Pare”. Na verdade, uma placa de sinalização escrito “pare”. É essa a primeira imagem que vemos no filme *Os Donos da Rua* (*Boyz n The Hood*) de John Singleton, 1991. E tal imagem (*figuras 1 e 2*) basicamente nos diz o tom que o diretor escolheu para nos contar esta história. Seu caráter imperativo é o primeiro indício de que o filme é didático em suas colocações – as placas de sinalizações que tomam conta da tela, principalmente nas suas primeiras cenas, são apenas marcas simbólicas explícitas dentre outros sinais (não tão diretos), diálogos e relações que ao longo da narrativa dão dicas do caminho certo a seguir, da *coisa certa a se fazer* (nos lembrando um pouco o Spike Lee de 1989 - mas isso não vem ao caso logo agora).



Figura 1. Frame da placa de “pare” de Os Donos da Rua.



Figura 2. Frame da placa de “pare” de Os Donos da Rua.

Parar o que, afinal? Apontamos que essa é a primeira imagem do filme, contudo, não é o primeiro elemento narrativo. Ainda com a tela totalmente escura começamos a ouvir uma discussão de pelo menos dois homens, entrando em seus carros e conversando sobre matar alguns negros que estão na esquina. A logo do estúdio que distribui o filme – Columbia Pictures – surge para nós rapidamente e quando ela some em *fade out* temos na tela o título da película no contraste preto e branco, e só ouvimos tiros e gritos desesperadores. Aqueles que discutiam partiram para ação. Os sons dos tiros são substituídos pelo ronco do motor do carro, mas a gritaria não cessa. Durante isso, um texto surge no fundo escuro: “Em cada 21 homens africano-americanos, 1 morre assassinado. A maioria são mortos por outro negro”. Por fim, antes da claridade aparecer com a primeira imagem já citada aqui, ouvimos uma criança dizer: “mataram meu amigo, mataram meu irmão”.

Diante disso, não podemos ignorar o fato de que o “pare” tem relação direta com as mortes de africano-americanos causadas pelos próprios negros, a qual a associação com as brigas de gangue nos Estados Unidos, nas décadas de 1980 e 1990, também é plausível. John Singleton abre seu filme com números trágicos e pedidos para que a matança de seu povo acabe, e o encerra com ares esperançosos: “increase the peace” (propague a paz) é o último elemento narrativo antes dos créditos finais.

Assim, do início ao fim, o diretor lança o artifício da argumentação imperativa, como se ele tivesse realmente documentando uma realidade e nos apresentando respostas concretas aos problemas relatados durante a película. Sabemos, na verdade, que não é bem assim que uma obra ficcional – nem mesmo a documental – funciona, ou seja, por mais que uma obra artística tenha concretude palpável na realidade, ela não deixa de ser uma representação de um determinado olhar, cuja construção se dá a partir de escolhas próprias.

Entretanto, são evidentes os motivos pelos quais Singleton tempera sua narrativa com este tom muito autoral, afinal, além de ter também escrito o roteiro, a história do filme muito se confunde com sua história de vida – daí vem o sentimento de: *eu vivi isso, então, é real*. Aos 12 anos de idade, o diretor se mudou da casa de sua mãe para viver com o pai na região centro-sul de Los Angeles e lá vivenciou as dificuldades do cotidiano do africano-americano, lidando

com os altos índices de violência no bairro e com a má qualidade educacional da época.³⁰ E este também é o *plot* quase idêntico de *Tre*, personagem do seu primeiro filme, que também é o seu maior sucesso.

Em *Os Donos da Rua* nós acompanhamos a história de três garotos negros que saem da infância para a adolescência, vivendo no centro-sul de Los Angeles, durante os anos 1980 e 1990. Aqui, o roteiro explora o papel da família na educação e na disciplina dos filhos, bem como aborda como isso é desafiador em uma sociedade em que as imagens de violência e a realidade da pobreza e do abuso são vividas diariamente. Os três personagens principais são *Tre* (Cuba Gooding Jr.), *Doughboy* (Ice Cube) e *Ricky* (Morris Chestnut), que crescem juntos, mas cada qual criado de uma maneira diferente. Nenhum deles escapa de comportamentos violentos, problemas amorosos e dilemas do estudo ou do trabalho. Contudo, o que acontece é que o filme proporciona a compreensão dessas personagens em camadas, em dilemas mais complexos. Não há uma dualidade, que é muito vista em personagens negros no cinema, mas motivações sinceras.

Deste modo, a narrativa se inicia com *Tre* ainda criança sendo levado para morar com seu pai, *Furious Styles* (Laurence Fishburne), após sua mãe *Reva* (Angela Bassett) acreditar que o melhor para o seu filho seria ele crescer ao lado de uma figura paterna. Apesar de *Tre* estar mudando para uma localidade mais violenta, *Reva* espera que seu ex-marido, que se mostra ser honesto e sábio, o ensine a *ser um homem*, educando-o a partir de valores positivos para seu futuro. Os outros dois meninos, *Doughboy* e *Ricky*, são meio-irmãos de pais diferentes, que vivem na mesma casa que a mãe *Brenda* (Tyra Ferrell). Desde a infância dos garotos percebemos que ela se esforça para lhes proporcionar uma vida adequada, porém, sempre favorecendo mais o *Ricky*.

Depois de crescidos, com cerca de 16 anos – de acordo com a linha temporal do próprio filme – cada um vive os dilemas da vida e colhem o fruto da educação de seus pais. *Tre* é um rapaz sério, respeitoso, que até mesmo conseguiu um trabalho fora do bairro; *Ricky* se tornou pai já cedo e a mãe do bebê mora agora na casa de *Brenda*. Contudo, o rapaz é um promissor

³⁰ LIGHT, Alan. Not just one of the Boyz. *Rolling Stone magazine*. 5 de setembro de 1991. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/movies/features/not-just-one-of-the-boyz-real-19910905>. Acessado em: 21/06/2018.

jogador de futebol e candidato direto para receber uma bolsa de estudos na universidade (seu futuro é quase certo na carreira de atleta); já Doughboy, por outro lado, é um delinquente juvenil que desde cedo entra e sai da prisão, tendo se tornado membro de gangue e se mostrando agressivo, impulsivo e misógino durante toda a narrativa.

É evidente, portanto, que o contexto, atrelado a experiência vivida pelos garotos, influenciou diretamente a condição das personagens nos seus inícios de vida adulta – maior parte que vemos do filme –, bem como os seus desfechos. Se é assim, que ambiente é esse que estamos falando? Por que, pela visão de Singleton, essa cidade de Los Angeles, mais especificamente a região centro-sul, é tão determinante para a vida de inúmeros garotos que viviam neste período em que o filme é passado? As respostas preliminares para essas perguntas se encontram justamente nas cenas introdutórias, a partir da primeira imagem da placa já citada aqui.

Se o enquadramento da “placa de pare” (*figuras 1 e 2*) fosse estático talvez não teríamos o mesmo impacto proporcionado pelo *zoom in* de quase 10 segundos, dado pelo diretor que a deixa em total evidência. No fundo da imagem temos uma bandeira dos Estados Unidos, que não se move, e percebemos o deslocamento de um avião no céu, que faz com que o som das turbinas ecoe na tela até a transição para o próximo quadro.

Dado o corte, já vemos o Tre criança (antes de se mudar para a casa de seu pai) esperando na esquina seus amigos de escola, enquanto a legenda “South Central Los Angeles, 1984” aparece no canto inferior do enquadramento (*figura 3*). O detalhe aqui é a placa de sinalização bem ao lado do garoto que indica: “one way”, que entendemos como uma rua que tem apenas um sentido, ou seja, se estamos falando de condução de carro, uma vez que você entra nela, você não pode voltar. Bem, Tre e seus três amigos seguem nela a pé. Na caminhada, eles conversam sobre assuntos que parecem ser rotineiros, tais como o dever de casa e os tiroteios que no bairro se ouviu na noite anterior. Tendo a consciência de que “as balas não têm nome”, como aponta uma das amigas de Tre, um dos garotos perguntam se os colegas querem ver algo. Mesmo a resposta “sim” sendo muito tímida eles prosseguem para o lugar que a criança queria mostrar.

A andança, portanto, continua e nela somos instruídos, pelo menos por mais três vezes, por placas e avisos de sinalização, que aquele caminho não é aconselhável de ser seguido. O primeiro deles se repete ao anterior: “one way”, e mais uma vez os garotos ignoram (*figura 4*). O segundo é mais incisivo: duas placas indicando “wrong way” (*caminho errado*) e outras duas placas que alertam: “do not enter” (*não entre*). As crianças prosseguem e vão em direção à um beco (*figura 5*).



Figura 3. Frame da placa de “one way” de Os Donos da Rua.



Figura 4. Frame da placa de “one way” de Os Donos da Rua.



Figura 5. Frame da placa de “wrong way” de *Os Donos da Rua*.

Os próximos rápidos cortes são instigantes: vemos cartazes com o rosto de Ronald Reagan de chapéu, convidando os eleitores a votarem na chapa presidencial daquele ano, Reagan/Bush – “four more years” (*mais quatro anos*). A peculiaridade é que os pôsteres estão cheios de buracos de bala e a cada transição de imagem ouvimos o som do disparo de tiros (*figura 6*). Quando a câmera corta para os garotos, percebemos que os cartazes estão atrás de uma faixa policial de isolamento (terceiro aviso), aquelas amarelas com os dizeres: “police line do not cross” (*faixa da polícia, não ultrapasse*). Pela última vez na cena as crianças ignoram o aviso e enquanto entram em um possível local de crime, o amigo de Tre aponta o dedo do meio para o sorridente Reagan (*figura 7*). Já no destino final da caminhada, eles se encontram em um ambiente todo sujo, com furos de bala na parede e muito sangue no chão. A conclusão óbvia é que ali tinha acontecido um assassinato.



Figura 6. Frame do pôster de Reagan de Os Donos da Rua.



Figura 7. Frame do aviso "do not cross" de Os Donos da Rua.

Qual o sentido de todas essas imagens? Vimos que a “placa de pare” na primeira sequência está totalmente relacionada com a introdução que denuncia o assassinato de negros por negros. Entretanto, é certo que ao continuar a exibir placas de sinalização ao longo da cena, John Singleton, extrapola seu significado direto, deixando margem para outras interpretações. No caso, o diretor simplesmente pode estar fazendo alusão a real definição dessas placas que encontramos nas ruas: a de advertir, guiar ou por vezes *sitiar* as pessoas que transitam por aquelas vias. Pela ênfase dada a elas e pelo contexto (político) de violência que se vincula à sequência, não podemos deixar de pensar que talvez aquele bairro esteja cercado e sua população vigiada, sendo muito difícil sair daquela condição. Os caminhos parecem guiar as crianças somente para um sentido, em uma direção que é *errada*, e que não tem volta.

Coincidência ou não, essa primeira parte do filme se passa em 1984, ano da temida distopia de George Orwell – e talvez não por acaso, os garotos passam em frente a um cartaz que, além da frase mais famosa do Grande Irmão: “estou te vigiando”, diz: “stop 1984 in 1984” (*impeça 1984 em 1984*), e convida as pessoas a protestarem contra a chapa Reagan/Bush na convenção do Partido Republicano, que aconteceria em Dallas, no mês de agosto daquele ano (*figura 8*).³¹ Essa ideia de vigilância é confirmada quando um marcante efeito sonoro no filme é o som de helicópteros disputando nossa atenção auditiva com os diálogos. O barulho constante das hélices em movimento e os jatos de luzes vindos desse tipo de patrulha policial, que tomam conta das ruas e invadem as casas, corroboram com o cenário de *prisão a céu aberto*.

Deste modo, temos um indicativo de que as placas de sinalização, na visão de Singleton, são falsos guias que dão uma ideia de mobilidade que não existe naquele bairro. E mesmo que tenhamos aviões sobrevoando sobre sinalizações imperativas, indicando um elemento de “liberdade” (*figura 1*), de acordo com Ed Guerrero, o diretor faz aqui uma referência ao clássico romance *Native Son* (1940), de Richard Wright’s, quando o personagem Bigger Thomas olha para os confins do céu do gueto de South Side, em Chicago, e vê um avião planando. Neste momento, ele percebe que qualquer coisa relacionada a voo (em suas formas mecânicas ou imaginadas) está somente vinculada a realidade de garotos branco, muito fora do seu alcance.³²

³¹ Em nossas pesquisas não conseguimos achar propriamente este cartaz que foi colocado no filme. Contudo, achamos outros que também relacionam o ano 1984 com o livro de George Orwell e as eleições daquele ano que reelegeriam Ronald Reagan. Um dos exemplos é um cartaz (*anexo 1*) que ilustra: “Reagan para o Grande Irmão em 1984. Em 1984”. Este é um convite para o show da banda M.D.C, em Nova York, fazendo parte de uma turnê de punk rock intitulada: *Rock Against Reagan*, cujo principal intuito era protestar contra as políticas armamentistas do governo Republicano, bem como seu tato com a população menos favorecida dos Estados Unidos. A turnê foi encabeçada pela banda Dead Kennedys e teve adesão de outras deste cenário *underground*. No caso do cartaz do filme, que convoca a população para protestar na frente de onde aconteceria a convenção nacional do partido Republicano, vemos uma referência as manifestações que realmente foram presenciadas nos dias 20 ao 23 de agosto de 1984. Munidos das mesmas angústias que as bandas punks, diversas pessoas foram até Dallas gritar palavras de ordem. O incidente mais marcante daqueles dias foi a queima da bandeira norte-americana por um integrante da “brigada jovem comunista e revolucionária”. O rapaz anos depois foi condenado pelo ato, no caso que ficou conhecido como *Texas vs. Johnson*. Essas considerações indicam a perspectiva distópica que muitos, principalmente os mais à esquerda, tinham em relação ao governo Reagan. Para saber mais: WILLIAN, Jonathan. *Rock against Reagan: Punk Rock, Politics, and the 1984 Presidential Election*, 2015. Acessado em: 26/06/2018.

³² GUERRERO, Ed., *Framing Blackness*. 1993, p. 184, apud GORMLEY, Paul. *The new-brutality film: Race and affect in contemporary Hollywood cinema*. Intellect: Bristol, UK, 2005, p. 84.



Figura 8. Frame do pôster “stop 1984” de *Os Donos da Rua*.

A alusão nos permite deduzir então que um ou outro, apenas, consegue sair daquela realidade. Porém, Singleton, nos apresenta uma brecha mais viável do que a metáfora do avião, que é a saída pela educação. Contudo, não a educação formal que vemos nas escolas, mas sim a educação da família, que ao passar da narrativa vemos que foi muito efetiva para Tre, afinal, ele foi o único dos três garotos que tinha uma sólida base familiar e que conseguiu sobreviver ao desfecho. Vemos que o diretor do filme tem uma forte crítica ao modelo curricular que está sendo ensinado para as crianças dos Estados Unidos, principalmente aquelas que estudam em áreas mais periféricas, como Central South. Além de sua crítica ser mais um indicativo de aprisionamento, ela é importante para o contexto fora do filme, que veremos mais adiante. Todas essas questões se encontram na segunda cena da película.

A cena começa a partir de uma transição do chão ensanguentado encontrado pelas crianças com desenhos de alguns dos alunos da classe. Todos os desenhos mostrados ilustram o cotidiano violento do bairro em que elas moram, seja pelo corpo morto dentro do caixão ou pela perseguição policial que se dá por carros ou por helicópteros. Enquanto esses desenhos são mostrados, a professora explica o porquê de os norte-americanos comemorarem o Dia de Ação de Graças, e o final da sua fala já indica seu posicionamento frente as então novas dinâmicas escolares e culturais que começavam a ser discutidas naquela época, como o multiculturalismo, porexemplo. Ela diz: “[...] então é por isso que nós celebramos o Dia de Ação de Graças, para comemorar a união entre os Índios... [suspiro] peço desculpas... [suspiro] entre

os Nativos da América do Norte e os primeiros colonos ingleses que se chamavam Peregrinos”. Somente diante dessa pausa dramática de autocorreção, percebemos que a professora, que é branca, não vê muita importância em revisar certos racismos linguísticos, que por mais que sejam corriqueiros, fazem parte da pauta de grupos minoritários. John Singleton, portanto, já evidencia sua visão sobre como é a formação desses professores que dão aulas para turmas majoritariamente negras. E a cena continua.

O garoto Tre faz uma piada com o nome “Peregrinos” e é confrontado pela professora se ele gostaria de ir lá na frente e dar a aula, ao invés dela. Tre, se mostrando muito espirituoso, diz que sim e assume momentaneamente o posto de professor. Sua curta aula seria sobre África. Ele aponta para o continente no mapa e pergunta se alguém saberia dizer como se chamava aquele lugar. Uma colega responde corretamente. Então o garoto diz: “Exato, aqui é a África. Sabem que foi aqui que descobriram o corpo do primeiro homem? Segundo meu pai, todas as pessoas são originárias da África. Isso quer dizer que todos nós viemos de lá. Isso mesmo, todos nós”. Um outro colega retruca: “Eu não vim da África, eu vim de uma gangue do *Crenshaw*”. A partir dessa resposta, seguido do confronto de argumentos, os dois começam a brigar e esse é um dos motivos para que Tre ganhe uma suspensão, fazendo com que sua mãe o mande para morar com seu pai.

A partir disso, vemos Tre voltar para casa enquanto ouvimos, em *voice over*, uma conversa entre Reva (a mãe) e a professora, que explicava a suspensão do garoto: “Ele é muito inteligente, tem um vocabulário muito extenso, o único problema é que ele tem um péssimo temperamento [...] eu recomendaria um terapeuta infantil”. A conversa ganha outro tom quando a professora pergunta se existia algum problema em casa e uma pequena discussão começa, entretanto, é a composição de cena até aqui que é relevante para nós agora. Enquanto ouvíamos a conversa por telefone, Tre caminhava. Durante seu caminho ele passa diretamente por uma briga entre africano-americanos e mais uma vez parece ser algo rotineiro, pois, não há expressão alguma de surpresa, medo ou agitação. É tudo muito normal. A cena continua com Tre chegando em casa, mas com isso já conseguimos embasar uma possível crítica de Singleton.

A escola não apresenta alternativas para se combater essa violência presenciada nos subúrbios. Uma vez que as brigas (e mortes) fazem parte de um contexto social, e quando há

uma briga dentro da sala de aula e a escola opta por punir e não educar, ela simplesmente reproduz a dinâmica clássica da sociedade do controle.³³ Não há diferenças entre a prisão e a escola, só a reprodução do mote à violência, que está totalmente relacionada com a legitimação da cultura das armas nos Estados Unidos. Não é à toa que Reagan, o ápice desse modelo no século XX, está de chapéu de cowboy e com buracos de bala no seu rosto no cartaz da *figura 6*.³⁴ Também não é de graça o discurso da professora ao falar da relação entre os Nativos americanos e os Peregrinos, o qual ela simplesmente ignora o conflito violento existente, pregando somente a união entre os povos – que é totalmente assimétrica.

Portanto, não há criticidade no ensino, que não se pauta na realidade desses jovens africano-americanos e, pior, que contribui para legitimar todos os tipos de prisões sociais, não somente a do cárcere em celas federais. Diante da confirmação da perspectiva eurocêntrica curricular, tais alunos dificilmente irão se sentir pertencentes a este ambiente escolar, que mais pauta para o sentido de o aluno “atingir metas e objetivos pessoais” do que abarcar matérias e pedagogias inclusivas e de relevância cultural.³⁵ A situação piora, para Singleton, quando ele mostra que confrontar este modelo escolar pode significar punição: Tre não teria ganhado suspensão, nem ido morar com seu pai, se ele não tivesse tentado ensinar um pouco sobre a África para seus colegas.

Tudo isso se relaciona, mais uma vez, com as placas de sinalização do início do filme. O bairro realmente está cercado, nos mostrando a visão do diretor a respeito deste ambiente fechado e cheio de armadilha. Assim, concordamos com Andrés Leal quando ele faz um paralelo dessa situação com o que Zygmunt Bauman aponta em seu livro *A Modernidade Líquida*. Para o escritor polonês, um ponto primordial das novas estruturas sociais é o poder que as elites têm em setorizar a mobilidade do resto da população. Enquanto a esses são negados a possibilidade de evadirem dos seus próprios territórios, as elites, que controlam os

³³ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987

³⁴ LEAL, Andrés Bartolomé. Boyz out the hood? Geographical, linguistic and social mobility in John Singleton's *Boyz n The Hood*. *Journal of English Studies*, vol. 11, 2013, p. 31.

³⁵ DANIELS, Antonie Maurice. A Structural Analysis of John Singleton's *Boyz N the Hood*. *Revolution Paideira*, 2011. Disponível em: <https://revolutionarypaideia.com/2010/03/08/analysis-of-boyz-n-the-hood/>. Acessado em: 29/06/2018.

meios de transporte, podem facilmente circular através das fronteiras e exercer vários tipos de dominação *invisível* a partir de uma distância segura.³⁶

E é um tipo de poder que nem precisa estar nas entrelinhas³⁷. Se assistirmos *Colors* (Dennis Hopper, 1988), que é a história de dois policiais (Sean Penn e Robert Duvall) que começam a trabalhar juntos contra as gangues de Los Angeles, justamente nos bairros de South Central, vemos outro olhar das câmeras andando pelas ruas. Aqui, não mais temos um cineasta africano-americano contando uma história no bairro em que cresceu, e deste modo, construindo o argumento de que os caminhos – metaforicamente ou não – daquela localidade estão cercados por uma vigilância que extrapola seus domínios; em *Colors*, o que vemos é como este processo acontece, e os agentes que edificam tais barreiras. As câmeras subjetivas que indicam a visão dos policiais ou aquelas colocadas bem no para-choque do carro servem quase como câmeras de vigilância, em que o espectador é convidado a patrulhar e combater os crimes de South Central juntos com a polícia. Se em *Os Donos da Rua* o helicóptero nunca é visto, somente é ouvido e representado pelos jatos de luz jogados contra a população, no filme de Hopper nós temos uma visão de dentro do helicóptero - “nós” é que jogamos os jatos de luz.

Ambos são filmes que tiveram suas produções realizadas em anos próximos, que narram história semelhantes – a violência das gangues -, na mesma localidade, mas com perspectivas totalmente diferentes. Assim como aponta Michael Dyson, Singleton procurou uma “desmistificação cinematográfica dos tropos, imagens e metáforas que expressaram a experiência da vida em South Central”. O ganho do filme, ainda de acordo com o autor, é mostrar as gangues, por exemplo, como parte do ambiente, claro, mas não como a realidade exclusiva do mesmo. Embora a violência entre gangues ocupe parte da temática periférica do filme, ela não é o centro definidor.³⁸

³⁶ DANIELS, Antonie Maurice. Idem, 2011.

³⁷ Por mais que alguns filmes de gangues do período, e em parte *Os Donos da Rua*, enfatizam o fato de existir um tipo de poder central/hegemônico, entendemos que um dos pontos fundamentais para a percepção desse conceito é considerarmos que todos nós, independente de etnia, gênero ou classe, somos sujeitos e objetos de poder, por mais que ele se apresente de forma desigual nos diversos grupos e nos setores sociais. PARANHOS, Adalberto. *Política e cotidiano: as mil e uma faces do poder*, 2008 e FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*, 1981.

³⁸ DYSON, Michael Eric. Between apocalypse and redemption: John Singleton’s *Boyz n’The Hood*, In: *Reflecting Black: African-American Cultural Criticism*. Mn: University of Minnesota Press, 1993, p. 94.

E essa é a diferença com *Colors*, pois, quando assistimos a história de Hopper a impressão que temos é que South Central é determinantemente tomada pelas drogas, pelos conflitos de territórios, sendo a vida de seus moradores condicionada somente a isso – não muito diferente da construção imagética presenciada nos noticiários televisivos. De acordo com Diawara, as notícias que comumente aparecem na TV sobre a região são narradas a partir da “visão do helicóptero” (mais uma vez ele), que adicionam uma perspectiva voyeurística sobre essa vigilância espetacularizada.³⁹ O pouso, em certas visões, nunca é feito fazendo com que a percepção sobre aquela realidade se efetive por um olhar que literalmente é hierárquico.

Dando prosseguimento a nossa análise, a sequência dos pôsteres de Reagan (*fugura 6*) também se torna importante. Sua presença em uma cena de crime e, conseqüentemente, a introdução do artifício sonoro de disparos de bala, quando a câmera focaliza os cartazes, o coloca inevitavelmente como responsável não só pela morte que ocorreu ali, mas como culpado pelos altos índices de mortalidade de negros nos Estados Unidos e por todo descaso para com as regiões periféricas de Los Angeles⁴⁰ Segundo Massood, não é por simples ironia, inclusive, que na foto o presidente se encontra com um chapéu de cowboy, afinal Reagan (e o governo da Califórnia) se apropriaram do discurso do Destino Manifesto e da Marcha para o Oeste. A autora diz isso, pois, ela vê as ações do Departamento de Polícia de Los Angeles (DPLA), principalmente com a força-tarefa chamada de *Operation Hammer* – endossada pela campanha antidrogas da primeira dama – como continuação da mitologia de fronteira, a qual se tentava manter os Nativos americanos contidos e controlados frente os *avanços da civilização*.⁴¹

³⁹ DIAWARA, Manthia. apud, MASSOOD, Paula. op. cit., 2003, p. 245. Essa perspectiva, que vê South Central sempre de cima, foi proliferada pela Polícia de Los Angeles ainda na década de 1960, quando emergiu as *rebeliões de Watts*, que foi o primeiro grande conflito racial dessa segunda metade do século XX na cidade. A revolta começa após uma agressão policial contra um homem negro que supostamente estaria dirigindo bêbado. A violência covarde foi testemunhada por várias pessoas que reagiram a cena, desencadeando um tumulto generalizado. É claro que todo o contexto de segregação, desemprego e promulgação de leis racistas pelo Estado californiano incentivaram determinantemente as rebeliões. Aqui, o interessante é que quando vemos imagens de arquivos relacionados ao conflito muitas delas partem da visão do helicóptero, essa que virou símbolo de estratégia de vigilância para o Departamento de Polícia de Los Angeles (DPLA) desde então. Embora sempre presentes no cotidiano de South Central, de acordo com Paula Massood, os helicópteros funcionam como uma força invisível que, como o panóptico de Foucault, facilita os esforços em “manter a comunidade em seu lugar através da internalização da vigilância e a consciência da criminalidade percebida”. Para ver mais: MASSOOD (2003, p. 156) e o documentário *Um Crime Americano* (Daniel Lindsay, T. J. Martin, 2017).

⁴⁰ MASSOOD, Paula. op cit., 2003, p. 185.

⁴¹ MASSOOD, Paula. Ibidem, p. 235.

Concordamos com as semelhanças históricas apontadas por Massood. De fato, a *Operation Hammer*, contribuiu pelo encarceramento em massa e por diversas mortes de africano-americanos, que pelos dados estatísticos parece ter sido um projeto de Estado em prol do extermínio dessa população. A operação foi encabeçada pelo chefe de polícia Daryl F. Gates que criou, no início de 1988, uma divisão dentro da DPLA chamada de C.R.A.S.H, que tinha como objetivo, segundo o próprio comandante “make life miserable for gang members”, prendendo tanto eles, quanto os seus cúmplices, seja por maiores ou menores delitos.⁴²

E isso realmente aconteceu na prática. Mike Davis, em seu importante livro *Cidade de Quartz*, relata que logo na primeira operação, em abril, a operação *Hammer*, prendeu 1453 pessoas, que foi a maior prisão de jovens negros deste a rebelião de *Watts*, em 1965. De acordo com o autor, era o Vietnã dentro de Los Angeles: a missão era procurar e destruir. E os policiais, veteranos dessa guerra, fizeram isso com orgulho, forçando jovens a “beijar a calçada”, enquanto muitos eram fichados por violações triviais da lei, como por não ter o tíquete de estacionamento ou por não respeitar o toque de recolher. Outros muitos, que nada fizeram, tiveram seus nomes e endereços colocados no sistema da polícia para futuras investigações.⁴³

A polícia defendia suas ações e apontava a eficiência da operação, como podemos ver em um artigo escrito no *Los Angeles Times*, pelo chefe assistente do DPLA, Robert L. Vernon, o qual respondia uma crítica feita ao modelo implementado por eles, em uma opinião escrita no mesmo jornal, uma semana antes. Em novembro de 1990, Vernon escrevia:

Gang violence in South-Central Los Angeles has actually started decreasing. [...] We must continue to confront criminal gang terrorists on the streets, seize their guns, impound their cars, confiscate their drugs and, when we can find room, put them in jail so they can't continue their cowardly acts of ambush shootings.⁴⁴

⁴² STEIN, George. LAPD Nails 352 in Operation Hammer. *Los Angeles Times*, 21 de agosto de 1989. Disponível em: http://articles.latimes.com/1989-08-21/local/me-652_1_operation-hammer. Acessado em: 04/07/2018. Tradução nossa: “fazer com que a vida dos membros das gangues se torne terrível”.

Vale lembrar que Gates é o mesmo chefe de polícia que em 1982 se envolveu em uma polêmica racista, quando afirmou que as pessoas negras morrem mais facilmente por estrangulamento (causado por policiais), pois, suas veias ou artérias “do not open up as fast as they do in normal people”. Notícia vista em: *The New York Times*. Coast police chief accused of racism. The NY Times archives, 12 de maio de 1982. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1982/05/13/us/coast-police-chief-accused-of-racism.html>. Acessado em: 04/07/2018.

⁴³ DAVIS, Mike. The Hammers and the rocks. In: *City of Quartz*. Editora Verso, Nova York, 2006, p. 268.

⁴⁴ VERNON, Robert L. Social Solutions to Gang Problem. *Los Angeles Times*, 23 de novembro de 1990. Disponível em: http://articles.latimes.com/1990-11-23/local/me-5003_1_gang-violence-operation-hammer-gang-problem. Acessado em: 04/07/2018.

Sua fala termina apontando que não só o *Operation Hammer* estava em vigor, mas outros programas educacionais e estratégias contra o uso de drogas, por exemplo, estavam sendo realizados na região sul da cidade. Para ele, a base familiar é tudo que um jovem precisa para não entrar na vida do crime e era isso que faltava em South Central.

Contudo, os números contrariam a posição do chefe assistente. Se já em julho de 1989 tínhamos uma notícia anunciando que os crimes aumentaram 9,2 em todo o país, cujas estatísticas em Los Angeles apontavam um aumento considerável de delitos graves na cidade (houveram 162.711 crimes registrados nos primeiros seis meses de 1989, em comparação com 149.021 no mesmo período do ano anterior)⁴⁵, na virada da década nada parecia ter mudado muito. Em setembro de 1990, encontramos uma manchete no *Los Angeles Times* que anuncia: “*Gang Violence Rises in Hollywood as Six People Die in Recent Weeks*, o subtítulo continua: *Crime: A police Operation Hammer sweep is less successful than expected, apparently because word of it hit the street first*”.⁴⁶ Na notícia, o jornalista aponta que a polícia está desesperada, pois, o conflito entre as gangues está fora de controle, principalmente em Hollywood, na zona oeste: durante o ano anterior inteiro haviam sido registrados 33 homicídios, enquanto que no momento da reportagem 36 mortes já haviam ocorrido naquela região.

E conseguimos recapitular essa intensa força tarefa ao lermos um artigo de David Zirin, o qual aponta que a insatisfação da população negra de Los Angeles – cujo ápice se dá nos *LA Riots*⁴⁷, – começa a se intensificar logo nos Jogos Olímpicos de 1984, cuja sede foi nesta mesma cidade. Para o autor, as Olimpíadas foram quase como um teste para a implementação da

⁴⁵ BAKER, Carol. L.A. cops drop 'Hammer' on gangs. *UPI News*, 10 de julho de 1989. Disponível em: <https://bit.ly/2DUnbam>. Acessado em: 04/07/2018.

⁴⁶ MEYER, Josh. Gang Violence Rises in Hollywood as Six People Die in Recent Weeks: Crime: A police Operation Hammer sweep is less successful than expected, apparently because word of it hit the street first. *Los Angeles Times*, 14 de setembro de 1990. Disponível em: http://articles.latimes.com/1990-09-14/local/me-132_1_operation-hammer. Acessado em: 04/07/2018.

⁴⁷ Estamos falando dos *LA Riots* (ou “Distúrbios em Los Angeles”) que aconteceram em 1992. No caso, diversos africano-americanos tomaram as ruas após o júri ter absolvido quatro policiais acusados de terem espancado Rodney King, um jovem negro que foi parado pelas autoridades após dirigir seu carro acima do limite de velocidade permitido. A revolta vem principalmente, pois, todo o acontecido foi filmado e mais uma vez não ocorreu nenhuma punição à violência dos policiais contra a população africano-americana. Outro motivo dos *LA Riots* é a morte de Latasha Harlins, negra, 15 anos, que morreu com um tiro na cabeça dado pela dona de um estabelecimento que alega que a menina iria assaltar a loja. O vídeo do assassinato veio a público 13 dias após as imagens do espancamento de King e em nenhum momento ao menos se comprovou que Latasha tinha intenções de roubar a loja de conveniência. A coreana Soon Ja Du, responsável pela morte da garota, também foi absolvida pela justiça de Los Angeles.

operação *Hammer*, afinal para a celebração do “teatro nacionalista” de Reagan, regiões como South Central viveram sob condições de ocupação militar. Na época, políticos e juizes conspiraram para fazer voltar as velhas leis antissindicalistas para prender em massa os jovens negros.⁴⁸

Conforme relata a mesma reportagem, “de 1984 a 1989, houve um aumento de 33% nas queixas dos cidadãos contra a brutalidade policial”. As queixas não deram em nada, porque o gabinete do procurador distrital decidiu não processar a “grande maioria das reclamações”. Os dados continuam: “Entre 1986 e 1990, 1400 policiais foram investigados por suspeita de força excessiva, menos de 1% foram processados”. Para piorar, Zirin, ainda denuncia o péssimo contexto econômico da época: a forte recessão de 1991, já no governo Bush, foi a mais longa desde a Segunda Guerra Mundial, que levou a uma desindustrialização e perda de empregos sindicais – a taxa de desemprego de homens africano-americanos chegou a 45%.⁴⁹

Desse modo, os tiros que atravessam o cartaz e que ressoam na tela, em *Os Donos da Rua*, podem vir como uma possível resposta de Singleton a toda essa perspectiva. Ele, que tinha apenas 22 anos quando lançou seu filme, talvez tivesse a mesma atitude do colega de Tre ao apontar o dedo do meio para o pôster de Reagan (*figura 7*). Singleton é de uma geração que não participou da experiência política vivida por Rosa Parks, Martin Luther King, Malcolm X ou Angela Davis, fazendo parte de uma geração *pós movimento pelos direitos civis* que viu uma significativa desmobilização popular dos negros, de acordo com Sekou Franklin, após os próprios se direcionarem politicamente para a institucionalidade e diante do avanço conservador que se viu nos Estados Unidos.⁵⁰

The rise of the conservative movement had a particularly sobering effect on black youth militancy. President Reagan eliminated important social,

⁴⁸ ZIRIN, Dave. Want to Understand the 1992 LA Riots? Start with the 1984 LA Olympics. *The Nation*, 30 de abril de 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2DSHipj>. Acessado em: 04/07/2018.

⁴⁹ ZIRIN, Dave. Idem, 2012. Ver mais em: FREED, David. Police Brutality Claims Are Rarely Prosecuted. *Los Angeles Times*, 07 de julho de 1991. Disponível em: <https://lat.ms/2HZQgFs>. Acessado em: 05/07/2018.

⁵⁰ FRANKLIN, Sekou M. *Movement Activism and the Post-Civil Rights Generation*. 2014, p. 18. O que o autor aponta como direcionamento para a institucionalidade é também uma consequência dessas novas políticas conservadoras e o clima hostil que a força policial empenhou ao conter protestos públicos no passado e no então atual contexto. É uma medida que vem para resguardar a vida dos africano-americanos e direcionar certas lutas para o campo burocrático. A mobilização popular, contudo, continuou acontecendo, principalmente quando militantes jovens e veteranos se juntam na época em prol de questões de cunho racial, como também de classe. Para ver mais: FRANKLIN, Sekoul M. *After the Rebellion: Black Youth, Social Movement Activism, and the Post-Civil Rights Generation*. NYU Press, 2014.

educational, and economic programs and funds that served as a social safety net for poor black youth, and by the mid-1980s federal cutbacks to education contributed to a drop in black college attendance rates.⁵¹

De uma breve utopia com o movimento pelos direitos civis a uma realidade que os números não negam os argumentos acima. No artigo *We know what time it is: race, class and youth culture in the 90's*, George Lipsitz nos apresenta alguns dados comparativos dessa segunda metade do século XX que serão importantes para nós. Entre 1965 e 1990, a renda familiar negra caiu em 50%, enquanto o desemprego dos jovens negros quadruplicou e o desemprego dos jovens brancos permaneceu estático.⁵² Para se ter uma noção das perspectivas de trabalho da geração de John Singleton, em 1991, em Los Angeles – mais especificamente – cerca de quarenta mil jovens (quase 20% deles com idade entre dezesseis a dezenove anos) não tinham emprego e não estavam na escola.⁵³

No país inteiro, em 1979, 23% de trabalhadores entre 18 e 24 anos de idade recebiam salário abaixo da linha da pobreza; apenas onze anos depois esse número subiu para 43%. De acordo com outra pesquisa, nos anos 1990, homens negros do Harlem e de South Central apresentavam uma expectativa de vida menor do que homens de países com IDH muito baixo, como Bangladesh.⁵⁴ Em relação à vida de jovens negros nesses subúrbios, nesta época eles representavam apenas 12% dos usuários de drogas do país, contudo, respondiam por 43% dos criminosos condenados por este tipo de delito - reflexo de outro dado: 35% dos africanos-americanos entre as idades de 15 e 35 anos já haviam sido presos em algum momento da vida em 1989.⁵⁵

A metáfora da placa “one way”, em *Os Donos da Rua*, que indica que só há um caminho a seguir, pode ser muito significativa para os rumos políticos dos Estados Unidos, tendo verificado todas essas estatísticas. Singleton muito critica e culpabiliza os governos Reagan e

⁵¹ FRANKLIN, Sekou M. Ibidem, p. 36. Tradução livre: “A ascensão do movimento conservador teve um efeito particularmente sério na militância da juventude negra. O Presidente Reagan eliminou importantes programas e fundos sociais, educacionais e econômicos que serviram como uma rede de segurança social para jovens negros pobres e, em meados da década de 1980, os cortes federais na educação contribuíram para uma queda nas taxas de frequência de universitários negros”.

⁵² LIPSITZ, George. What Time It Is: Race, Class, and Youth Culture in the Nineties. In *Microphone Fiends*, ed. Ross and Rose, 1994, p. 4.

⁵³ LIPSITZ, George, Ibidem, 1994, p. 3

⁵⁴ LIPSITZ, George, Ibidem, 1994, p. 5

⁵⁵ LIPSITZ, George, Ibidem, 1994, p. 4

Bush por todas essas consequências negativas vistas na South Central do cineasta, até porque foi durante o longo governo Republicano que todas as questões acima aconteceram e foram problemáticas, com mais evidência, para a população africano-americana. Mas seria diferente se fossem presidentes Democratas? Para Howard Zinn, não. E lendo-o, concordamos.

De acordo com o autor, não seria nada muito diferente pois Republicanos e Democratas – históricos adversários políticos e maiores partidos do país – escondiam um semelhante plano de governo, não deixando escapatória para os cidadãos realmente decidirem por mudanças. Nos dois partidos a agenda governamental seguia os mesmos intuitos (capitalismo em foco, cultura militar e armamentista predominante, poder concentrado nas mãos de poucos...), o que iria fazer reinar sempre as mesmas prerrogativas.⁵⁶ 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.⁵⁷

Sendo assim, o histórico do cotidiano em South Central para jovens negros realmente não era o dos mais favoráveis. A expectativa de vida era baixa, as chances de entrar para o crime (assim como fizera Doughboy), devido todo o abandono social e o descaso do governo

⁵⁶ZINN, Howard. The unreported resistance. In: *A people's history of The United States: 1492 to present*. Modern Classics, 1995, p. 592. Para o autor, os motivos para que a década de 1980 fosse marcada por diversas perdas no campo social e por muitos questionamentos acerca do que seria um governo democrático, levando em consideração os direitos das minorias, se devem pelo que Zinn chama de *Permanent Adversarial Culture* (PAC). Este é verificado a partir do momento em que a sociedade dos Estados Unidos se encontrava sob o véu de uma cultura hegemônica, mas não majoritária e, muito menos, representativa, fazendo com que milhões de norte-americanos se vissem à margem das decisões políticas. A década de 1980, para o autor, foi um dos momentos em que isso mais aconteceu.

⁵⁷ZINN, Howard. Ibidem. 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”.

com políticas públicas, eram enormes e, tanto a violência policial quanto a falta de oportunidades de emprego, faziam com que a mobilidade dentro e fora dos bairros fosse muito marcada por uma experiência violenta e sitiada. E essa foi a percepção de Singleton ao realizar *Os Donos da Rua*. Logo nas primeiras cenas, ele consegue nos ambientar em seu filme, que muito se pauta em dados estatísticos, em uma vivência própria e em uma perspectiva política determinada a partir do combativismo ao racismo e a segregação nas cidades – afinal, ele faz parte dessa geração pós direitos civis que tinha uma expectativa de colher os frutos de tudo que foi conquistado na década de 1960, mas que na realidade teve que enfrentar duras políticas reacionárias.⁵⁸

E no final das contas, há saída para todas essas placas de trânsito que controlam e cercam a vida dos moradores de South Central? Vimos que Singleton acredita que isso seja difícil, mas não impossível. Ao final do filme, como em algum tipo de fábula, o cineasta implicitamente deixa suas considerações. Ora, controle emocional, disciplina doméstica, aconselhamento familiar (ou falta dele), tudo isso formula a compreensão de passado e futuro das personagens, ajudando a definir como eles respondem aos desafios e aos momentos de crise, moldando como eles encaram o sucesso ou se veem destinados ao fracasso.⁵⁹ Ou seja, são vazões disciplinares para um ambiente disciplinar. Porém, seu filme também é metalinguístico. A cultura, pelo cinema, literatura e muito a música, neste contexto, são válvulas de escape para esses jovens negros que buscam alternativas em um país segregador. Singleton e Ice Cube são exemplos dessa população que viveram em bairros de South Central e saíram um pouco dessa realidade. Em sociedade, muito difícil encontrarmos um enclausuramento total.

⁵⁸ Ou, a também chamada *Hip Hop generation*, pelo poder social que esse movimento artístico causou na juventude negra nas décadas de 1980 e 1990. Há uma discussão (FRANKLING, 2014) que aponta que muitos artistas e intelectuais afirmam que o Hip Hop conseguiu articular uma geração única e consciente que transcendeu a diversidade política e as múltiplas e conflitantes identidades entre jovens negros e latinos. Conseguimos perceber, majoritariamente, o seu poder de alcance e combatividade contra um poder hegemônico e racista, contudo, a própria trajetória da discografia do rap ou da filmografia dessa geração de 1991 nos mostra que, mesmo que os propósitos sejam semelhantes, as experiências que moldam identidades dos envolvidos nos movimentos são diversas, com diferentes militâncias políticas. Há uma crítica muito grande, inclusive, dos movimentos feministas que acusam a grande parte da produção artística de ser machista e misógina; outros, problematizam organizações dentro da manifestação Hip Hop que se alinham a agenda neoliberal, por exemplo. Deste modo, o termo *Hip Hop generation* se torna problemático.

⁵⁹ DYSON, Michael. op. cit., 1993, p. 127.

Enfim, vimos que os dados estatísticos, as notícias que norteiam o contexto do filme e diversos outros estudos sobre o tema nos mostram que Singleton, assim como Coogler, com seu *Pantera Negra*, teve seu aval para dizer que seu filme é *representativo* de uma dada realidade. Mas isso não é suficiente para nossa pesquisa. Tentaremos compreender de onde partem as tensões sociais que instigam o olhar desse cineasta para construir sua narrativa, tendo mobilizado a iconografia que foi por ele filmada. Nosso próximo passo é fazer um estudo com o filme *Febre da Selva*, de Spike Lee, o qual nos apresenta cenas com semelhantes referências imagéticas, mas com diferentes abordagens narrativas. Ambos de 1991, ficamos com a problemática do porquê que isso acontece.

1.2 Febre da selva

Assim como em *Os Donos da Rua*, a introdução do filme de Spike Lee (o quinto em seis anos) nos apresenta o fio condutor que o cineasta escolheu para contar sua história. A primeira imagem que vemos no longa é a foto de um jovem rapaz negro. Com a tela congelada, uma legenda aparece: “em memória de Yusuf K. Hawkins – nascido em março de 1973 e morto em 1989”. Aqui, Lee utiliza o mesmo artifício da *diegese* que Singleton usou ao iniciar seu filme com dados reais sobre o assassinato de jovens negros por negros, justamente para trazer seu filme para uma perspectiva mais realista ou, como já apontamos, mais *representativa*. Então, se algum espectador não tivesse acompanhado as publicidades pré-lançamento, sem ter visto o *trailer* ou lido a sinopse, com esse primeiro elemento narrativo ele já poderia inferir que o filme estaria pautado em algum caso real, talvez próximo a ele, gerando, quem sabe, certa identificação. E mais, se o público conhecesse a história de Hawkins seria fácil perceber que a narrativa de Lee seria sobre miscigenação e suas consequências, uma vez que o filme abre com uma dedicatória para um jovem morto em um episódio que reverbera o assunto.

O episódio de qual estamos falando aconteceu na noite de 23 de agosto de 1989, quando Hawkins e três amigos foram para o italiano e conservador bairro Bensonhurst, na região do Brooklyn, procurar por um carro usado e acabaram sendo perseguidos por alguns jovens brancos segurando tacos de baseball nas mãos. O crime racial teve como motivo a errônea suspeita de que Hawkins estaria namorando com uma garota italiana do bairro. O jovem, de 16 anos, morreu baleado naquela noite. Sua morte mobilizou centenas de afro-americanos que saíram às ruas para protestar e reacendeu o debate pró-direitos civis dos

negros nos Estados Unidos. Inclusive, em uma matéria daquele ano, o *The New York Times* disse que o assassinato de Hawkins foi de extrema importância para a eleição do prefeito David Dinkins, o primeiro (e até então único) prefeito negro de Nova York, que pautou sua campanha com o discurso de conciliação racial.⁶⁰

Então, Spike Lee, de certo modo, se inspira neste caso para construir *Febre da Selva*. Seu filme é baseado nas relações inter-raciais entre africano-americanos e ítalo-americanos, cujos protagonistas são Flipper Styles (Wesley Snipes) e Angie Tucci (Annabelle Sciorra), casal que começam a ter um secreto caso amoroso fadado ao fracasso. E o insucesso, ao decorrer da narrativa, não se mostra exclusivamente pelo fato de Flipper ser um negro do Harlem e Angie ser uma descendente de italianos de Bensonhurst – o mesmo bairro em que Hawkins morreu –, mas também pelo o primeiro ser casado e ter toda uma construção social e religiosa dentro de uma família negra, muito diferente da criação de Tucci.

A história do casal surge quando Angie é contratada para ser a secretária de Flipper no escritório em que ele trabalha como arquiteto. A partir daí temos toda a questão da miscigenação em foco, principalmente quando o próprio nome da película faz referência a isso. Não conseguimos mapear uma genealogia do termo *jungle fever* – que parece ser uma gíria que se popularizou principalmente com o filme de Lee e com a música tema do mesmo, feita por Stevie Wonder –, contudo, é fácil sabermos seu significado. Em uma das cenas, a que Flipper conta para seu melhor amigo Cyrus (Spike Lee) que ele traiu sua esposa com uma mulher branca e italiana, a reação do interlocutor não esconde seus sentimentos de preocupação: “cara, isso é um holocausto nuclear”. E continua: “vocês dois tem a febre [...] a febre da selva”. Em resumo, conseguimos explicar essa “patologia” social evidenciando aquilo que é notório: a febre ocorre quando uma relação inter-racial acontece; relação essa que muito pouco tem a ver com o *amor*, pautando-se muito pela curiosidade e por uma atração por algo perigoso ou proibido.

E é justamente isso que Ronald R. Sundstrom aponta. Para o autor, no cerne deste tabu está a visão de que a relação inter-racial dificilmente assume a faceta de intimidade, pois, esse

⁶⁰ LYNN, Frank. The New York primary: Dinkins sweeps past Koch for nomination (...). *The New York Times*, 13 de setembro de 1989. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1989/09/13/nyregion/new-york-primary-dinkins-sweeps-past-koch-for-nomination-giuliani-easily-wins.html>. Acessado em: 12/07/2018.

amor íntimo indica ternura e paixões refinadas. A febre da selva, entretanto, se revela socialmente como sendo algo pejorativo, como uma paixão sexual doentia. Como todas as febres corporais, ela conduz o indivíduo a um delírio, a uma excitação descontrolada, causada por um desejo sexual pelo fruto proibido do “Outro racial”. Sundstrom aponta que assim como a febre amarela, por exemplo, essa também é uma doença tropical: “hot, steamy, and of foreign, equatorial origin”.⁶¹

O mesmo autor escreverá que a febre da selva tem origens históricas:

The dark side of this taboo is inseparable from the evils of Jim Crow segregation, and the fear of black male sexuality as aggressive and bestial and the prurient judgments of black female animalistic promiscuity served as ideological justification for de jure segregation in housing, education, public transportation, business, and so on. Indeed, the terror of interracial sex was used to justify the lynching of thousands of black men by white mobs and the indiscriminate sexual violence and harassment directed at black women during the darkest days of Jim Crow.⁶²

Desse modo, o tabu da miscigenação – palavra também com teor pejorativo – é um assunto muito delicado justamente por este trauma histórico ainda reverberar de forma violenta nessa sociedade norte-americana da década de 1990. Para os segregacionistas e os supremacistas brancos, este tabu distorce a ordem natural da cultura e da política. Para eles, “a febre da selva não é apenas uma indiscrição momentânea, somente de uma noite. Ela assalta a família e, a partir daí toda a estrutura da sociedade”.⁶³ Assim, a comparação de Cyrus a respeito da relação sexual entre um negro e uma branca com um desastre natural de enormes proporções é ainda mais justificável na medida em que há outra proibição envolvendo a relação entre o homem do Harlem e a mulher de Bensonhurst: a diferença entre classe é mais um significativo elemento de censura que cerca o casal.

⁶¹ SUNDSTROM, Ronald R. *Fevered Desires and Interracial Intimacies in Jungle Fever*. Philosophy. Paper 48. USF, 2011, p. 147.

⁶² SUNDSTROM, Ronald R Ibidem, 2011, p. 146. Tradução livre: “O lado sombrio desse tabu é indissociável dos males da segregação de Jim Crow, e o medo da sexualidade masculina negra como agressiva e bestial, e os julgamentos lascivos da promiscuidade animalésca feminina negra, servindo como justificativa ideológica para a segregação de moradia, educação, transporte público, trabalho e assim por diante. De fato, o terror do sexo interracial foi usado para justificar o linchamento de milhares de homens negros por multidões brancas e a violência sexual indiscriminada e o assédio dirigido a mulheres negras durante os dias mais sombrios de Jim Crow.

⁶³ SUNDSTROM, Ronald R Ibidem, 2011, p. 147.

Isso acontece porque Flipper faz parte de uma nova classe-média africano-americana que vivia em Manhattan, enquanto que a personagem Angie se encontra vinculada a classe trabalhadora descendente de italianos que moravam no Brooklyn, naquela época. Assim, de acordo com Mark A. Reid, o caso entre os dois ganha mais uma barreira a partir do momento que este ultrapassa os conflitos raciais e fere também uma *consciência de classe* – muito mais por parte do Flipper que, para além do adultério, “tem muito mais a perder e só o amor para ganhar”. O autor ainda lembra de uma referência do próprio personagem que, quando confrontado por Angie a respeito do que a relação deles significava, diz: “e o que o amor teve a ver com isso?”. As aspirações como um homem da classe-média não permitiriam que Flipper abandonasse sua esposa, que também estava no mesmo patamar econômico, e ficasse com uma mulher que tinha uma cultura operária.⁶⁴

Flipper representa uma estatística: na década de 1990, apenas 13.2% de homens negros, acima de 16 anos, se encontravam trabalhando no mercado profissional nos Estados Unidos.⁶⁵ É como que se Lee realmente engajassem uma perspectiva de que não valia a pena seu protagonista colocar tudo a perder por um amor “proibido”, que vai contra uma moralidade da classe-média (os aspectos religiosos contam muito aqui) e contra convenções raciais. E vemos essa abordagem do cineasta acompanhando a narrativa do seu filme: após Flipper trair sua esposa pela primeira vez ele pede demissão por não ter conseguido uma promoção; dias depois, sua esposa, Drew (Lonette McKee), descobre o caso com Angie e sua família é toda desestabilizada. Paula Massood destaca que cinematograficamente também acompanhamos as consequências destes atos, uma vez que o mesmo caminho percorrido por Flipper, ao levar sua filha a escola, em algumas cenas, é cada vez mais corrompido esteticamente com o desenrolar de sua *febre*, por exemplo.⁶⁶

E as consequências dessa relação são ainda piores para Angie que é agredida e expulsa de casa pelo seu pai, após este descobrir sobre seu novo “namorado” negro. Para ela, ainda ficam olhares de julgamento e toda pressão social que ela sofre por se envolver com Flipper.

⁶⁴ REID, Mark A. *Negritude to PostNegritude*. In: *PostNegritude Visual and Literary Culture*. NYU Press, Albany, 1997, p. 49.

⁶⁵ BENETTE, Claudette E. *We the American: Blacks*. U.S. Department of Commerce: Economics and Statistics Administration. Bureau of the Census, 1993, p. 6.

⁶⁶ MASSOOD, Paula. *Gangstar's Paradise*. In: *Making a Promised Land: Harlem in Twentieth-Century Photography and Film*. Rutgers University Press, 2013, p. 146 e 147.

Uma de suas amigas a recorda: “você lembra da Gina? A que trouxe um cara para o bairro. Um cara negro [...] ela o trouxe e eles o mataram”. Essa é uma das vezes em que o episódio de Hawkins é referenciado no filme.

Febre da selva, então, traz muito evidente essa questão do amor inter-racial e suas consequências não só para os envolvidos diretamente mas para toda a sociedade. Diante de tanta possibilidade de uma análise não só de raça, mas como também de gênero, nós deixaremos tais questões para o próximo capítulo, evidenciando agora algo que é também muito importante para o filme, e que já vem sendo debatido com a análise de *Os Donos da Rua*, que é a questão do urbano. O palco em que essas relações acontecem e o tratamento com o espaço que Lee estabelece, principalmente com o Harlem, é um ponto tão atraente quanto a perspectiva da miscigenação, como destaca Massood.⁶⁷

Apontamos mais acima que *Febre da Selva* se assemelha imagetivamente com algumas referências do filme de John Singleton, e isso pode ser comprovado logo nos créditos iniciais de Lee, quando este utiliza das mesmas placas de sinalização para compor suas primeiras cenas. Logo após a foto de Hawkins desaparecer da tela com um *fade out*, a música tema do filme (*Jungle Fever*, Stevie Wonder) começa a tocar e o que nós acompanhamos por um pouco mais de três minutos são diversas tomadas do Harlem e de Bensonhurst, com seus habitantes vivendo o cotidiano.

O que chama a atenção, contudo, é que todo título, ou todo nome do elenco ou da produção, está escrito dentro de uma de uma dessas placas de trânsito. Muitas delas trazem referências as atitudes dos personagens seguido do nome do ator/atriz que o/a interpreta; e outras indicam o comportamento, que será retratado no filme, dos moradores do próprio bairro, tal como em um poste com uma placa de um lado escrito: “Bensonhurst we like this way” e outra, do lado oposto, indicando: “proibido – niggers”. Outra alusão gráfica à mobilidade está presente no mapa que aparece logo após os créditos iniciais cuja legenda indica o nome “Harlem”. Cenas depois o mesmo acontece com o bairro italiano.

⁶⁷ MASSOOD, Paula. What 20 Years of Spike Lee’s ‘Jungle Fever’ Teaches Us About Harlem’s Identity Crisis. *Metro Focus*, 14 de novembro de 2011. Disponível em: <https://www.thirteen.org/metrofocus/2011/11/op-ed-what-20-years-of-spike-lees-jungle-fever-teaches-us-about-harlems-identity-crisis/>. Acesso em: 15/07/2018.

Assim, do mesmo modo que *Os Donos da Rua* começa e nós já temos o indicativo de qual é aquele ambiente que os personagens vivem e interagem, em *Febre da Selva*, nós conseguimos perceber a mesma coisa, com poucos minutos de filme. Entretanto, se no longa de Singleton nós compreendemos que a locomoção e a perspectiva de escapar daquele lugar/realidade se encontra bem restrita, justamente pelo descaso do Estado que ao mesmo tempo que não agencia políticas públicas em prol da educação ou contra a violência, por exemplo, o próprio sitia e segrega toda uma população, no filme de Spike Lee isso se dá de uma forma um pouco diferente. Por mais que a Nova York que vemos em *Febre* seja também lotada de placas de trânsito, permitindo ou não a locomoção dos indivíduos, ela não é tão restritiva. Ela apresenta a mobilidade que a Los Angeles de Singleton não tem, contudo, o preço dessa locomoção também pode ser pago com a violência urbana.

O que podemos destacar é que toda a história de miscigenação do filme está cercada por fronteiras geográficas invisíveis, onde a linha do limite dos lugares que você pode circular é muito tênue e perigosa. Queremos aqui, então, traçar qual o provável olhar que Lee tem sobre o Harlem e Bensonhurst para principalmente entendermos como o cinema traz, nesse momento, essa discussão do urbano e do *outro*, para posteriormente tentarmos mapear a construção da narrativa e da mise-en-scène que eles mobilizam em seus filmes.

Para vermos a representação de Lee sobre o Harlem nos apoiaremos nas pesquisas de Paula Massood, que dedicou boa parte dos seus estudos na compreensão do cinema negro e sua relação com as cidades, se tornando referência neste tema. Deste modo, uma abordagem interessante que Massood aponta, é que a Harlem de Spike Lee é composta pelo legado de seu passado e pela realidade do seu presente. O filme se passa no mesmo tempo de sua produção e nele é tentado passar o imediatismo dos acontecimentos da cidade de Nova York, na mesma medida em que tenta resgatar certa nostalgia de épocas menos conturbadas. Esse passado, para a autora, é trazido em pelo menos dois momentos: no início do filme com a foto de Hawkins e com a cenografia da própria região.⁶⁸

É importante lembrar que Flipper, sua esposa e sua filha, vivem na real *Striver's Row*, um aglomerado de moradias entre as ruas West 128th e West 139th, que é um dos blocos mais

⁶⁸ MASSOOD, Paula. op. cit., 2013, p. 144.

célebres do Harlem. Como aponta Massood, a construção do mesmo começou no início da década de 1890 e as casas foram originalmente destinadas a famílias brancas de classe média.

By the 1920s, Strivers' Row became the residence for Harlem's best and brightest — hardworking professionals and other “strivers” committed to increasing their wealth and social status. But the neighborhood had fallen into hard times during the Depression, and by the 1940s many of its buildings, designed by famous architecture firm McKim, Mead and White, were broken up into single-room occupancy apartments. During the late 1980s, Harlem underwent a minor resurgence as black middle class families moved back into the neighborhood and began to restore its historic buildings.⁶⁹

Assim, Flipper e sua família fazem parte dessa nova fase do Harlem, que muito tem a ver com questões econômicas e de ascensão profissional. Logo na primeira cena do filme temos uma apresentação desse local e do protagonista. Vemos um plano aberto de uma das ruas de *Striver's Row* – não sabemos a localização exata, mas a clássica iconografia do lugar indica que o lugar é esse – e vemos um *traveling* da câmera da direita para a esquerda e de cima para baixo que acompanha a chegada de um entregador de jornais (*figura 9*). O enquadramento e as cores quentes da cena além de nos fazer lembrar de várias outras tomadas nesse mesmo estilo de outros filmes que o diretor gosta de realizar (*figura 10*), aqui, realmente Lee e seu fotógrafo, Ernest Dickerson, criam um clima bem nostálgico para essa locação. A cena continua e ao nos aproximarmos do jovem entregador este arremessa um jornal que segue em câmera lenta até cair nas escadas de um prédio. Lemos *The New York Times*. A câmera se desloca para cima e entramos pela janela do quarto de Flipper, que faz sexo com sua esposa. E é assim que nós somos apresentados a Flipper, a sua família e seu bairro. Em apenas uma sequência sabemos, somente pela mise-en-scène (que transmite conforto e riqueza), que ele vive o bem-estar de uma burguesia que exerce boas profissões no mercado de trabalho, que pode proporcionar uma boa educação aos seus filhos, da mesma forma que um dia eles receberam de seus pais.

⁶⁹ MASSOOD, Paula. op., cit, 2011. Tradução livre: Na década de 1920, Strivers 'Row tornou-se a residência dos melhores e mais brilhantes profissionais do Harlem e de outros “strivers” comprometidos em aumentar sua riqueza e status social. Mas a vizinhança passara por momentos difíceis durante a Grande Depressão e, na década de 1940, muitos de seus prédios, projetados pela famosa firma de arquitetura McKim, Mead e White, foram divididos em apartamentos de ocupação de um só cômodo. Durante o final dos anos 80, o Harlem sofreu um pequeno ressurgimento, à medida que as famílias negras de classe média voltavam para a vizinhança e começaram a restaurar seus prédios históricos.



Figura 9. Plano aberto da primeira cena de Febre da Selva.



Figura 10. Plano aberto da primeira cena de Faça a Coisa Certa

Essencial para captarmos o espírito dessa família burguesa africano-americana, é olharmos para os pais de Flipper, The Good Reverend Doctor Purify (Ossie Davis) e Lucinda Purify (Ruby Dee), que residem em um enorme apartamento provavelmente pouco distante de onde seu filho mora. Este local muito lembra os primeiros anos de ouro da região, ainda na segunda década do século XX, em que a mobília, os quadros e até mesmo as paredes fazem alusão a um tempo mais tradicional. E nesta casa, nem seu aspecto estético, nem as ideias de

seus moradores se transformaram com o tempo, principalmente as de The Good Reverend, que é um pastor batista, bastante conservador diante de um mundo com novas dinâmicas. E tudo estaria bem para eles se Flipper fosse filho único. Mas ele não é. O outro membro da família é Gator (Samuel L. Jackson), um viciado em *crack* que manipula sua mãe a lhe dar dinheiro para comprar drogas. Se Massood aponta que é importante olharmos para essas relações é porque Gator faz parte da fratura que tira o Harlem dessa nostalgia, colocando-o diante dos problemas da contemporaneidade.⁷⁰

O vício do filho mais velho do casal está totalmente relacionado a epidemia de *crack* que consumiu as ruas de todo o país na década de 80, a qual os anos seguintes presenciaram suas consequências.⁷¹ O imediatismo dos acontecimentos, que foi apontado mais acima, se vê representado, em especial por tais episódios de marginalidade e criminalidade. Tudo isso fica mais evidente nas cenas em que Flipper caminha pelo Harlem. Já indicamos que há uma metáfora que relaciona a degradação moral do protagonista (ao se *corromper* com uma paixão proibida) com a degradação do próprio ambiente – que ao passar dos dias vemos mais pichações, mais lixos e pessoas dormindo nas calçadas. Entretanto, há um episódio marcante durante essa locomoção de Flipper pelas ruas: o seu encontro com mulheres que querem drogas ou dinheiro em troca de favores sexuais. Nestes momentos há uma ruptura da miopia de classe-média que cega o nosso protagonista, como aponta Massood.⁷²

E se há, então, uma ambiguidade muito grande em relação as ruas que cortam o Harlem, isso é porque Spike Lee enxerga o problema da gentrificação, que é um processo muito marcante nas grandes cidades norte-americanas do período. Curioso é o fato de a South Central de Singleton também sofrer desse problema. Há uma cena em *Os Donos da Rua* em que Furious Styles leva Tre e Rick para que lhes mostrem algo. Os três pegam o carro e vão parar em Compton, um dos bairros mais violentos da região sul da cidade. Furious, então, para na frente de um *outdoor* que anuncia a compra de casas. A partir disso ele explica o processo

⁷⁰ MASSOOD, Paula. op. cit., 2013, p. 145.

⁷¹ O filme *New Jack City*, também de 1991, dirigido por Mario Van Peebles, cujo protagonista também é Wesley Snipes, trata mais afundo dessa questão das drogas com um olhar que parte do chefe do tráfico que é negro. O filme também tem como localidade o Harlem e conversa muito bem com *Febre da Selva*. Trataremos melhor disso no terceiro capítulo.

⁷² MASSOOD, Paula. op., cit, 2011.

de gentrificação: “acontece quando baixam o valor imobiliário de uma área [...], compram o terreno ao desbarato, depois expulsam as pessoas, para aumentar o valor da terra e, assim, venderem com lucro”. As perspectivas de ambos os filmes nos levam a uma leitura de que para os cineastas a epidemia de *crack*, em Compton ou no Harlem, são propositais para o mercado imobiliário cada vez mais segregar a população negra, afastando-os ainda mais dos centros urbanos.

Para Singleton, que encontra uma interlocução em *Furious*, a solução, nas palavras do próprio personagem, é tentar sempre manter um bairro negro “sob o controle dos negros. Propriedade negra com dinheiro negro. Como acontece com os judeus, italianos, mexicanos e coreanos”. Em 1989, Lee, com *Faça a Coisa Certa*, faz uma crítica parecida ao colocar em confronto diversas etnias que viviam em um bairro historicamente africano-americano: Bed-Stuy, no Brooklyn. No filme, nenhum negro era dono do comércio local, por mais que fossem maioria, e o racismo, a intolerância e os conflitos identitários eram presença constante naquele microcosmo de poucas ruas. Ao final da história, o embate mais trágico acontece entre os personagens africano-americanos e os ítalo-americanos, estes que entram em atrito mais uma vez dois anos depois em *Febre da Selva*. E há uma continuidade imagética nessa representação do diretor.

Se Thomas Ferraro aponta que Spike Lee foi um dos poucos artistas a captarem o mal-estar dos ítalo-americanos vivendo no Brooklyn, sendo gatilhos, mas também resistências contra atos racistas⁷³, talvez seja porque o cineasta cresceu em um destes bairros de predominância italiana e conviveu de perto com essas conturbadas relações inter-raciais.⁷⁴ Contudo, sua percepção sobre esse grupo étnico parece mais ter a ver com o período de sua formação acadêmica do que com sua infância, uma vez que fora nas décadas de 1970 e 1980 que alguns incidentes notórios marcaram tais imigrantes europeus como sendo racistas.

Evidentemente os crimes de ódio de Howard Beach e Bensonhurst foram referenciados em dois importantes filmes da carreira de Lee (*Faça a coisa certa* e *Febre da Selva*,

⁷³ FERRARO, Thomas J. *Feeling Italian*, 2005, p. 164. apud, LUCIA, Francesca de. *Inter-ethnic Encounters in Late-Twentieth Century Urban America: Portrayals of Italian American Ethnicity in Spike Lee's Do the Right Thing*. U.S. Studies Online: The BAAS Postgraduate Journal, Issue 13, Autumn 2008.

⁷⁴ ELLIS, Trey. *The New Black Aesthetic*, 1989, p. 235. apud, , LUCIA, Francesca de. *Inter-ethnic Encounters in Late-Twentieth Century Urban America: Portrayals of Italian American Ethnicity in Spike Lee's Do the Right Thing*, 2008.

respectivamente) e como apresenta Francesca De Lucia muitas críticas foram feitas ao cineasta pela maneira como ele reforçou estereótipos desses ítalo-americanos – os relacionando sempre com o forte temperamento comportamental e a violência excessiva, imagem muito perpetuada, também, pelos filmes de máfia. Porém a autora defende que Lee não é raso em considerar os motivos pelos quais essa tensão étnico/racial acontece, pois, para ela o cineasta coloca esse choque como sendo uma questão mais complexa, não limitando somente ao confronto brutal. Como lembra, as causas dessa prolongada situação de conflito são múltiplas, podendo estar localizadas nas “complexas mudanças das hierarquias étnicas, bem como no padrão mutável de assentamento de diferentes grupos dentro das regiões urbanas”.⁷⁵

Para Marianna De Marco Torgovnick, o grupo de ítalo-americanos do Brooklyn não participou de uma diáspora branca étnica dos anos pós-guerra. Enquanto outros migraram para diferentes regiões dos Estados Unidos, estes se mantiveram e se contentaram com um estilo de vida próprio. Ferraro concorda com essa ideia e complementa que a perspectiva histórica a qual Lee se baseia é a de que esses habitantes não conseguiram assimilar e adaptar as mudanças econômicas da década de 1970. Assim:

By the 1970s, Italian Americans in the outer belts of the inner cities were starting to feel abandoned - by the economy heading South, by race-based legislation and by the ambitious among them becoming educated and leaving blue-collar enclaves behind [...]. Feeling desperate, [they] latched onto the combination of territorial pride and [emphasis in the original] white righteousness at work in certain strands of new ethnic consciousness [...]. It was in this ugly mix of frustrated longing that Michael Griffith [the victim of the Howard Beach killing], Yusuf Hawkins and their friends in the mid-to-late 1980s walked.⁷⁶

Deste modo, os ítalo-americanos na Nova York de Lee serão compreendidos como uma população vivendo uma crise territorial e de identidade. As denúncias de violência e racismo deste grupo étnico, tanto em *Faça a Coisa Certa*, como em *Febre da Selva*, partem de uma noção de territorialidade e fronteiras que extrapolam a cartografia e encontram no imaginário

⁷⁵ LUCIA, Francesca de. Ibidem, 2008.

⁷⁶ FERRARO, Thomas J. Ibidem, 2005. Tradução livre: Na década de 1970, os ítalo-americanos nos cinturões das cidades internas começavam a se sentir abandonados - pela economia em direção ao Sul, pela legislação baseada na raça e pela ambição entre eles de se escolarizarem e deixarem para trás a classe trabalhadora [...]. Sentindo-se desesperados, [eles] agarraram-se à combinação de orgulho territorial e [ênfase na original] justiça branca no trabalho em certas vertentes da nova consciência étnica [...]. Foi nessa mistura desagradável de desejo frustrado que Michael Griffith [a vítima do assassinato de Howard Beach], Yusuf Hawkins e seus amigos no meio da década de 1980 estiveram.

um terreno fértil para punição daqueles que as ultrapassam. Em ambos os filmes, essas áreas racialmente e etnicamente demarcadas, estabelecem de forma rápida e marcante as diferenças entre os dois mundos, evidenciando – como já destacado no texto e também referenciado por Diana R. Paulin – um cenário que é estereotipado para essas comunidades que entram em conflito.⁷⁷

Nessas narrativas, o cineasta, ao mesmo tempo que reforça o tropo da família italiana, sendo essa tradicional e dos negócios, ele as coloca em decadência. Sem a presença de nenhuma figura materna, em pelo menos três núcleos familiares que foram representadas em 1989 e 1991, o que vemos são ítalo-americanos racistas, machistas e misóginos. Em *Febre da Selva*, com exceção de Paulie (John Turturro) – dono de uma cafeteria que depois de ser dispensado por Angie se apaixona por uma negra, Orin (Tyra Ferrell) -, todos os descendentes de italianos nem ao menos parecem ter uma ocupação no mundo do trabalho. Na família de Angie, seu pai e seus dois irmãos são totalmente dependentes dela (e impõem também a dependência) até para prepararem o jantar.

Fazendo uma análise deste filme, para Michele Wallace, principalmente o comportamento racista vem do próprio medo desses ítalo-americanos não serem tão *brancos* como eles deveriam.⁷⁸ Paulin complementa essa ideia, pois, para a autora, eles conseguem perceber suas diferenças com os “loiros” e as “pessoas de olhos azuis” e, não alcançando o mesmo *status*, estes tentam implementar o domínio e o poder socioeconômico diante dos africano-americanos, que estão abaixo em uma *hierarquia étnica* nos Estados Unidos.⁷⁹ Wallace ainda coloca que a inveja de não serem tão brancos e tão loiros podem ser relacionadas facilmente com a discriminação destes sobre os africano-americanos.⁸⁰

As fronteiras, então, em *Febre da Selva*, se apresentam de diversas maneiras. Seja no visual ou no discursivo; seja pela nostalgia de um Harlem próspero e de um outro que vive seu

⁷⁷ PAULIN, Diana R. De-Essentializing Interracial Representations: Black and White Border-Crossings in Spike Lee's "Jungle Fever" and Octavia Butler's "Kindred". *Cultural Critique*, No. 36, 1997, p. 171.

⁷⁸ WALLACE, Michele. Boyz n' The 'Hood and Jungle Fever. In: DENT, Gina. *Black Popular Culture*. Buy Press, Seattle, 1992, p. 126.

⁷⁹ PAULIN, Diana R. op. cit., p. 172.

⁸⁰ WALLACE, Michele. op. cit., p. 126.

presente deturpado pelas drogas e violência; ou por meio das próprias barreiras colocadas entre os bairros africano-americanos e os ítalo-americanos.

E apesar de Lee demarcar muito bem as fronteiras do Harlem e de Bensonhurst, ele apresenta suas fraturas e ambiguidades, típicas de uma metrópole contemporânea a qual as identidades são forjadas em um processo que é na maior parte um “se tornar” do que “pertencer”, em que por mais que a construção de identidade pareça evocar sua origem a partir de um passado histórico correspondido no presente, ela se dá mais por um questionamento das heranças linguísticas e culturais.⁸¹ É por isso que Flipper e em especial Orin – que passa pelo bairro racista italiano todos os dias para trabalhar – podem circular por estes lugares sem que nada de ruim aconteça, por mais que pareça estar *por um triz* a insurgência de algum ato de ódio. Desta mesma forma, isso explica o motivo pelo qual Vinnie, um supremacista branco e um intolerante ítalo-americano, demonstra sua “mobilidade” a partir do momento em que ele exerce seu direito de ouvir no som de seu carro o rap do *Public Enemy*, grupo militante pró neonacionalismo negro, como acontece em uma das cenas do filme.⁸²

Contudo, a fronteira mais delimitada que permite menos mobilidade e a que causa mais consequências negativas em *Febre da Selva* é a fronteira étnica, da negritude, do corpo branco e do corpo negro. Apesar do talento de cada um, a própria escolha dos atores serve de base para estabelecer essas tensões e dar a perspectiva do cineasta sobre essas questões tão delicadas. Wesley Snipes é um homem com a pele negra mais escura, Annabella Sciorra uma mulher branca com a pele mais escura e Lonette McKee uma mulher negra com a pele mais clara. Inclusive, visualmente, a diferença racial entre Angie e Drew são muito pequenas.⁸³ E é aqui que encontramos os motivos para iniciarmos essa discussão.

1.2.1. *Febre da Selva* e a questões de raça

Stuart Hall escreve que quando estamos falando de *raça* não podemos nos apegar a sua categoria biológica, sentido que foi até mesmo já recusado pelo conhecimento científico contemporâneo, e sim trata-lo a partir de sua razão sociológica e cultural. Então, temos em vista que a ideologia racista se forja com base

⁸¹ HALL, Stuart. *Who needs 'Identity'?*. Sage Publications, Londres, 1996, p. 4

⁸² PAULIN, Diana R. op. cit., p. 170.

⁸³ WALLACE, Michele. op. cit., p. 130.

nos sistemas de representação e práticas sociais (discursos) que utilizam um conjunto frouxo, frequentemente pouco específico, de diferenças em características físicas – cor da pele, textura do cabelo, características físicas e corporais, etc. – como *marcas simbólicas*, a fim de diferenciar socialmente um grupo de outro.⁸⁴

Isso enfatiza o fato de que a identidade dos indivíduos mais uma vez é forjada para além do pertencimento a uma herança histórica, como já apontado aqui, encontrando espaço, também, em um processo constantemente moldável, cuja manifestação se dá por meio da consciência da diferença com o outro, da constatação da alteridade. Assim sendo, “o sujeito se constrói a partir de marcas diferenciais provindas dos outros”.⁸⁵

Há uma cena, já mais para o final do filme, que muito se encaixa com essa perspectiva, em que Flipper e Angie estão discutindo a relação depois de muitas coisas já terem dado erradas. É noite e eles estão vivendo em um apartamento alugado em Greenwich Village.⁸⁶ A dinâmica da cena se estabelece basicamente com dois enquadramentos semelhantes: no primeiro, temos uma câmera frontal, estática, em que Flipper aparece em primeiro plano, de perfil (*figura 11*); o segundo, os mesmos elementos narrativos são utilizados, só que vemos Angie se posicionando a $\frac{3}{4}$ (*figura 12*). A câmera, durante os 2 minutos e 40 segundos de diálogo, acompanha sempre aquele que está falando. Quando o casal não chega a um consenso e o assunto acaba, temos um corte para um plano médio, o qual Flipper e Angie agora aparecem juntos, mas em lados opostos da cama (*figura 13*).

Esteticamente, Lee filma essa cena – como em muitas outras que são noturnas – pegando emprestado algumas técnicas de luz e sombra dos filmes *noir*. Enquanto vemos Flipper totalmente imerso na penumbra (algumas vezes temos a impressão, inclusive, de que estamos vendo somente sua silhueta), Angie é contemplada pela luminosidade que entra pela janela do apartamento. O *contraste racial* entre os dois se evidencia. O violoncelo, como trilha do diálogo, cria a dramaticidade da conversa que começa com Angie perguntando: “então,

⁸⁴ HALL, Stuart. Culturas nacionais como comunidades imaginadas. In *A identidade cultural na pós modernidade*, - 11ª edição – Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 63.

⁸⁵ NASCIMENTO, Elisa Larkin. 2013, p. 31; apud FERNANDES, Viviane Barbosa; SOUZA, Maria Cecília Cortez Cristiano de. *Identidade negra entre exclusão e liberdade*. 2016, p. 106.

⁸⁶ Paula Massood aponta que a escolha por este lugar (e todos os outros cenários do filme) não é aleatória. Greenwich Village é uma região boêmia de Nova York, cuja possível parcela mais progressista de seus habitantes garantiriam uma maior segurança ao casal Flipper e Angie em relação a *febre* de ambos. Ver mais em MASSOOD, Paula. op. cit., 2013, p. 143.

como ficamos? A gente vai continuar junto?”. E a oposição entre os dois é também evidenciada em cada resposta: Flipper, é mais sombrio, mais cansado, mais insatisfeito com toda a situação e não propõe nenhuma saída razoável para o relacionamento, apesar de todo seu tom imperativo; e Angie está mais na defensiva, dando indícios de querer continuar o namoro.

O mote da cena, contudo, é a indagação sobre possíveis filhos, caso, nas palavras de Angie, eles “se resolvessem”. O homem é incisivo: “nada de filhos. Não. Bebês não! [...] não, para mim, nada de filhos meio-negro, meio-branco. Não”. A partir disso, a mulher o confronta: “a Drew e a Vera [esposa do personagem Cyrus] não são mulatas? A pele delas é mais clara do que a minha”. Flipper reage dizendo que não quer filhos *mulatos* ou mestiços de jeito nenhum e depois irá dizer que essas crianças nascem confusas, não sabendo o que são. Angie, assim, o faz lembrar que sua filha tem sangue branco. Então, o homem responde: “Sim! E daí? Pelo menos, ao meu ver, a Drew e a Ming são negras. Elas parecem negras! Agem como negras, portanto, são negras!”.



Figura 11. Frame do perfil de Flipper em Febre da Selva.



Figura 12. Frame do perfil de Angie em Febre da Selva.



Figura 13. Frame do casal em perfil em Febre da Selva.

Assim, Flipper, cujo sobrenome é Purify (algo que traduzindo nos remete a pureza – como que se ele fosse um africano-americano *puro*), parece estar em um conflito eterno com as relações identitárias que o cerca. Com a cena, podemos interpretar que o personagem tem uma “epifania” de que ele teria cruzado muito essa *fronteira racial* – a enorme discrepância entre o negro e o branco é enfatizada com a construção imagética da cena. Não à toa, da próxima vez que eles se encontram Flipper decide por um ponto final no relacionamento alegando que nunca houve amor entre os dois, somente curiosidade. Com o final do filme a família Purify está completamente desestruturada o que enfatiza, de certo modo, a visão de Spike Lee sobre um relacionamento inter-racial:

In *The Birth of a Nation*, interracial intimacy, and especially sex, is presented as a threat to the United States as a white, civilized nation. In *Guess Who's Coming to Dinner*, interracial intimacy is modern, progressive, and characteristic of a new, optimistic nation that has benefited from the corrections of the civil rights movement. In contrast to both those films, *Jungle Fever* represents interracial intimacy as a threat to the stability and status of the black middle-class family.⁸⁷

E ainda de acordo com Sundstrom, não só a estabilidade da família negra de classe-média é afetada, mas todo um processo identitário é desequilibrado. O autor aponta que ao escolher se relacionar com uma mulher negra, o homem negro efetivamente demonstra que ele está confortável com sua identidade e com sua comunidade. Há a demonstração de orgulho cultural mesmo em uma sociedade que não lhes dá muita razão para se expressarem dessa maneira. Por outro lado, a partir do momento em que um homem negro assume um relacionamento inter-racial, eles podem se encontrar no espectro da falta de amor próprio ou de aversão por sua identidade racial. Para alguns africano-americanos esse amor é patológico porque é resultado de um “complexo de cor”, ou de um complexo de inferioridade a respeito da cor da sua pele. Nesse mesmo prisma, o amor do branco pelo negro é uma expressão de aventura e dominação sexual – como se fosse uma versão íntima do colonialismo. Sundstrom

⁸⁷ SUNDSTROM, Ronald R. op., cit. 2011, p. 148. Tradução livre: “Em *The Birth of a Nation*, a intimidade inter-racial e especialmente o sexo, é apresentada como uma ameaça aos Estados Unidos como nação branca e civilizada. Em *Guess Who Coming to Dinner*, a intimidade inter-racial é moderna, progressista e característica de uma nação nova e otimista que se beneficiou do movimento pelos direitos civis. Em contraste com ambos os filmes, *Jungle Fever* representa a intimidade inter-racial como uma ameaça à estabilidade e ao status da família negra de classe média”.

completa dizendo que por vezes o amor negro pelo branco é uma das maneiras de fugir da negritude, sendo este resultado de um racismo já internalizado.⁸⁸

Erica Childs ainda aponta que para boa parte da comunidade negra, já no século XX, o relacionamento inter-racial poderia ser visto como uma traição, principalmente pelo/a africano-americano/a estar traindo sua raça com o “inimigo”, aquele que faz parte do grupo que os oprimiu por séculos.⁸⁹ Lee não deixa explicitamente visível uma perspectiva mais radical acerca da miscigenação – durante o filme temos diversas vozes, das mais conservadoras como a de Good Doctor Reverend, que condena duramente uma relação desse tipo, e também mais progressistas como Orin ou Paulie, que lidam bem com o romance entre eles – por mais que até mesmo o título do filme nos oriente a pensar que tudo isso é uma mazela. O que queremos apontar é que é provável que o diretor não ache que os Estados Unidos tenham avançado tanto ao ponto de compreender um amor inter-racial, vide o que aconteceu com Yusuf K. Hawkins.

Mas se de alguma forma o cineasta assume essa postura de condenação à miscigenação, talvez seja também porque a construção de uma identidade negra, por séculos, não se pautou simplesmente pela assimilação de heranças culturais em comum, mas está também totalmente relacionada aos relatos comumente difundidos do olhar ocidental *branco* e colonizador sobre esses povos. Em concomitância com que escreve Kabengele Munanga, também devemos enfatizar o fato de que não só de costumes semelhantes os povos negros se reconhecem, principalmente porque não existe uma homogeneidade em suas experiências e práticas, não podendo existir, assim, uma única identidade em comum. Contudo, é certo afirmar que existe algo que é universalmente partilhado por essa etnia que é o fato de “terem sido na história vítimas das piores tentativas de desumanização e terem sido suas culturas não apenas objeto de políticas sistemáticas de destruição, mais do que isso, ter sido simplesmente negada a existência dessas culturas”.⁹⁰

Toda essa denúncia se assemelha com o fio condutor do livro *Peles Negras, Máscaras Brancas*, de Frantz Fanon. Boa parte dos capítulos se direciona não só para a compreensão do

⁸⁸ SUNDSTROM, Ronald R. *Ibidem*, 2011, p. 150.

⁸⁹ CHILDS, Erica Chito. *Fade to Black and White: Interracial Images. In Popular Culture*. NY: Rowman & Littlefield Publishers Inc., 2009, p. 110.

⁹⁰ MUNANGA, Kabengele. Negritude e identidade negra ou afrodescendente: um racismo ao avesso?. *Revista da ABPN*, vol. 4, n. 8, 2012, p. 12.

que é ser negro em uma sociedade racista, mas para o ponto da experiência negra a partir da diáspora e da descolonização, enfatizando o fato de como o olhar branco – o olhar do outro criando histórias e representações – fez com que psicologicamente o próprio afrodescendente se sentisse inferior em sua conjuntura social.

Como que se estivesse em uma condição de objeto e não sujeito, Frantz Fanon destaca que no espaço público, no *mundo branco*, o homem de cor encontra dificuldades de assimilar a construção de seu esquema corporal. O corpo físico do negro, sua presença na sociedade, é sempre conhecida pelos outros e por ele próprio por meio da negação. “É um conhecimento em terceira pessoa”, em que a relação *eu e o mundo* se estrutura envolto de uma atmosfera de incertezas.

Elaborei, abaixo do esquema corporal, um esquema histórico-social. Os elementos que utilizei não me foram fornecidos pelos resíduos de sensações e percepções de ordem sobretudo tátil, espacial, cenestésica e visual, mas pelo outro, o branco, que os teceu para mim através de mil detalhes, anedotas, relatos. Eu acreditava estar construindo um eu fisiológico, equilibrando o espaço, localizando as sensações, e eis que exigiam de mim um suplemento.⁹¹

São essas algumas das marcas simbólicas expostas por Stuart Hall que compõem o quadro distintivo entre grupos que exprimem relações de dominação e subordinação. No caso desse racismo testemunhado por Fanon, mais uma vez a construção histórico-social faz com que a própria vítima se sinta culpada com o reducionismo preconceituoso causado pelo olhar do outro: “sou sobredeterminado pelo exterior. Não sou escravo da ‘ideia’ que os outros fazem de mim, mas da minha aparição”.⁹² Contudo, aqui, quando há também uma *autocensura*, percebemos que os meios ideológicos de exploração extrapolaram o estereótipo, estigmatizando e mistificando a identidade negra como sendo inferior, até mesmo no campo subjetivo.

E todas essas questões fazem parte de um processo estrutural de enquadrar os negros em uma condição social que não lhes pertence, aprisionando-os em caixas identitárias, cujos direitos de reconhecer as próprias alteridades são a eles negado. A consequência disso é a construção de um olhar de descrédito e inferioridade sobre esse grupo, que os impede de

⁹¹ FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 104 e 105.

⁹² FANON, Frantz. *Ibidem*, 2008, p. 108.

serem notados pela complexidade de suas qualidades e de forma individual.⁹³ O que é algo que não acontece com a etnicidade branca, a qual a sociedade reconhece (e preserva) cada indivíduo a partir de suas características próprias e não diante de predeterminações sobre o grupo social que você pertence. Isso, Edith Piza chama de “*lugar de raça*”, que é justamente a situação de visibilidade do outro, na qualidade de sujeito em alguma relação, cujo ponto mediador de tal é totalmente definido pela raça: “o lugar do negro é o lugar de seu grupo como um todo e do branco é o de sua individualidade. Um negro representa todos os negros. Um branco é uma unidade representativa apenas de si mesmo”.⁹⁴

Exemplo dessa constatação, desse lugar do negro na sociedade, é encontrado no próprio livro de Frantz Fanon. Em um dos trechos é relatado o fato de que neste mundo pós-colonial já não é tão raro encontramos negros exercendo profissões importantes nas cidades, atuando como professores, médicos, advogados e até mesmo estadistas, algo que era quase impossível de acontecer em tempos em que a escravidão fazia parte da lei. Entretanto, o autor também afirma que por mais que tais direitos primordiais foram conquistados, o negro, nestas condições, sempre estará sujeito ao julgamento do branco sobre seus atos. De acordo com o autor, um médico negro, em uma sociedade que tenta velar o racismo, nunca saberá a que ponto sua condição está próxima do total descrédito, pois, por qualquer erro que ele cometesse no seu local de trabalho, a culpa não cairia sobre sua competência profissional, mas viria por causa de sua cor de pele, afinal, “o que é que se pode esperar de um médico preto?”, indaga, ironicamente, Fanon. Por fim, ele até escreve algo que complementa o argumento de Piza quando o autor aponta que esse erro não só custaria o fim de sua carreira profissional, mas de todos os outros médicos negros que o seguiam nessa empreitada. A culpa, no caso, é universal.⁹⁵

Enfim, o que é mais importante aqui é justamente a verificação de que o racismo não está pontualmente atrelado a um conjunto de atos e muito menos se sintetiza em um fenômeno restrito às práticas institucionais, pois ele se amplia como sendo um processo

⁹³ FERNANDES, Viviane Barbosa; SOUZA, Maria Cecília Cortez Cristiano de. op. cit., 2016, p. 108.

⁹⁴ PIZA, Edith. Porta de vidro: entrada para branquitude. In: CARONE, Iray e BENTO, Maria Aparecida da Silva (org.). Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2002, p. 72.

⁹⁵ FANON, Frantz. op. cit., 2008, p. 109.

histórico, político e social no qual as circunstâncias de subalternidade ou de privilégio de sujeitos racializados é estruturalmente reproduzida”.⁹⁶ Os mecanismos de segregação interpelam, portanto, diversas instâncias da experiência de se viver em sociedade. Isso corrobora não só a propagação de estereótipos e representações depreciativas com o intuito de reificar o indivíduo como integrante ativo do percurso histórico, como causa uma estigmatização do corpo negro.

Levando em consideração que o corpo humano cumpre também uma função ideológica (e não somente biológica), pois ele é afetado por preceitos religiosos, familiares, por conceitos de classe e cultura, por exemplo, concordamos com Izildinha Nogueira quando ela aponta em sua tese que os atributos físicos de uma pessoa interferem prontamente no julgamento moral do olhar do outro. O corpo, deste modo, carrega sentidos e valores, funcionando como um signo, este que é culturalmente concebido.⁹⁷

Nesse processo histórico de significações dos corpos, modelos foram estabelecidos a partir daquilo que se considerava desejável. A partir dessa concepção cultural, o *corpo negro* e o *branco* foram colocados em espectros totalmente opostos, o qual o primeiro foi associado com uma marca negativa, aproximando-o do “repertório do execrável” com aquilo que era inaceitável, em contraponto com o corpo branco que se tornou parâmetro daquilo que é belo e almejado, relacionando-o até mesmo com qualidades morais e intelectuais.⁹⁸

Assim sendo, conforme aponta Sales Junior, “o corpo negro (...) é o próprio lugar da subordinação ou da exclusão”, justamente, porque, tal estigmatização racial se torna causa e consequência de uma sociedade do controle, que é sedenta e se hierarquiza a partir de um sistema de dominação. Para o mesmo autor, isso tudo afeta o corpo com mais marcas sociais do que corporais, mas não deixando de provocar no indivíduo dores que não são simbólicas ou imaginadas.⁹⁹

⁹⁶ ALMEIDA, Sílvio. O que é racismo estrutural?. Entrevista concedida à TV Boi Tempo. 13/09/2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PD4Ew5DIGrU>. Acesso: 08/06/2018.

⁹⁷ NOGUEIRA, Izildinha Beatriz. Significações do corpo negro. *Tese de doutorado*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1998., p. 46

⁹⁸ NOGUEIRA, Izildinha Beatriz. *Idem*.

⁹⁹ SALES JR, Ronaldo. Democracia racial: o não-dito racista. *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v. 18, n. 2, 2006, p. 233.

O estigma, em uma categorização que pode ser interpretada metaforicamente como uma cicatriz, não parte somente de agressões propriamente físicas, mas é envolto principalmente também por uma violência que é discursiva, produto dessas relações de desigualdade, que são acentuadas pelas características fenotípicas.

A estigmatização, em termos psicanalíticos, conduz o negro a um corpo masoquista na produção de um eu ideal a partir de um ideal branco de eu, que faz da autonegação objeto de desejo. A constituição do sujeito passa pela negação do corpo, ou de parte dele, pelo “branqueamento”. O corpo masoquista é resultante da busca de emancipação daquilo que aparentemente aprisiona ou exclui – o corpo negro como o próprio lugar da subordinação ou da exclusão.¹⁰⁰

Essa busca pela metamorfose, que ao mesmo tempo que aprisiona aponta para um tipo de liberdade, está relacionada às ações do que o autor chama de “o não-dito racista”, que seria a prática social de reproduzir um tipo de *racismo cordial*. Tese que vai ao encontro do conceito de “democracia racial”, muito popular no Brasil a partir da década de 1930, tais construções de estigmas fazem parte de um pacto silencioso de discriminação, que por causa da “cordialidade” muitas vezes é considerada como sendo “episódica e marginal, subjetiva e idiossincrática”. Sabendo disso, talvez encontraremos melhores explicações sobre o que Sales Junior (lendo Deleuze) aponta como sendo um “corpo masoquista”, retomando Frantz Fanon quando este escreve sobre neurose.¹⁰¹

Fanon, ao longo de sua obra *Pele Negra, Máscaras Brancas*, realiza uma série de relatos, observações e análises de romances que partilham a experiência de afrodescendentes vivendo seu cotidiano em nações pós-coloniais. Em uma de suas reflexões ele chamará a atenção para um complexo que muito lhe impressionou: do mesmo modo em que o negro se sente escravo de sua inferioridade, o branco tem certeza de sua devoção à superioridade. Isso se explica pelo fato de uma plena alienação dos dois lados causados por todas essas circunstâncias discriminatórias históricas e culturais que já vimos aqui.¹⁰² O que o autor chama de neurose, associando tais comportamentos binários ao domínio do patológico, tem sérias consequências para o próprio engajamento de ser negro nessa sociedade, uma vez que a

¹⁰⁰ SALES JR, Ronaldo. Ibidem, p. 234. cf. DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo, 2006, p. 10.

¹⁰¹ SALES JR, Ronaldo. Ibidem, p. 233.

¹⁰² FANON, Frantz. op. cit., 2008, p. 66.

solução encontrada para este problema não pertence ao campo da luta ou da resistência, mas vai para a perspectiva de pensar-se socialmente pertencente ao *mundo dos brancos*.

Em outras palavras, começo a sofrer por não ser branco, na medida que o homem branco me impõe uma discriminação, faz de mim um colonizado, me extirpa qualquer valor, qualquer originalidade, pretende que seja um parasita no mundo, que é preciso que eu acompanhe o mais rapidamente possível o mundo branco, 'que sou uma besta fera, que meu povo e eu somos um esterco ambulante, repugnantemente fornecedor de cana macia e de algodão sedoso, que não tenho nada a fazer no mundo'. Então, tentarei simplesmente fazer-me branco, isto é, obrigarei o branco a reconhecer minha humanidade.¹⁰³

Deste modo, o complexo de autoridade do branco se mantém, assim como o de dependência do negro se efetiva. É claro que não há aqui generalizações e que essa constatação faz parte de um complexo processo de construção de identidades e representações sociais, não estando relacionado à uma concepção intrínseca ao negro. Entretanto, tais argumentos são válidos a partir do momento em que toda uma herança da diáspora, do mundo colonial e do sistema escravista permanecem sendo reproduzidas nessas sociedades ocidentais, que mesmo apresentando uma multiplicidade de possibilidades, negociações e agências, efetivam um pensamento coletivo que nos remete até mesmo ao do "darwinismo social", tão comum aos séculos XIX e XX.

Certamente, esta constatação não se restringe a tempos mais remotos. Se o destaque deste trabalho ganha o espaço da sociedade norte-americana da década de 1990, isso é porque encontramos nela elementos tão retroativos quanto estes mesmos verificados por Frantz Fanon. E sobre tentar pertencer ao mundo dos brancos, em uma das cenas em que Flipper tenta pedir perdão para a esposa, Drew "denuncia" as atitudes do marido por ele sempre ter tido um "complexo por ser negro". "Eu não fui clara o suficiente para você", aponta a mulher enfurecida.

Para Flipper esse talvez seja um complexo que se acentua pela sua posição social. Ele é um homem de classe média, o único africano-americano que trabalha como arquiteto em um enorme escritório e que, como ele mesmo diz, já foi chamado de tudo por causa da cor de sua pele ("preto, sujo, carvão, escuro, borrão"). Flipper, então, transita por muitas fronteiras durante todo o filme. Ele é um homem negro que permeia pelo *mundo branco*, fazendo parte

¹⁰³ FANON, Frantz. Ibidem, p. 94.

de uma minoria da população africano-americana que não sofreu com as políticas conservadoras da década de 1980, como conferimos na análise de *Os Donos da Rua*. E isso é algo que ele deseja manter.

Na mesma cena em que ele perde perdão para Drew, sua esposa alega “o ponto é que você é tão negro que tem um problema com isso”. Há outro momento no filme que Flipper leva Angie para um jantar em um restaurante em que todos os clientes e garçons eram negros. Depois de muito tempo tentando ser atendidos eles confrontam a garçonete (Queen Latifah) que diz que realmente ela não os atendia, pois, não aguentava mais ver um “falso negro” levando uma “lambisgoia” para jantar ali: “tão típico”, diz ela. O ponto é que esses ataques a Flipper, e vendo seu contexto dentro do filme, reverberam um conceito que pode ser trazido para discussão, que é o de *transcendência racial*. Apoiamos o conceito de “transcendência racial” a explicação de Greg Howard que aponta que essa acontece quando a América branca *presenteia* algum negro – o mais singular e espetacular entre todos, tais como o Pelé ou o Prince – com a aceitação deste dentro da cultura branca.

It is the mechanism through which whites acknowledge the humanity of black superhumans and which allows these few to move, supposedly, beyond blackness, their talents granting them safe passage through white spaces, mouths and memories.¹⁰⁴

Porém, esse mecanismo de aceitação não passa somente pelo crivo das qualidades esportivas ou musicais desses famosos. Tal fato muito tem a ver com o modo como estes enxergam as questões políticas de seu tempo e como eles se apresentam diante delas. O comportamento social e o alinhamento ao pensamento que *vem de cima*, do Estado, dos brancos, são pontos invariáveis para que o negro transcenda racialmente.

Este é um dos pontos de estudos de acadêmicos nos Estados Unidos, e conseguimos encontrar algumas explicações para tal fato no livro *Questão de Raça*, de Cornel West. Nele, o autor explica que há uma tendência dos brancos estadunidenses em perceber os negros como *peças problema* e não simplesmente como cidadãos norte-americanos com problemas causados por um sistema racista. A maior consequência da adoção dessa concepção do negro

¹⁰⁴ HOWARD, Greg. Why ‘Transcending Race’ Is a Lie. NY Times, 17 de junho de 2016. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2016/06/17/magazine/why-transcending-race-is-a-lie.html>. Acessado em: 12/06/2018 Tradução livre: “É o mecanismo através do qual os brancos reconhecem a humanidade dos super-humanos negros e permitem que estes poucos se movam, supostamente, além da negritude, seus talentos lhes garantem a passagem segura através dos espaços, bocas e memórias brancas”.

como *pessoa problema* é criar na população um mecanismo culpabilizador diante da experiência do negro em sociedade: há uma inversão dos papéis sociais e a responsabilidade por existir o racismo ou a opressão policial contra africano-americanos, por exemplo, se torna exclusivamente da vítima.¹⁰⁵

Diante dessa situação, o negro, de acordo com West, pode se ver confrontado por pelo menos dois caminhos mais explícitos que, de uma forma ou de outra, poderiam apontar para a *diminuição* desse racismo sofrido no cotidiano. O primeiro deles diz respeito à uma explosão de fúria, demonstrando sua total indignação sobre o *status quo* dessa sociedade, em que tal revolta poderia vir juntos de atos agressivos contra aqueles que sempre usaram do poder para a dominação – os *LA Riots* podem ser um exemplo aqui. O segundo caminho entra no campo da internalização do racismo que dá credibilidade ao argumento do branco, fazendo com que o negro acredite fielmente na sua inferioridade. Ao internalizar a visão branca sobre a negritude, acaba-se por desenvolver um “processo psíquico que gera uma dupla consciência: a sensação de olhar para si através dos olhos dos outros. Nesse caso, cabe a ele o ônus de todo o trabalho cultural e moral que deve ser feito a fim de obter relações raciais sadias”.¹⁰⁶

Tais constatações nos fazem, novamente, remetermos aos escritos de Frantz Fanon, quando o autor aponta para a *neurose* por ele verificada diante das relações inter-raciais. A relação entre esse tipo de paranoia e a internalização do racismo, que faz com que alguns negros provem a todo custo para os brancos que eles são melhores e diferente daqueles “problemáticos”, é marcante quando esses conceitos são verificados.

Já faz tempo que certos laboratórios projetam descobrir um soro para desempretecer; os laboratórios mais sérios do mundo enxaguaram suas provetas, ajustaram suas balanças e iniciaram suas pesquisas que permitirão aos coitados dos pretos branquear e, assim, não suportar mais o peso dessa maldição corporal.¹⁰⁷

Flipper, deste modo, vive uma contradição: seja de mobilidade, de identidade ou acerca do seu *esquema corporal*. Não que ele queira propriamente transcender a raça, mas Lee coloca em confronto suas aspirações como um negro burguês bem-sucedido, com seus anseios da

¹⁰⁵ JARDIM, Suzane. Dissecando as relações raciais através do caso O.J. Simpson. Medium, 21 de fevereiro de 2017. Disponível em: <https://medium.com/@suzanejardim>. Acessado em: 12/06/2018.

¹⁰⁶ JARDIM, Suzane. op. cit., 2017.

¹⁰⁷ FANON, Frantz. op. cit., 2008, p. 104/105.

infância e da adolescência que o relacionavam com o movimento negro. (figura 14). É claro que ser da classe média, morar bem e viver em harmonia não o exclui da luta política, mas é somente ao final do filme, quando seu relacionamento com a Angie já está terminando e após encontrar seu irmão Gator no *Taj Mahal* – um enorme edifício cheio de usuário de *crack* – que Flipper tem uma iluminação política despertada. Não há mais rejeição de sua parte diante de todas essas mazelas, mas sim compaixão no desfecho da narrativa.¹⁰⁸

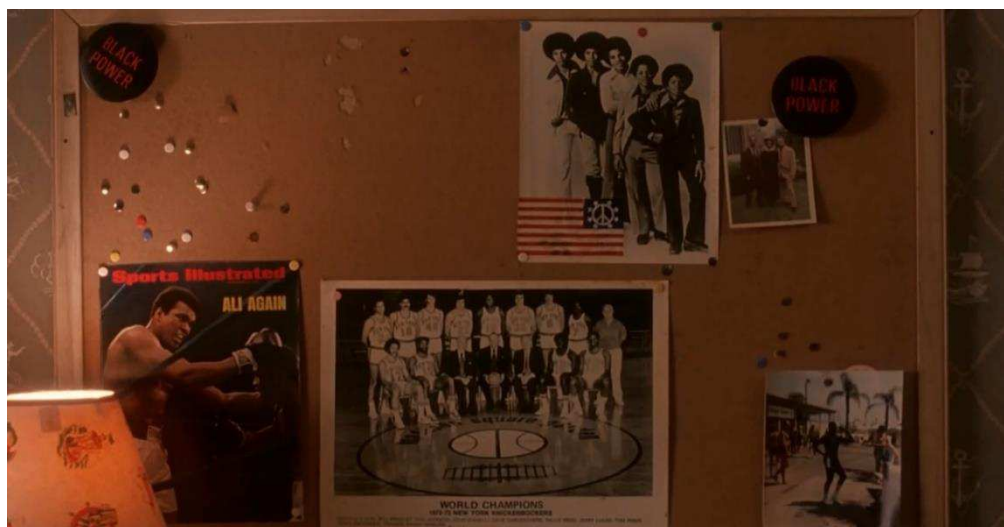


Figura 14. Frame da parede do quarto de Flipper em *Febre da Selva*.

E pelas circunstâncias sociais, Flipper é praticamente forçado para esse despertar. Aqui, enfatizamos a ideia de Paula Massood quando ela destaca que existe momentos do filme em que a miopia de classe média de Flipper é rompida, como apontamos páginas atrás. E esse choque de realidade é muito evidente na cena em que ele e Angie são abordados por policiais que acreditavam que a mulher branca estava sendo atacada pelo protagonista, após os dois encenarem uma briga (de brincadeira) em cima do capô do carro.

¹⁰⁸ MASSOOD, Paula. op., cit, 2011.

As sequências mais claustrofóbicas são as que a câmera se torna subjetiva e passamos a acompanhar o ponto de vista de Flipper durante a truculenta abordagem. Em todos os momentos que a câmera está assim temos uma arma apontada para a nós (*figura 15*). O enquadramento mais fechado, os gritos e as luzes das lanternas direcionadas para o rosto de Flipper fazem realmente subir a adrenalina da cena, que tem seu clímax quando Angie grita desesperada: “o que vocês estão fazendo? Este é o meu namorado!”. O protagonista, no mesmo momento, desmente a informação dizendo que eles eram apenas amigos. As coisas vão se acalmando e, depois dos policiais confirmarem com toda certeza que nenhum crime havia sido cometido ali, as alegações de que tudo fora um mal-entendido começam a aparecer. Quando os policiais vão embora, Flipper, furioso, diz para Angie: “Por que disse a eles que éramos namorados? Você está tentando me matar?”.



Figura 15. Frame da truculenta abordagem policial em Febre da Selva.

Nosso protagonista tem a consciência das fronteiras. Todas as placas de sinalização que aparecem no início do filme, parecem estar presentes no imaginário de Flipper e naquele momento ele sabia que não poderia “avançar o sinal”. Ele sabe que “vivemos em uma sociedade em que os sistemas de dominação e subordinação são estruturados a partir dos processos de racialização que continuamente interagem com todas as outras forças de

socialização”.¹⁰⁹ Admitir um namoro para os policiais, naquela circunstância, seria uma afirmação de culpabilidade, principalmente diante da construção da cena que indica que Flipper já havia sido julgado pelo olhar do *outro*, antes mesmo da chegada da polícia.

Transitando dentre essas perigosas margens, Lee, com essa cena, traz a sua perspectiva de que não só placas de sinalização advertem os africano-americanos diante de sua mobilidade pela cidade, mas há também um olhar vigilante das janelas dos prédios de Nova York, que os sítiam constantemente. Após começarem a discussão sobre boxeadores negros e italianos, as personagens de Snipes e Sciorra encenam uma briga recheada de tensões sexuais que irá terminar com o homem em cima da mulher no capô do carro. Junto com o desenrolar dessa discussão, temos um corte que coloca uma câmera trêmula e voyeurística atrás das grades de uma janela (*figura 16*).



Figura 16. Frame da câmera voyeurística de Febre da Selva.

Ao mesmo tempo em que vemos Flipper e Angie de uma perspectiva mais distante, o som do diálogo também se afasta, mas mesmo assim conseguimos ouvi-lo. Desde modo, o diretor deixa a entender que nossa testemunha invisível é a responsável pelo desenrolar da cena por ter chamado a polícia. É evidente que diante do seu prisma a pessoa que via os dois

¹⁰⁹ CARBY, Hazel. s/d, apud, WILLIS, Sharon. Ethnography of the “white” gaze. In: *High Contrast: Race and Gender in Contemporary Hollywood Film*. Duke University Press, Londres, 1997, p. 178.

saberia distinguir que nenhum ato de violência estava acontecendo ali, por mais que Lee não tenha economizado esforços para dar isso a entender. E essa escolha é proposital e também provocativa, pois, ela evoca o mito do *negro estuprador*, que desde as leis Jim Crow reverberam uma postura racista que condenam o relacionamento inter-racial.

Ao chamar a polícia, a testemunha invisível está mobilizando uma iconografia que vem sendo construída desde 1863, com o Ato de Emancipação dos negros. De acordo com Izvorn Clanak, o estereótipo do estuprador negro foi resultado do aumento do pânico a respeito da miscigenação pós abolição da escravidão, refletindo a obsessão dos estados do Sul em proteger as mulheres brancas e garantir a pureza desta raça. Essa visão racista, centrou-se na suposição de que o homem negro estupraria as mulheres para alcançarem a posição econômica e social dos supremacistas brancos e veio como mais um controle racial para segregar o espaço destes negros recém emancipados.¹¹⁰

Para Angela Davis, sempre que a comunidade negra apresentava sinais de resistência contra o racismo esse mito que animaliza o negro era metodicamente evocado para criar fraturas e acusações infundadas contra a causa. A autora aponta que o mito do estuprador negro é irmão gêmeo do mito da mulher negra má – ambos projetados para reforçar a exploração sobre estes.¹¹¹

A vigilância que vemos em *Febre da Selva* é, portanto, social e histórica, principalmente quando o mito é reforçado por diversas representações estereotipadas no cinema ou na literatura, por exemplo. Essa cena vem quase como um protesto sobre a consequência dessas imagens racistas que perpetuaram na história da sociedade americana. No caso, o que Spike Lee faz para colocar seu ponto de vista que a violência contra os africano-americanos se perpetuam ao longo dos anos, e que não há punição para aqueles que a cometem, está no curioso fato de que os policiais que abordam Flipper são os mesmos que mataram Radio Raheem em *Faça a Coisa Certa*.

A escolha pelos mesmos atores, nos mostra uma continuidade a respeito brutalidade policial sobre a população negra – mesmo pós eleição do prefeito Dickens. Os espaços

¹¹⁰ CLANAK, Izvorn. *Adapting the adapted: the black rapist myth in E. R. Burroughs' Tarzan of The Apes and its film adaptations*. Faculty of Humanities and Social Sciences. University of Osijek, 2017, p. 315.

¹¹¹ DAVIS, Angela Y. *Rape, Racism and the Myth of the Black Rapist*. 1983, p. 178.

continuam segregados e a política de *agir antes de perguntar* é ainda afrontosa. E essa não deixa de ser também algo que pode refletir o que John Singleton pensa, afinal, há uma cena parecida em *Os Donos da Rua*.

Neste filme há uma dupla de policiais. Um negro e um branco. E logo no início do filme, ainda em 1984, quando Tre vai morar com seu pai, eles aparecem na casa de Furious para registrar uma ocorrência de um assalto que ali aconteceu. O caso é que o policial negro já demonstra sua posição contra a comunidade africano-americana que vive nos subúrbios de Los Angeles: ele diz que lamenta o ladrão não ter morrido após Furious ter disparado um tiro contra o rapaz quando este fugia, pois, “seria mais um preto a menos nas ruas que eu não teria que me preocupar”. Furious demonstra sua posição de autodefesa mas condena veemente a postura do policial que não percebe que este internalizou o mito do homem negro animal e demonizou, indiscriminadamente, a figura do jovem negro como bandido, assim como aponta Michael Dyson.¹¹²

O que acontece é que avançando o tempo do filme, já em 1991, os mesmos dois policiais voltam em cena. Dessa vez, eles param o carro em que Tre está dirigindo com seu amigo Rick e intervêm com a mesma brutalidade dos policiais dos filmes de Spike Lee. O policial coloca a arma no pescoço de Tre e começa um discurso de ódio contra os homens negro e, por consequência, contra ele mesmo.¹¹³ O ponto é que temos, mais uma vez, uma continuação das ações, de toda uma violência contra os negros que não depende muito da etnia do agressor.

O que Lee e Singleton conseguem dialogar muito bem, sendo os dois cineastas africano-americanos, falando sobre a realidade dos guetos e das cidades, em um ano em que a produção da representação negra na grande tela foi enorme, é justamente a questão da mobilidade. Tanto Hawkins, Rodney King, Latasha Harlins e muitos outros africano-americanos que morreram nos centros urbanos por causa do ódio racista, tiveram seus espaços delimitados, seus caminhos dificultados por políticas públicas que reverberam a violência, estando estes à mercê de placas de trânsito metafóricas que mais os sitiavam do que os conduziam a caminhos mais prósperos.

¹¹² DYSON, Michael Eric. op. cit., 1993. p. 98.

¹¹³ DYSON, Michael Idem.

CAPÍTULO 2

Imagens que circulam: questões de gênero na cultura imagética africano-americana

2.1 All power to the image

No final de 1966, em Oakland, Califórnia, o Partido dos Panteras Negras (*Black Panther Party*) começava a se organizar. Parecendo não acreditar muito nas prerrogativas legislativas prometidas pelos representantes dos Estados Unidos, diante da assinatura dos *Civil Rights Act* (1964) e dos *Voting Rights Act* (1965) – após anos de lutas dos africano-americanos pelos direitos civis – Bobby Seale e Huey Newton, os fundadores, criariam mais um capítulo fundamental na luta contra o racismo e a segregação naquela América. Endossando a perspectiva do *Black Power*, os Panteras Negras tinham como um dos objetivos centrais proporcionar condições de vida viáveis àqueles que continuavam marginalizados, cuja violência era um fato cotidiano; àqueles negros que não foram contemplados com a diminuição das barreiras econômicas da classe média na década de 1960 e permaneciam segregados, esperando suas casas desmoronarem com o contínuo descaso do Estado.¹¹⁴

Contudo, apontar o que realmente foram os Panteras Negras e seus objetivos centrais se torna uma tarefa muito difícil pela complexidade política que envolvia o grupo e seus manifestos. De acordo com Alex Zamalin, o movimento vai muito além de uma “versão americana do marxismo anticolonial”, como muitos dizem, pois, eles revisaram conceitos de longa data já consagrados no imaginário norte-americano. Segundo o autor, a identidade dos africano-americanos foi apresentada, pela historiografia colonial, como profundamente não excepcional e amoral; a liberdade se tornou dependente de uma noção radical de autodeterminação; e o poder popular, por exemplo, começou a se manifestar por meio de atos performáticos subversivos que não eram “aleatórios”, mas que tinham o intuito de tornar insustentável a cultura dominante e as antigas formulações políticas.¹¹⁵

Resistindo à brutalidade desenfreada e ao racismo constante da polícia, defendendo abertamente o combate com armas de fogo, alinhando-se com governos e organizações estrangeiras considerados anti-imperialistas e conciliando algumas pautas com outros movimentos alinhados à esquerda e com as minorias, os Panteras Negras deixaram um enorme

¹¹⁴ ZAMALIN, Alex. Huey Newton, the Black Panthers and the decolonization of America. In: *Struggle on their minds*. Columbia University Press, 2017, p. 91.

¹¹⁵ ZAMALIN, Alex. Huey Newton. Ibidem, 2017, p. 90.

legado revolucionário nos Estados Unidos.¹¹⁶ E se concordamos que a cultura visual, em grande medida construída pelo cinema, pela fotografia, por cartazes, etc.¹¹⁷, confere uma dimensão de sentido às realidades políticas, “configurando, a partir de práticas visuais um conjunto de condutas sociais e referências de valores que, nas/pelas imagens, permitem deslocamentos das práticas políticas”, bem como ressalta Francisco Santiago Jr.¹¹⁸, a amplitude das ações dos Panteras Negras e sua contribuição com a luta política, que ressoa na contemporaneidade, são ainda mais indiscutíveis. Isso porque o partido revolucionário conseguiu conduzir muito bem seu aparato iconográfico pelas mídias, sabendo do *poder* das imagens. Em seu jornal impresso, o *The Black Panther Party Newspaper*, que entre 1968 e 1971 se tornou o mais vendido da imprensa negra, com mais de 300,000 cópias semanais (cada jornal era vendido por 25 centavos)¹¹⁹, os editores não poupavam páginas para exporem charges, pôsteres, cartazes, panfletos e foto-colagens que carregavam os discursos de denúncia do movimento.¹²⁰ Porém, nenhuma dessas imagens repercutiu tanto quanto a icônica foto de Huey Newton sentado em uma cadeira vime de pavão (*figura 17*).

Newton está no seu trono. Ele usa uma boina, uma jaqueta de couro preta e uma calça jeans. Na sua mão direita ele segura um rifle, na mão esquerda uma lança. Apoiado contra a parede, em ambos os lados da cadeira vemos um escudo estilo Zulu em forma de folha com desenhos de linhas horizontais marcadas na frente. Sob os pés de Newton há um tapete de estampa de zebra. O ministro da defesa do Partido dos Panteras Negras olha diretamente para a câmera e tem um olhar sereno e feroz. Um dos pés mais a frente sugere uma posição de guarda, prestes a atacar a qualquer momento e a legenda que se encontra embaixo da foto corrobora com esse ponto: “os policiais racistas devem se retirar imediatamente de nossas

¹¹⁶ MCKINLEY, Angelica. Fifty years later, Black Panthers’ art still resonates. *The New York Times*, 15 de outubro de 2016. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2016/10/16/arts/fifty-years-later-black-panthers-art-still-resonates.html>. Acessado em: 23/08/2018.

¹¹⁷ KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 12, p. 97-115, jan-jun. 2006

¹¹⁸ SANTIAGO JR., Francisco das C. F. Imagem, raça e humilhação no espelho negro da nação: cultura visual, política e “pensamento negro” brasileiro durante a ditadura militar. *Topoi*, v. 13, n. 24, jan.-jun. 2012, p. 95.

¹¹⁹ JENNINGS, Billy. Remembering the Black Panther Party newspaper, April 25, 1967- September 1980. *San Francisco Bayview*, 4 de maio de 2015. Disponível em: <http://sfbayview.com/2015/05/remembering-the-black-panther-party-newspaper-april-25-1967-september-1980/>. Acessado em: 23/08/2018.

¹²⁰ Ver mais em: MCKINLEY, Angelica. o.p. cit., 2016.

comunidades, cessar o assassinato em massa, a brutalidade e a tortura contra as pessoas negras, ou enfrentarão a ira de nosso povo armado”.¹²¹



Figura 17: Huey Newton seated in wicker chair, 1967. Fotografia atribuída a Brair Stapp, composição de Eldridge Cleaver. Litografia no papel.

A foto, que é do ano seguinte a fundação do partido, para Zamalin, foi a mais importante representação cultural do *Black Power*, justamente por ser agressiva, forte e centrada em uma militância de autodefesa, que tem ares da conciliação de uma cultura histórica africana e da

¹²¹ Descrição técnica apoiada na que está presente na coleção do Museu Nacional Smithsoniano de História e Cultura Afro-Americana, onde a foto está em exposição. Disponível em: https://nmaahc.si.edu/object/nmaahc_2011.58. Acessado em: 23/08/2018. O original da legenda da fotografia é: “the racist dog policemen must withdraw immediately from our communities, cease their wanton murder and brutality and torture of black people, or face the wrath of the armed people”.

América moderna, se propondo a libertar os africano-americanos do Estado repressivo e do sistema capitalista.¹²² Leigh Raiford analisa a imagem apontando que ela própria diz muito sobre o movimento e algumas das suas contradições, já que para ele as lanças, as armas e o uniforme projeta uma noção de militarização e também de uma liderança centrada na hipermasculinidade de um homem que abriria mão da sua vida em nome da revolução.¹²³ Já Anna Gedal vai um pouco mais além e percebe na expressão severa do olhar de Huley Newton uma crítica do retrato do colonialista do Ocidente. Com o tapete de zebra e os adereços inequivocamente tribais ao fundo, como a autora coloca, a foto inteira ridiculariza o domínio colonial. Para Gedal, Newton se mostra como um guerreiro e não um objeto controlado pelos colonos ocidentais. “Ele reconhece a história secular do colonialismo e ameaça derrubar o próprio sistema”, assim destaca a autora em sua interpretação.¹²⁴

Pensar assim faz todo sentido, uma vez que a composição do cenário de Cleaver realmente parece ter buscado as referências imagéticas de tribos africanas (embora a cadeira de pavão seja de origem asiática, Diana Budds confere que o vime, ou rattan, se parece muito com a ráfia, um material tradicionalmente usado na cestaria africana).¹²⁵ Isso fica claro ao olharmos para as fotografias de reis africanos, as quais realmente encontramos correspondências de elementos imagéticos (*figuras 18 e 19*).

Não conseguimos mapear exatamente a origem dessas fotos e onde elas estão expostas no momento, mas, acreditamos ser possível relacioná-las com as expedições etnológicas e imperialistas dos europeus às colônias africanas do início do século XX¹²⁶. Levando em

¹²² ZAMALIN, Alex. op. cit. 2017, p. 87.

¹²³ RAIFORD, Leigh. Attacked first by sight. In: *Imprisoned in a Luminous Glare: Photography and the African American Freedom Struggle*. The University of North California – 1º ed, 2011, p. 132

¹²⁴ GEDAL, Anne. Black Panthers: art and history. *Behind the scenes: NY Historical Society*, 24 de junho de 2015. Disponível em: <http://behindthescenes.nyhistory.org/black-panthers-art-history/>. Acessado em: 23/08/2018.

¹²⁵ BUDDS, Diana. The origin story of the ‘Black Panther’ throne. *Curbed magazine*, 20 de fevereiro de 2018. Disponível em: <https://www.curbed.com/2018/2/20/17032838/black-panther-wakanda-throne-peacock-chair>. Acessado em: 23/08/2018.

¹²⁶ Argumentamos isso pela prática colecionista e museológica feita em cima da história material e de registros fotográficos de nativos pelos colonizadores, principalmente a partir do século XIX. Ver mais em: MENDES, Carlos Jorge. O colecionismo de objetos africanos e afrodescendentes no atlântico português – 1882-1960. Universidade Federal de Goiás. IV CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA: - Anais Eletrônicos: Universidade Federal de Goiás/Campus Jataí, 2014.

consideração essa possibilidade, o que nos interessa não é aquilo que elas estão nos mostrando, mas aquilo que deu origem a elas, assim como destaca Nuno Porto:

interessa inventariar instâncias a que a fotografia, enquanto objeto, conduz, mas que, enquanto imagem, não contém. O começo pode ser o sujeito da imagem, porque o resultado será mais semelhante a uma rede de interesses, ações, agentes e objetos sobrepostos e articulados, do que a uma lista com relações de ordem ou de causa e efeito.¹²⁷



Figura 18: O rei Otumfuo Osei Agyeman Prempeh II, Rei de Asante, 1931-1970.



Figura 19: O jovem rei Daudi Cwa II, 1897-1939, 34º Kabaka de Buganda. Uganda, s/d.

O que não contém a “olho nu” essas imagens de autoridades africanas? Para encontrarmos a resposta podemos partir para a compreensão do caso do Museu do Dundo, que foi analisado tanto por Nuno Porto, quanto por Juliana Bevilacqua. O Museu, que está localizado em Angola, cuja inauguração é de 1936, teve como objetivo uma curiosa proposta de colocar em prática um projeto de “salvação” cultural a partir da pressuposta “extinção” da mesma, ao recolher e expor objetos representativos de alguns povos africanos, resguardando

¹²⁷ PORTO, Nuno. A fotografia no museu. In: *Angola a preto e branco: fotografia e ciência no museu do Dundo (1940 – 1970)*. Museu Antropológico da Universidade de Coimbra: Coimbra, 1999, p. 8.

a memória material destes em um espaço institucionalizado e controlado por uma Companhia de Diamantes, que era articulado também com o projeto imperial português.¹²⁸

O grande problema é que os sobas, as maiores autoridades dos povoados, sabendo dessa possível extinção e temendo perder totalmente um legado de poder ao longo da história, corroboraram com essa ideia – por meio de benefícios concedidos –, facilitando a criação de contextos fictícios e de narrativas imaginadas pelo Ocidente, que estariam presentes no Museu do Dundo. Segundo os estudos de Bevilacqua, a análise de diversas fotografias desses chefes que visitavam o Museu mostra que pelo menos desde 1949 foi prática frequente a documentação imagética dos sobas a maneira tribal, ou seja, naquela que seria a sua forma mais autêntica de chefia, como em um passado longínquo, indefinido, idealizado e sem muitas interferências externas ou transformações. É uma perspectiva que defende a ideia de que aquilo que é puro, autêntico e está no passado – distante – já estaria resguardado no museu, por meio do acervo material e documental, fazendo com que o presente dos sobas e dos povos africanos ainda vivos fosse negligenciado, tornando-os menos importantes e impuros (simbolicamente ou não).¹²⁹ Sem contar que “o hábito de fotografar os sobas paramentados com peças do acervo do Museu evidencia a despersonalização de um conjunto de insígnias de poder, um objeto individual e restrito ao seu detentor que, no entanto, ao ser musealizado perde o seu sentido original”.¹³⁰

Deste modo devemos questionar a autenticidade e a proposta de fotografias como as das *figuras 18 e 19*, ainda mais quando elas podem fazer parte de um projeto como esse do Museu do Dundo, o qual o propósito, bem como verificado no Relatório Anual da instituição de 1943, é registrar

assuntos da vida indígena que se vão descaracterizando por efeito da acção colonizadora. [...] Ela [a coleção de fotografias] impor-se-ia, principalmente, pela verdade e exactidão que se lhes imprimisse, e vem a propósito dizer que não são muito vulgares as fotografias de assuntos e motivos etnográficos que

¹²⁸ BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. Sobas e Museu do Dundo: relações de poder em Angola no período colonial. Anais eletrônicos: XXII ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, ANPUH-SP. Santos, 2014, p. 13.

¹²⁹ BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. *Sem título*. Texto proferido na Mesa Temática “Histórias da Arte” do VII Encontro de Pesquisa em História da UFMG (EPHIS), 8 de maio de 2018. Disponível online em: <https://www.youtube.com/watch?v=oCL2aRkWBlc>. Acessado em: 24/08/2018.

¹³⁰ BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. Os sobas, o sistema de recompensas da Diamang e o Museu do Dundo. In: *De caçadores a caça: sobas, Diamang e o Museu do Dundo*. 2016. Tese (doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, SP, p. 319.

apresentem essas particularidades indispensáveis. [...] Muitas vezes o aspecto etnográfico ou étnico é sacrificado ao aspecto artístico.¹³¹

Entretanto, mesmo assim é importante não reduzir essas fotografias como sendo uma representação plena da autoridade do colonizador frente ao colonizado, deixando de lado a dialética que envolve fotógrafo e fotografado. O fato é que, sem dúvida, há uma relação desigual de poder entre esses sujeitos envolvidos nesses retratos etnológicos, pois, lembrando o que Carlos Barradas aponta: “o momento da fotografia pode ser, e foi certamente durante o período colonial, um instrumento de dominação”.¹³² Deste modo, a força e a importância da fotografia de Huey Newton está em reapropriar esse contexto de dominação, invertendo a lógica do retrato colonial que se encontrava presente diante de uma segregação violenta que não cessava e de direitos civis constantemente desrespeitados. Os Panteras Negras incorporaram aquilo que é visível nas fotografias de realezas africanas – a indiscutível representação de autoridade e liderança de determinado líder – e ressignificaram aquilo que era mais caro aos chefes tribais e que não aparecia no enquadramento da foto: a autonomia da luta em realmente tentar derrubar o sistema.

Nos parece, portanto, que conseguimos caracterizar a imagem de Newton como sendo uma fotografia em sua expressão de foto-ícone, conceito que foi apresentado por Harriman e Lucaites, mas que lemos a partir de Ana Maria Mauad. De acordo com os estudiosos, foto-ícones são aquelas amplamente presentes na cultura da mídia, que são reconhecidas e difundidas por muitos, justamente por terem uma significativa dimensão histórica que gera comoção e rápida identificação com o evento representado. Mauad destaca que essa expressão é muito disseminada por mobilizar “os ideais de cidadania, da política moderna, da igualdade de direito, das obrigações coletivas”, pois, elas criam convicções semelhantes para a construção de identidades em uma cultura pública que é liberal-democrática.¹³³

¹³¹ DIMANG. Museu Etnológico: Relatório anual de 1943. V: I, p. 4-5. apud, PORTO, Nuno. O Museu na Companhia In: *Angola a preto e branco: fotografia e ciência no museu do Dundo (1940 – 1970)*. Museu Antropológico da Universidade de Coimbra: Coimbra, 1999, p. 57.

¹³² BARRADAS, Carlos. Descolonizando enunciados: a quem serve objectivamente a fotografia?. In: VICENTE, Filipa Lowndes (orgs). *O Império da Visão*. Lisboa: Edições 70, 2014, p. 452, apud, BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. op. cit., 2016, p. 322.

¹³³ MAUAD, A. M. Como nascem as imagens? Um estudo de história visual. *História: Questões & Debates*, Curitiba, Editora UFPR, n. 61, jul./dez. 2014, p. 108.

E isso corresponde com toda a agência mobilizada pela foto de Newton. A imagem, que surgiu como um pôster, ganhou as páginas do *The New York Times* no dia 6 de agosto de 1967, poucos meses depois de ter sido capturada, ilustrando, na primeira página, o dossiê: “The call of the Black Panthers”, de Sol Stern. A longa matéria detalhando as influências, ambições, desafios e ações dos seus fundadores e da organização, como um todo, parece algum tipo de cartão de visita para os leitores do periódico que não estavam familiarizados (ou até assustados) com os Panteras Negras.¹³⁴

Como principal ilustração deste cartão de visita, a foto volta a aparecer pelo menos mais uma vez no *The New York Times* em fevereiro de 1968, época em que Huey Newton já estava preso acusado de homicídio voluntário do policial John Frey, após um confuso conflito que também deixou Newton baleado em outubro do ano anterior. A notícia, contudo, falava sobre o desejo de militantes de ver um dos líderes dos Panteras Negras representando-os no Congresso Nacional.¹³⁵

Inclusive, esse episódio da prisão de Newton fez com que a foto ganhasse novos sentidos políticos. Segundo Raiford, o pôster que já era um fenômeno no âmbito particular (principalmente pregado em inúmeras paredes de dormitórios de universitários), se sobressaiu no domínio público e teve seu uso intensificado nas manifestações junto com os gritos de “Free Huey”, uma vez que os revolucionários alegavam que a prisão de seu ministro da defesa não tinha fundamento jurídico e era movida apenas por conta de interesses políticos (*anexo 2*).¹³⁶ E isso fica evidente quando vemos a publicação de novembro de 1967 no *The Black Panther Newspaper*, que é a primeira edição após a prisão do líder do movimento. Em letras garrafais vemos a manchete “Huey must be set free” (*Huey tem que ser libertado*) acompanhado da já

¹³⁴ STERN, Sol. The call of the Black Panthers, *The New York Times*, 6 de agosto de 1967. Disponível no arquivo digital TimesMachine. Acessado em: 27/08/2018. Fazemos essa afirmação, pois, observando o arquivo digital do *The New York Times* até então poucas notícias haviam sido vinculadas a respeito dos Panteras Negras e a maioria delas com pouco destaque no jornal. A primeira a ter destaque, coincidentemente, foi a primeira notícia dos revolucionários no *NY Times*, quando em maio de 1967 o grupo marchou em direção ao capitólio do estado da Califórnia e foi noticiado que estes, com armas nas mãos, convidavam o povo negro a lutarem ao lado deles (*NY Times*: “Armed negro protest gun bill”, 3 de maio, 1967). No mês seguinte, os Panteras Negras voltam a ser referenciados, mas de forma breve, em um artigo escrito por Martin Luther King falando das possibilidades de lutas para a comunidade negra (*NY Times*: “Martin Luther King defines Black Power”, 11 de junho, 1967). Porém, fora outras pequenas notas – principalmente no tema da criminalidade – os Panteras Negras só vão ganhar destaque com o dossiê de Sol Stern, já citado aqui.

¹³⁵ TURNER, Wallace. Negroes press nomination of indicted militant. *The New York Times*, 5 de fevereiro de 1968. Disponível no arquivo digital TimesMachine. Acessado em: 27/08/2018.

¹³⁶ RAIFORD, Leigh. op. cit., 2011, p. 134.

famosa foto da cadeira de pavão. Não satisfeitos com a impressão de quase meia página de capa do jornal, na folha 6 dessa edição totalmente destinada a Newton, temos um anúncio de venda do mesmo pôster do ministro da defesa. Custando 1 dólar, o cartaz era de 23cm x 35cm e bastava o leitor enviar o pagamento, o nome e o endereço para a caixa postal ali divulgada.¹³⁷

Sabendo do seu potencial como imagem revolucionária, essa volta a aparecer no jornal dos Panteras Negras em 4 de maio de 1968, ainda agenciada com o discurso de “Free Huey”.¹³⁸ Já na imprensa branca, a “foto-ícone” apareceria, nesse mesmo ano, na revista masculina *Esquire*¹³⁹, por exemplo, assim como em uma reportagem especial do *Los Angeles Times*, em abril de 1968. Nesta última, a reportagem, que faz uma genealogia do movimento e de seu líder, destaca como legenda da foto de Newton, que está na primeira página, a possibilidade dele se tornar um mártir para o movimento negro se ele fosse condenado pelas acusações recebidas.¹⁴⁰

Deste modo, podemos perceber com apenas breves exemplos que o pôster de Huey sentado em seu trono realmente se tornou uma sensação na mídia – em especial após sua prisão, que mobilizava cada vez mais militantes para a causa, deixando o movimento mais conhecido – bem como foi agenciado pelos próprios Panteras Negras para se tornar um símbolo político na luta pela libertação de seu líder. Como destaca Raiford, as pessoas que estavam de fora viam no estilo, na retórica e nas imagens as melhores manifestações e representações da plataforma política do partido.¹⁴¹

Não à toa, enquanto Newton estava na prisão, impossibilitado de comparecer às reuniões e encontros dos Panteras Negras, quem o representava, como entidade presente, era a própria cadeira de vime de pavão, tamanha a dimensão simbólica que a foto gerou para os revolucionários. Isso chegou ao ponto de um líder de um grupo de estudantes do Kansas, em

¹³⁷ *The Black Panther: Black Community News Service*. Vol. 1, nº 6, 23 de novembro de 1967, p. 1 e 6. Disponível em: https://search.freedomarchives.org/search.php?view_collection=90&year=1967. Acessado em: 27/08/2018.

¹³⁸ *The Black Panther: Black Community News Service*. Vol. 2, nº 2, 4 de maio de 1968, p. 7. Disponível em: http://www.itsabouttimebpp.com/BPP_Newspapers/bpp_newspapers_index.html. Acessado em: 27/08/2018.

¹³⁹ RAIFORD, Leigh. op. cit., 2011, p. 133.

¹⁴⁰ ROGERS, Ray. The who and why of Huey Newton. *Los Angeles Times*, 1 de abril de 1968. Disponível no acervo do site: www.newspapers.com. Acessado em: 28/08/2018.

¹⁴¹ RAIFORD, Leigh. op. cit., 2011, p. 134.

1967, visando mais engajamento de seu estado frente a luta pelos direitos civis, declarar que Huey Newton, as armas, as cadeiras de vime e o *Chicago Seven* deveriam se tornar mais *mainstream* naquelas comunidades.¹⁴² A autora Emily Morris entenderá que essa fala realmente nos permite compreender a amplitude alcançada por uma foto, e conseqüentemente uma cadeira como elemento da mesma, uma vez que sua importância se tornou emblemática até mesmo no Kansas, um estado que não tem muitos afro-americanos, nem outras pessoas engajadas pela causa.¹⁴³

Outro exemplo que podemos citar a respeito do alcance da foto atribuída a Blair Stapp e sua conotação política, se encontra na resposta daqueles que eram adversários diretos dos ideais dos Panteras Negras – os policiais. Em setembro de 1968, um mês antes do julgamento de Huey Newton, o *The New York Times* publica uma notícia denunciando dois policiais, que de dentro da viatura, fizeram diversos disparos contra o quartel general dos Panteras Negras. No momento o lugar estava vazio e os autores dos disparos foram identificados, presos e expulsos da força policial de Oakland. O que chama atenção na notícia, contudo, é o trecho que relata a respeito do principal alvo dos tiros, o pôster:

The shots seemed to be directed at na enlarged Picture of Newton in the center of the poster-covered plate glass window. The Picture, showing Newton seated in a flarebacked chair, a rifle in his left, was riddled with bullet holes. The window was shattered (*figura 20 e anexo 3*)¹⁴⁴.

O caso é que a foto ganhou ainda outras conotações com a chegada da década de 1970. Tendo permeado no campo político/discursivo principalmente a favor libertação de Huey Newton da prisão, seu campo iconográfico se ampliou para diversas plataformas culturais, encontrando o mote da resistência, o da sátira, ou o da simples homenagem.

¹⁴² LIEBERMAN, Robbie. Wayne Saylor. In: *Prairie Power: Voices of 1960s Midwestern Student Protest*. Temple University Press – Temple, 2003, p. 218.

¹⁴³ MORRIS, Emily A. *The Development and Effects of the Twentieth-Century Wicker Revival*. 2012. Dissertação (mestrado em Artes). The Smithsonian Associates and Corcoran College of Art, p. 54.

¹⁴⁴ TURNER, Wallace. Coast police fire at Panther Camp. *The New York Times*, 11 de setembro de 1968. Disponível no arquivo digital TimesMachine. Acessado em: 28/08/2018. Tradução livre: “os tiros pareciam ser direcionados para uma imagem ampliada de Newton no centro da janela de vidro. A imagem, mostrando Newton sentado em uma cadeira de *flarebacked* e com uma arma à sua esquerda, estava cheia de buracos de bala. A janela estava quebrada.



Figura 20: Pôster de Huey Newton depois dos disparos da polícia, Berkeley. Circa 1968. Foto de Stephen Shames.

É como podemos observar nas capas dos discos de *funk* e *soul*, respectivamente, do grupo Funkadelic (1979, *figura 21*) e do cantor Eddie Kendricks (1972, *figura 22*), que trazem um pouco dessa resistência negra para o campo cultural. A *black music*, nos embalos do *rhythm and blues (R&B)* e do *gospel* que dão origem ao *soul*, aquele som que visava o resgate de um ritmo autenticamente negro, viria a ser, no final dos anos 1960, sinônimo de reação à discriminação racial, da busca pela igualdade entre os homens, bem como do orgulho de ser africano-americano.¹⁴⁵

O casamento, portanto, entre as músicas, com letras e musicalidades combativas, e as referências visuais do pôster de Newton acabam nos direcionando para uma determinada posição política de tais músicos. Dizemos isso, pois, uma vez que fazendo parte do domínio do

¹⁴⁵ RIBEIRO. Rita A. da Conceição. *Resistência e identidade no urbano: a black music dita os passos e a apropriação do espaço no Quarteirão do Soul em Belo Horizonte*. *GeoTextos*, vol. 6, n. 1, jul. 2010.

visual¹⁴⁶ e estando inseridas nessa correlação entre tronos e cadeiras de pavão (que nos remete ao início do século XX, ainda nas tribos africanas, como já vimos), essas imagens circunscrevem uma iconografia própria, criando um sentido diante do grupo social que as apropria.



Figura 21



Figura 22

Neste dado contexto histórico, a lógica desse conjunto de “imagens-guia” nos levaria, como já mencionado, para suas interpretações políticas, de resistência, assim como é a intenção do pôster de Newton – este que é o início da nossa teia de apropriações. Entretanto, esse sentido pode ser ambíguo, principalmente por escapar do domínio do visual e encontrar terreno no campo da visibilidade e da invisibilidade, de detalhes nas imagens que nos levam as suas ressignificações.

Observemos o caso do álbum *Uncle Jam Wants You*, do grupo Funkadelic (figura 21). Quem está sentado na cadeira de pavão é George Clinton, um dos vocalistas da banda. Mas ao invés dele estar alinhado, em uma posição de ataque, que conferisse um ar de hipermasculinidade, assim como Newton, Clinton aparece relaxado, com os ombros frouxos; ele usa grandes óculos brancos, com um cigarro pendurado de modo também frouxo em seus lábios; sua perna está cruzada – nada preparado para um contra-ataque – e sua pose destaca suas enormes botas brancas. Ao fundo vemos a bandeira que foi capa do álbum anterior da banda *One Nation Under Groove* e ao seu lado, ao invés da lança e do rifle, temos uma lanterna e uma arma espacial, ambas gigantes e fazendo referência a outras canções do grupo também.

¹⁴⁶ MENESES, Ulpiano T. Bezera de. Rumo a uma história visual. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; CAIUBY NOVAES, Sylvia (Org.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 35.

Quanto ao vestuário, o cantor e modelo da capa do disco da banda usa uma farda e a mesma boina que fazia associação aos revolucionários dos Panteras Negras. Mas sua revolução era diferente. Clinton relata, em um livro de memórias, que nem era tão fã do Partido que pegava em armas contra o racismo. Destaca que ele via a boa intenção no objetivo do grupo, mas aqueles dogmas não eram para ele, que alguns “irmãos” eram muito extremistas, chegando a ameaçar quem não assumia uma militância. E Clinton não queria aquilo para sua vida naquele momento. Sua revolução viria pela música e pela dança, não pegaria em armas, mas seria pacífica, hedônica e “propensa a piscar para si mesma diante de um espelho”.¹⁴⁷

O álbum tenta resgatar características afrocêntricas, em um estilo que remeteria a um novo tipo de “funk patriota”, como bem destaca George Clinton – e talvez tenha vindo daí a ideia de referenciar o pôster de Newton. Contudo, a referência é totalmente satírica. Clinton ri de todo o aparato militar do fundador dos Panteras Negras, pois, para ele uma gravação pode fazer uma revolução. Em uma metalinguagem, George Clinton inclusive expõe: “*Uncle Jam Wants You* é um pôster de recrutamento de uma música que está lutando pela sua vida”, também sendo uma metáfora para um tipo de *funk* dançante que resistia em um mercado dominado pela *disco music*.¹⁴⁸

Portanto, nesse caso específico ainda conseguimos mapear uma conexão com um sentido político similar ao pôster de Huey Newton, que é a militância pela causa dos africanos-americanos. Entretanto, a banda *Funkadelic* opta por outros engajamentos de luta social. Eles não chegam a negar a relevância dos Panteras Negras, mas neste campo de batalha sobre significações, em que as imagens são os elementos discursivos, a banda de Clinton riu das armas e foi equipada para guerra com seus ideais mais pacifistas.

¹⁴⁷ Amy Wright fará uma breve análise da capa deste álbum assumindo que, assim como a maioria das outras capas do Funkadelic, há um rompimento justamente com o padrão de gênero, seja na moda, seja no comportamento. A psicodelia de Clinton se acomodava em um tipo de gênero fluido. Para ver essa análise e sobre outras referências imagéticas do Funkadelic: WRIGHT, Amy Nathan. *Exploring the Funkadelic Aesthetic: Intertextuality and Cosmic Philosophizing in Funkadelic's Album Covers and Liner Notes*. American Studies, Vol. 52, No. 4, 2013, p. 159.

¹⁴⁸ CLINTON, George. GREENMAN, Ben. Never Missin' a Beat. In: *Brothas Be, Yo Like George, Ain't That Funkin' Kinda Hard On You?: A Memoir*. Atria Books. New York, 2017, p. 214.



Figura 23: pôster do filme Pantera Negra, 2018.

Atualmente, existem pelo menos duas apropriações do pôster de Newton que são muito relevantes para a cultura negra. A primeira delas aparece em um cartaz promocional do filme de super-herói *Pantera Negra* (Ryan Coogler, 2018), o qual o protagonista T'Challa (Chadwick Boseman) aparece com seu traje sentado no que seria uma moderna e tecnológica cadeira de vime, sendo essa uma associação verossímil (*figura 23*). O rei da fictícia nação africana de Wakanda não segura nenhuma arma – e nem precisaria levando em consideração os poderes do seu uniforme – contudo, é na própria postura do ator que encontramos as semelhanças com fotografia de Huey Newton. Sua expressão séria e seu olhar direcionado para as lentes da câmera que capta essa imagem, articula uma semelhante postura revolucionária do final dos anos 1960.

E embora o quadrinho do *Pantera Negra* não tenha surgido em 1966, pelas mãos de Stan Lee e Jack Kirby, com conotações particularmente políticas¹⁴⁹ – inclusive o Partido dos Panteras Negras surge somente no ano seguinte – este foi um personagem que na ficção

¹⁴⁹ GROTH, Gary. Jack Kirby interview. *The Comics Journal*, 23 de maio de 2011. Disponível em: <http://www.tcj.com/jack-kirby-interview/6/>. Acessado em 29/08/2018.

acabou vindo como uma resposta ao que o Estado tanto prometeu para os africano-americanos e não cumpriu. T'Challa não era apenas forte e educado, ele era uma realeza. Como super-herói ele foi uma visão de grandeza negra em uma América em que mais de 41% dos africano-americanos se encontravam abaixo da linha da pobreza.¹⁵⁰

Deste modo, avaliando dados estatísticos, uma reinterpretação do mito deste herói ainda encontra terreno de lutas políticas cinquenta e dois anos após a estreia do quadrinho do rei de Wakanda. De acordo com o Federal Reserve, a família típica africano-americana tinha um patrimônio líquido médio de US \$ 17.600 em 2016. Em contraposição, os domicílios brancos tinham um patrimônio líquido médio de US \$ 171.000.¹⁵¹ A luta contra as desigualdades ainda persiste e um dos motes revolucionários do filme de Coogler é a representação de uma terra africana independente, que mesmo que inserida em um mundo racista, consegue mobilizar um povo unido, avançado tecnologicamente e militarmente para tentar mudar este cenário. Possivelmente um dos sonhos dos militantes do Black Power. E se Gil Scott-Heron cantava em 1970 a música *The Revolution Will Not Be Televised*, Coogler a faz de trilha sonora do seu primeiro trailer de *Pantera Negra*. As referências aqui não são coincidências.

A *aura* de Huey Newton então chega ao século XXI. Mas chega ainda envolta da figura masculina. Querendo ou não, a imagem de Newton e suas ressignificações vão além do radicalismo político e das possibilidades estéticas, encontrando uma visão de poder centrada no homem. Para Mary Philips, o pôster e sua “singular imagem masculina” se destacou como sendo popular, durável e também flexiva à medida em que diferentes gerações de homens se sentaram no trono do poder e lá defenderam seus ideais. O grande problema é que essa centralidade acaba excluindo as lutas femininas nessa iconografia sobre a história dos Panteras Negras e do *black power*.

Although the Newton poster has been understood through the lens of manhood, it is important to note that women played a key role in the BPP at all levels. Similarly, black women in Wakanda wielded power skillfully¹⁵².

¹⁵⁰ DESILVER, Drew. Who's poor in America? a data portrait. Pew Research Center, janeiro de 2014. Disponível em: <http://www.pewresearch.org/fact-tank/2014/01/13/whos-poor-in-america-50-years-into-the-war-on-poverty-a-data-portrait/>. Acessado em: 29/08/2018.

¹⁵¹ SMITH, Jamil. The Revolutionary Power Of Black Panther. Time Magazine, 19 de fevereiro de 2018. Disponível em: <http://time.com/black-panther/>. Acessado em: 29/08/2018.

¹⁵² PHILIPS, Mary. Black Panther Mania: From Oakland to Wakanda. MS Magazine, 6 de fevereiro de 2018. Disponível em: <http://msmagazine.com/blog/2018/02/06/black-panther-mania-oakland-wakanda/>. Acessado em: 29/08/2018. Tradução livre: Embora o pôster de Newton tenha sido entendido através das lentes da

Desse modo, é importante para a história do movimento que a estátua de Mary Thomas tenha sido inaugurada na Dinamarca em 2018. O monumento que tem seus sete metros de altura foi esculpido pela artista plástica La Vaughn Belle. Esta é a primeira homenagem pública a uma mulher negra em todo o país, e ela ganha destaque justamente por ela referenciar o pôster de Newton (*figura 24*).



Figura 24: estátua de Queen Mary, Copenhague, 2018

Também conhecida por *Queen Mary*, esta foi uma das três mulheres que lideraram a maior revolta trabalhista da Dinamarca, na então colônia das Ilhas Virgens Americanas, em 1878. Lutando contra uma lei que revogava o fim da escravidão, Mary Thomas foi representada como uma guerreira, a qual em uma mão ela segura uma tocha e na outra, uma foice, ferramenta usada para cortar cana. Vale destacar a presença marcante da cadeira de vime que o líder dos Panteras Negras

outrora sentou, cuja artista criadora da escultura aponta que essa “simboliza o coral cortado do oceano por africanos escravizados reunidos das ruínas das fundações de edifícios históricos em St. Croix [colônia dinamarquesa]”.¹⁵³ A estátua, que é pura resistência simplesmente por ter sido esculpida em um país que 98% das representações deste tipo são de homens brancos, nos remete até mesmo mais aos retratos dos reis africanos do início do século XX, do que a fotografia de Newton.

Esse movimento de retorno a essa história da escravidão e da resistência dos escravos africanos é de fundamental importância para a memória coletiva de uma sociedade que tende a relativizar sua participação como agente colonizador. Para Henrik Holm, curador sênior de

masculinidade, é importante notar que as mulheres desempenharam um papel fundamental no BPP em todos os níveis. Da mesma forma, as mulheres negras em Wakanda exerceram o poder habilmente.

¹⁵³ WILDS, Gomes. “Mary Thomas”, a primeira estátua pública de uma mulher negra, na Dinamarca. Batumen, 26 de agosto de 2018. Disponível em: <https://www.batumen.com/mary-thomas-dinamarca/>. Acessado em: 29/08/2018.

pesquisa da Galeria Nacional de Arte da Dinamarca, “é preciso uma estátua como esta para tornar o esquecimento menos fácil. É preciso um monumento como este para lutar contra o silêncio, a negligência, a repressão e o ódio”.¹⁵⁴

Em sua importância como imagem, inserida na iconografia de militância do *black power*, a estátua vem conferir representatividade feminina a uma luta que as mulheres também eram protagonistas. De acordo com Kathleen Cleaver, ex-membra do Partido dos Panteras Negras, a participação das mulheres no grupo revolucionário era enorme e sem papéis sexuais especificamente delegados. Muitas trabalhavam como escritoras para o jornal, ou como fotógrafas ou cartunistas. Outras desempenhavam funções mais políticas, investindo na diplomacia do partido ou em causas judiciais. Segundo dados que Cleaver teve acesso em 1969, em uma pesquisa realizada por Bobby Seale, dois terços dos membros dos Panteras Negras eram mulheres. E ela provoca: “então, por que esta não é a imagem que você tem dos Panteras Negras?”. Ela encontra justificativa para essa indagação na própria sociedade, que além de racista, era também muito machista. Ela argumenta que se você teve acesso a notícias do grupo revolucionário pela grande mídia, provavelmente você as teve de homens brancos, que além de conferir outra conotação as questões raciais, provavelmente deixaria de lado as questões de gênero ali mobilizadas.¹⁵⁵

Portanto, a importância política da estátua de *Queen Mary* é indiscutível. Entretanto, para nossa pesquisa, existe uma última apropriação do pôster de Huey P. Newton que se torna fundamental a avaliação. Essa que estamos apontando é uma foto de outubro de 1991, que foi tirada pelo fotógrafo Jesse Frohman e que está presente na edição daquele mês da revista Spin. Sua composição é uma das mais semelhantes a original e nosso protagonista também é um militante: centralizado na cadeira de pavão temos a presença de Chuck D, um dos *rappers* do famoso grupo *Public Enemy*.

Apenas três anos antes da fotografia, o *rap* vivia um dos seus melhores momentos. Em 1988, vários grupos pegaram carona com o famoso programa da MTV chamado *Yo! MTV Raps*, o único a dedicar bons minutos a cultura *hip hop* na televisão, dando grande visibilidade para a música negra. Ainda neste ano, o mesmo *Public Enemy* lançaria seu segundo álbum, o *It Takes*

¹⁵⁴ Idem.

¹⁵⁵ CLEAVER. Kathleen. *Mulheres, poder, revolução*. 1998. Disponível em: <https://www.novacultura.info/single-post/2018/04/21/Mulheres-poder-e-revolucao>. Acessado em: 30/08/2018.

a *Nation of Millions to Hold Us Back*, o primeiro, em duas décadas, segundo Jeffrey Louis Decker, a resgatar o nacionalismo negro de forma tão intensa ao ponto de uma nova geração se simpatizar, evidentemente, com todas aquelas lutas travadas na década de 1960. Em comparação, para o autor o:

Hip Hop nationalism, like black nationalism generally, provides an imaginative map and inspirational territory for African-Americans who wish both to end the institutionalized legacy of slavery and to create self-sufficient, organically based organizations such as black businesses and Afrocentric school curriculums.¹⁵⁶

Assim como acredita Frank Owen, revisando o terceiro álbum do *Public Enemy*, já em março de 1990, que aponta que a música do grupo vem para desconstruir todas as estruturas culturais eurocêntricas, que é uma música que vem para mostrar que as chamadas minorias, mundo afora, são na verdade majorias; e que para ele, as letras e as batidas – essas que são uma das mais dançantes da música – são essencialmente afrocêntricas e sempre envoltas por algum tipo de função social.¹⁵⁷ É, portanto, nesse resgate dos valores afrocêntricos, nesta autodeterminação proclamada nas letras do *rap*, que o *hip hop* nacionalista se assemelha com o nacionalismo negro da geração de Malcolm X, da Nação Islã e dos Panteras Negras, por exemplo. Há uma inspiração e revisão dos sujeitos e ações dos anos 1960 na década de 1990,¹⁵⁸ e isso tudo tem a ver com a foto de Chuck D (*figura 25*).

Podemos perceber a relação apenas comparando as fotos. Chuck D está sentado entre dois membros do *Public Enemy* vestindo uniformes militares, assim como militantes dos Panteras Negras. O homem no trono ainda segura as mesmas armas de Newton, mesmo que a lança nas mãos do *rapper* seja desproporcionalmente maior. O tapete de zebra, lembrando as tribos africanas, também está presente. Quanto as semelhanças, paramos por aqui. De acordo com a análise de Hannah Jeffrey, Chuck D é apresentado, nesta foto, como o herdeiro dos Panteras Negras, como que se Newton fosse o pai fundador e Chuck D como aquele que

¹⁵⁶ DECKER, Jeffrey Louis. *The State of Rap: Time and Place in Hip Hop Nationalism*. Social Text, nº 34. Duke University Press, 1993, p. 55. Tradução livre: o nacionalismo do hip hop, como o nacionalismo negro em geral, fornece um mapa imaginativo e um território inspirador para os africano-americanos que desejam acabar com o legado institucionalizado da escravidão e criar organizações orgânicas autossuficientes, como empresas negras e currículos escolares afrocêntricos.

¹⁵⁷ OWEN, Frank. *Public Enemy: The 1990 'Fear of a Black Planet' Interview*. Spin Magazine, outubro de 1990. Disponível em: <https://www.spin.com/2015/04/public-enemy-fear-of-a-black-planet-chuck-d-interview-1990/>. Acessado em: 30/08/2018.

¹⁵⁸ DECKER, Jeffrey Louis. op. cit., 1993, p. 55.

dará sequência ao seu legado. Há no *rapper*, inclusive, lembranças quase infantis na sua pose, que ecoam na sua expressão facial passiva e nos seus braços relaxados. Newton, como já apontado, tem uma pose mais forte, um olhar mais agressivo, e mesmo que a posição dos pés de Chuck D não apresente toda a intensidade da fotografia original, para a autora isso não importa. Nesse momento, o mantra dos Panteras Negras de autodefesa é usurpado e o *rapper* se mostra disposto a lutar, mesmo que líricamente, para “promulgar as crenças ideológicas do Partido dos Panteras Negras promovendo a autodeterminação negra nos anos 1990”.¹⁵⁹



Figura 25: Chuck D. na revista *Spin*. Fonte: *Spin Magazine Photograph*, Tumblr, edição de outubro de 1991 da revista *SPIN*. Fotografia de Jesse Frohman.

¹⁵⁹ JEFFREY, Hannah. The legacy of Black Power Visual Culture in 1990s Hip Hop. U.S Studies Online, 2015. Disponível em: <http://www.baas.ac.uk/usso/the-legacy-of-black-power-visual-culture-in-1990s-hip-hop/>. Acessado em: 30/08/2018.

E essa apropriação funciona propriamente como uma atualização da mais marcante iconografia do radicalismo negro dos anos 1960 para esses tempos do *hip hop*. Chuck D não nega o poder das imagens que também está presente na moda. Ele não abandona sua jaqueta de couro de *baseball*, que assim como seu boné levam a insígnia e o logotipo do *Public Enemy*; e seus claros tênis brancos de basquete coroam o visual que é símbolo desse nacionalismo negro que ressurge, e que se torna muito significativa para os jovens fãs de grupos de *rap* que agora se engajam na causa política.¹⁶⁰ Para Decker, um dos maiores ganhos do *hip hop* nacionalista é tornar significativa as imagens românticas consagradas na mídia do *black power* da década de 1960 para essa militância de 30 anos depois. Quando, além de músicos, mas atuando também como intelectuais culturais orgânicos, esses *rappers* extraem amostra das vozes e das imagens dos líderes políticos de outrora, eles recontextualizam um tipo fundamental de consciência histórica.¹⁶¹

De acordo com Errol Henderson, o *Public Enemy* foi um dos grupos que mais abraçou o sentimento do nacionalismo negro da década de 1960. Fora as letras das músicas, o líder do grupo, Chuck D, fornecia, por meio de sua ativa atividade em prol da comunidade, um senso de luta que fazia com que as críticas em seus *raps* realmente atingissem seus ouvintes, que se mobilizavam pelas causas engajadas.¹⁶² Na música *Party for Your Right to Fight*, por exemplo, do já citado álbum *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*, o grupo cria uma poderosa crítica contra o Estado (em especial, o FBI) que desde 1966, segundo a letra, tenta silenciar os mais importantes nomes do movimento negro. Como resistência, o *Public Enemy* afirma que precisará de muito mais esforço para calá-los e deixam evidente que as ideias de Newton, Cleaver, Seale, Malcolm X, King e Elijah Muhammad estavam mais vivas do que nunca.

E isso se torna significativa quando suas músicas se referem aos diversos assassinatos ocorridos contra africano-americanos que chocaram os Estados Unidos na década de 1980 por serem crimes raciais. Citar os nomes e os ideais dos revolucionários dos Panteras Negras ou aqueles nomes políticos que lutavam pelos direitos civis, e ao mesmo tempo expressarem sua

¹⁶⁰ Errol A. Henderson, no seu reconhecido estudo *Black Natinalism and rap*, irá apontar que o *Public Enemy* foi um dos grupos que mais incentivou os jovens a se interessarem pelo *Black Power* e pelas questões políticas que os africanos-americanos defendiam naquela época. Ver mais em: HENDERSON, Errol A. *Black Natinalism and rap*. *Journal of Black Studies*, Vol. 26, No. 3, 1996, p. 324.

¹⁶¹ DECKER, Jeffrey Louis. op. cit., 1993, p. 62.

¹⁶² HENDERSON, Errol A. op. cit., 1996, p. 324.

inconformidade contra a violência em episódios como o assassinato de Howard Beach e Eleanor Bumpurs, ou o linchamento de Michael Donald, causado por membros da Ku Klux Klan, é mostrar, também, alternativas de resistência para essa população que luta contra políticas racistas do próprio Estado, principalmente dos governos Reagan/Bush. Para Henderson, uma característica que fez o *Public Enemy* se destacar de outros grupos de *rap* é que suas referências aos anos 1960 – sejam musicais ou visuais – não eram meras ilustrações.¹⁶³

É deste modo que endossamos a questão de que o reino do visual, da imagem, da performance e da cultura, aqui se destaca como um campo de batalha significativo das lutas políticas.¹⁶⁴ Chuck D pode ter sido aquele que tomou a responsabilidade para si em se associar diretamente com Huey P. Newton e trazer a bandeira do nacionalismo negro para a década de 90, seja com sua foto para a Spin Magazine, com suas letras ou com sua luta política no cotidiano. Mas ele não estava sozinho. Performando politicamente nessas imagéticas do *hip hop*, o grupo *Boogie Down Productions*, liderado pelo MC KRS-One, ainda em 1988, criaria um álbum que é significativamente o agenciamento dos ideais do nacionalismo negro, promovendo uma nova imagem política sobre o *rap*.¹⁶⁵

De acordo com Henderson, antes de KRS-One a cultura imagética dos *rappers*, perpetuada pela indústria do videoclipe, pautava-se na representação de uma juventude sexualizada, gananciosa, voltada para o consumo de bebidas alcólicas e ostentação de aparelhos de som. Quando não era isso, quando havia alguma referência política, o autor irá argumentar que muitos desses cantores evocavam o nacionalismo negro de forma muito superficial. Muitas vezes Malcolm X ou Martin Luther King eram referenciados nos videoclipes ou nos encartes do álbum por mera identificação visual que aquelas figuras políticas causavam. A práxis desses discursos eram ignoradas e aquilo que se pregava, às vezes, passava longe de ser incorporadas até mesmo pelos próprios músicos.¹⁶⁶

Contudo, com o álbum *By All Means Necessary* (1988) isso iria mudar. Este que surge justamente como resistência à morte do DJ e amigo de KRS-One, Scott La Rock, é um chamado, por meio de suas letras socialmente conscientes, para a população negra reagir e, literalmente,

¹⁶³ HENDERSON, Errol A. *ibidem*, p. 323.

¹⁶⁴ RAIFORD, Leigh. *op. cit.*, 2011, p. 137.

¹⁶⁵ HENDERSON, Errol A. *op. cit.*, 1996, p. 322.

¹⁶⁶ HENDERSON, Errol A. *Idem*, 1996.

abrirem suas bocas e falarem sobre aquilo que as incomodava.¹⁶⁷ Sua estética agressiva era potencialmente a força da auto-determinação negra e ali, na alcunha de “The Teacher” (“O Professor”), KRS-One realmente tentava trazer para sua sala de aula uma história afrocêntrica, criando uma iconografia positiva entorno do *rap*.¹⁶⁸

A própria capa do álbum demonstra isso. Nela vemos uma evidente referência a uma foto de Malcolm X, de 1964, que provavelmente foi feita em uma sessão de fotos que viria a sair em setembro daquele ano na revista *Ebony*.¹⁶⁹ A foto, que se tornaria um cartaz político, traz a frase “by any means necessary” [“por qualquer meio necessário”], que primeiro foi escrita por Sartre em sua peça *Dirty Hands*, de 1963, e usada em um discurso pelo próprio Malcolm X no ano seguinte. Sua ressignificação pelo *Boogie Down Productions* e a troca da palavra “any” (qualquer) por “all” (todas) diz muito a respeito da insatisfação com a conjuntura política daquele momento e o sentimento de inquietude frente a falta de mudanças e retrocessos em questões sociais. Como Hannah Jeffery aponta, esse “all” é uma ameaça: “I have plethora of means to kick your ass”.¹⁷⁰

Visualmente (*figuras 26 e 27*), a comparação entre as imagens nos fazem lembrar do cartaz de Huey Newton e sua apropriação por Chuck D. No caso do álbum do *Boogie Down Productions*, as motivações parecem até mesmo semelhantes: Malcolm X, segurando um fuzil de carabina M1, bem arrumado de terno, espreitando pelas cortinas da janela, demonstra seu estado de alerta, devido as muitas ameaças contra sua vida que ele estava recebendo. Consciente de sua pose¹⁷¹, a fotografia representa seu “compromisso e prontidão para proteger sua família e suas crenças”.¹⁷² Já KRS-One, que posa para a foto em 1988, também

¹⁶⁷ Hip Hop is Reading. *Boogie Down Productions - By All Means Necessary [The Samples]*. 12 de julho de 2008. Disponível em: <http://www.hiphopisread.com/2008/07/boogie-down-productions-by-all-means.html>. Acessado em: 01/09/2018.

¹⁶⁸ HENDERSON, Errol A. op. cit., 1996, p. 322.

¹⁶⁹ A origem da foto original de Malcolm X é um pouco incerta. De acordo com o professor Zaheer Ali, ex-coordenador do Projeto Malcolm X, na Universidade de Columbia, “foi a foto mais difícil de ser rastreada em qualquer capacidade oficial”. Contudo, é mais do que provável que ela tenha sido realizada em uma sessão de fotos de setembro de 1964 da revista *Ebony*, cujo fotógrafo foi Don Hogan Charles. Ver mais em: PENRICE, Ronda Racha. Why Malcolm X rifle image still strikes a chord. *The Grio*, 14 de fevereiro de 2014. Disponível em: <https://thegrio.com/2014/02/14/why-malcolm-x-rifle-image-still-strikes-a-chord/>. Acessado em: 01/09/2018.

¹⁷⁰ JEFFERY, Hannah. op. cit., 2015. Tradução livre: “tenho infinitas possibilidades de chutar seu traseiro”.

¹⁷¹ PENRICE, Ronda Racha. op. cit., 2014.

¹⁷² PEARSON, Terry. *Malcolm X and Black Nationalism*. Making History at Northumbria University Blog. 31 de março de 2014. Disponível em: <https://makinghistoryatnorthumbria.wordpress.com/2014/03/31/-malcolm-x-and-black-nationalism/>. Acessado em: 01/09/2018.

vigia o inimigo pela janela – aquele que provavelmente matou seu amigo – e ele também está preparado para defender seus ideais, no caso, não se deixar abalar pela violência e continuar fazendo suas letras de protesto.

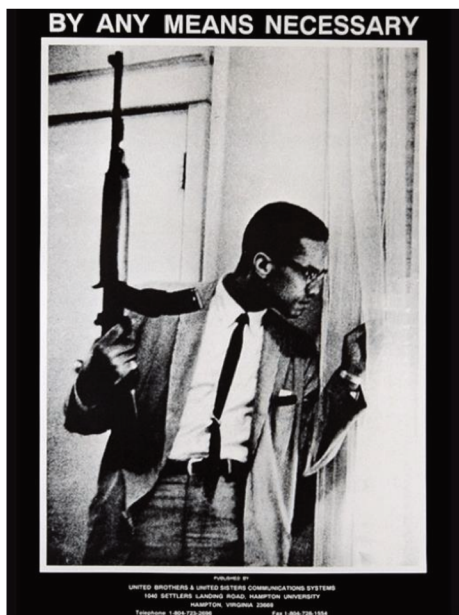


Figura 26: pôster político de Malcolm X.
Foto atribuída a Don Holgan Charles,
1964, revista Ebony.

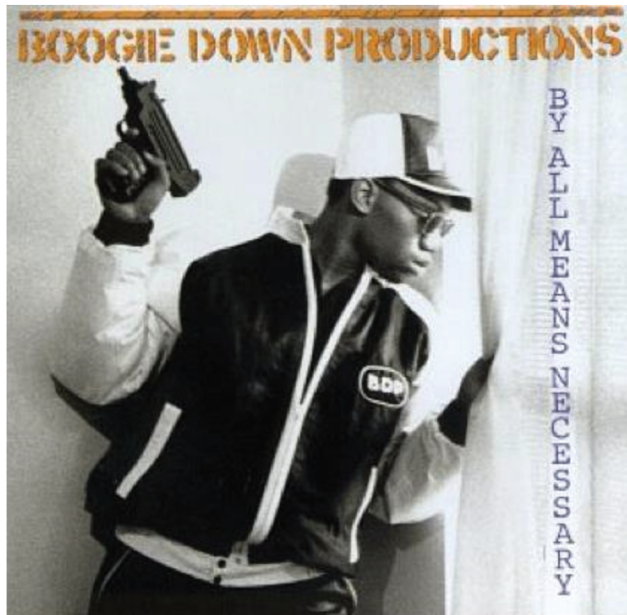


Figura 27: capa do álbum *By All Means Necessary*, do grupo Boogie Down Production, 1988.

Interessante é a semelhante atualização de contextos que coloca KRS-One com uma jaqueta de couro com o símbolo do seu grupo de *rap*, um boné e os óculos de sol. Essa atualização à realidade urbana, como Jeffery irá chamar, similar e esperada, assim como ocorre com a foto de Chuck D, mais uma vez traz o nacionalismo negro para a realidade dos jovens quase 30 anos depois. No caso, o discurso de autodefesa se encontra reatualizado e muito presente.

Portanto, a figura do *rapper* se torna bastante política. E outro nome que se desponta nessa luta de resistência é Ice Cube, o principal compositor do grupo NWA, que já no início da década de 1990 lançaria sua carreira solo. Em 1991, então, tem o lançamento do seu segundo álbum, *Death Certificate*, o qual já mostra as cartas do seu poder combativo: no prelúdio do videoclipe da música *Steady Mobbin'* ouvimos um policial falar, enquanto algema brutalmente um amigo de Ice Cube: “Nós vamos te tratar como um rei!”, e o *rapper* indaga: “Que diabo de rei”, ouvindo a resposta: “Rodney King! Martin Luther King! E todos os malditos reis vindos da África!”. A imagem não mais foca na ação policial e podemos inferir que o policial atira no rapaz.

De acordo com Douglas Kellner, a referência aos “Kings” (um trocadilho com o sobrenome e com a palavra que traduzida para o português significa “rei”), se interpreta tanto como uma crítica à violência de pessoas brancas contra líderes e civis negros, como também a violência imperialista contra os africanos, incluindo seus reis – “transcodificando o popular discurso nacionalista negro segundo o qual os negros já constituíram uma nação de reis e príncipes”.¹⁷³

Desse modo, a fala de Ice Cube e as referências aos Kings de várias eras – Rodney King, que foi violentamente espancado sem motivos pela polícia; Martin Luther King representando os anos 60 e este período em que as promessas pós movimentos pelos direitos civis se tornaram falácias; e finalmente, os reis africanos na nostalgia de uma terra sagrada nos moldes da ficcional Wakanda – comprovam um dos apontamentos de Kellner que diz que o *rap* “expressa um senso bem característico de lugar e de tempo”.¹⁷⁴ Nesse início da década de 1990, tempo de resistência de uma experiência segregadora, a música e a cultura do *hip hop* chegam como um veículo de expressão de vozes, contestando o discurso institucional e tentando resgatar uma identidade coletiva negra, ameaçadas pelas imposições consensuais do pluralismo cultural e do caldeirão étnica nos Estados Unidos¹⁷⁵ – daí a importância de se lembrar de todos os reis.

No embalo da resistência cultural, o *rap* encontrou um mercado atrativo para se estabelecer. Segundo um artigo do *Los Angeles Times*, em 1990 o *rap* rendeu \$600 milhões de dólares. No ano seguinte, as vendas subiram para \$700 milhões.¹⁷⁶ A música se tornou um negócio e segundo Clarence Lusane isso se deu ao fato de o *rap* requerer poucos investimentos das produtoras, com um retorno muito alto. Naquela época, para se produzir um álbum do gênero se gastava uma média de \$50 mil dólares, enquanto que uma banda de rock ou um grupo de R&B geravam um custo de \$100 a \$300 mil.¹⁷⁷ O próprio Ice Cube não nega essa lógica. Em uma entrevista para Angela Davis, em 1992, ele diz que acredita que os jovens estão comprando sua música por ela ser verdadeira, que ele está ali para ganhar dinheiro, mas que

¹⁷³ KELLNER, Douglas. A vós negra: de Spike Lee ao Rap. In: *A cultura da Mídia – Estudos Culturais: Identidade e Política no Moderno e no Pós-moderno*, - Bauru, SP, EDUSC, 2001, p. 243.

¹⁷⁴ KELLNER, Douglas. Ibidem, p. 236.

¹⁷⁵ DECKER, Jeffrey Louis. op. cit., 1993, p. 54.

¹⁷⁶ LUSANE, Clarence. *Rap, Race, and Power Politics*. The Black Scholar, Vol. 23, No. 2, 1993, p. 42.

¹⁷⁷ LUSANE, Clarence. Ibidem, p. 43.

não canta *rap* só pelo pagamento, criticando outros cantores que se venderam para o sistema.¹⁷⁸

A máxima lógica do capitalismo para o *rap* talvez tenha sido sua inserção nas trilhas sonoras de filmes produzidos por africano-americanos no final da década de 1980.

Rap's impact on the Hollywood film industry has also been significant. Across the spectrum, rap has found its way into soundtrack and themes of movies both big and small. Black films, in particular, have been built around the symbols of Hip Hop and black resistance, even as the substance of most of the films has retained a profound commitment and defense of middle-class, bourgeois culture and values.¹⁷⁹

Esse casamento ocorre em um momento de ascensão do *New Black Cinema*, movimento cinematográfico que também confere elementos de resistências e denúncias em suas narrativas, principalmente por terem como interlocutores diretores e diretoras africano(a)-americanos(as). Em uma das “subdivisões” do movimento, estão os *Hood Films*, aqueles que tratam especificamente dos dilemas urbanos, principalmente nos bairros mais pobres de maioria negra. Temas como as gangues de rua, a discriminação racial, o crime organizado e a vida e cultura *gangster*, estão sempre presentes – assim como a trilha sonora marcada pelo *rap*, que flui muito bem neste espaço fílmico. E os motivos para essa interseção bem-sucedida são muitos.

O primeiro que podemos apontar diz respeito ao campo lucrativo. Assim como o *rap*, o *New Black Cinema* também é um produto cultural de baixos custos de produção e altos orçamentos, o qual percebeu que a contratação de *rappers* para o elenco dos filmes podia, além de gerar maior engajamento na bilheteria, pela popularidade desses músicos, fazer com que eles compusessem as trilhas sonoras de forma mais acessível – sem contar que o LP com as

¹⁷⁸ DAVIS, Angela Y. Nappy Happy: A Conversation with Ice Cube and Angela Y. Davis. Transition Conversation, Indiana University Press, No. 58, 1992, p. 180. Respondendo a mesma pergunta, Ice Cube ainda critica artistas negros que não lutam pela causa, que as vezes alinham seu pensamento com a classe média e a lógica burguesa, tudo por causa do dinheiro que o mercado proporciona, se esquecendo dos *irmãos* que buscam ser resistência. Ele termina sua fala criticando, mesmo sem citar o nome, o músico Bob McFerrin que em 1988 lançou a famosa canção *Don't Worry Be Happy* – uma incongruência de mensagem com o cenário dos africano-americanos em tal período, se adotarmos as lentes dos ideais de Ice Cube.

¹⁷⁹ LUSANE, Clarence. Rap, Race and Politics. IN: NEAL, Mark; FORMAN, Murray; *That's the Joint! The Hip Hip Studies Reader*. EBSCO Publishing: eBook Collection. Indiana University, 2015, p. 407. Tradução livre: O impacto do rap na indústria de filmes de Hollywood também foi significativo. Em todo o espectro, o *rap* encontrou o caminho da trilha sonora e dos temas de filmes grandes e pequenos. Os filmes negros, em particular, foram construídos em torno dos símbolos do *Hip Hop* e da resistência negra, embora a substância de muitos filmes tenha mantido um profundo compromisso e defesa da cultura e valores burgueses da classe média.

músicas dos filmes venderia facilmente. Para se ter noção, em 1991 poderíamos encontrar Ice-T atuando em *New Jack City*, LL Cool J aparecendo em *Aprendiz de Feiticeiro*, Queen Latifah como uma intrometida garçonete em *Febre da Selva*, bem como Ice Cube interpretando um dos protagonistas em *Os Donos da Rua*.¹⁸⁰

O campo da atuação, portanto, se abriu para os *rappers*, que mesmo não tendo cursos de atores no currículo, conseguiram lidar muito bem com os papéis que lhes foram dados. Uma das explicações para isso se encontra nas próprias narrativas dos filmes que se assemelhavam bastante com a realidade de vida desses músicos – inclusive, antes da leva de filmes da década de 1990, muitos deles ganhavam papéis para serem eles mesmos, como podemos ver em *Breaking* (1984) ou em *Krush Groove* (1985), com a presença de Ice-T e Run-D.M.C, respectivamente. Encaixando em uma perspectiva semelhante, Allister Harry irá argumentar que é muito plausível os *rappers* terem se encontrado nesses filmes, pois, afinal “o que é o rap se não um drama cinematográfico?”. Para o autor, o mundo do rap é um palco com seus heróis sempre emboscados em batalhas épicas.¹⁸¹ Esteticamente, Paul Gormley ainda irá argumentar que muitos diálogos desses filmes se assemelham com as letras das músicas, em especial na métrica poética e nas contrações.¹⁸²

O lado discursivo também ganha vez nessa união. Podemos perceber que o cineasta Spike Lee – o mais reconhecido dessa geração –, por exemplo, irá se assemelhar com o pensamento ideológico de muito grupos de rap. Seja indo para o lado de uma política identitária, ou se encontrando nos vieses do nacionalismo negro, ambos também advogam por uma entrada de resistência em um mercado cultural hegemonicamente branco. Se levarmos em consideração que a cultura *Hip Hop* literalmente se tornou uma arma para o negro se ver presente no espaço público, realmente como uma forma de ocupar ambientes a eles negados,

¹⁸⁰ DONALSON, Melvin; Beyond the Reel: Rappers, Bling and Floss. *IN: Hip Hop in American Cinema*. Peter Lang Publishing, New York, 2007, p. 126. Sobre orçamentos e bilheterias dos filmes do *New Black Cinema*, podemos citar a produção de *Os Donos da Rua* que gastou entre \$6 e \$8 milhões e lucrou \$60 milhões; ou a produção de *New Jack City*, que tirou \$8.5 milhões de dólares, mas que arrecadou \$44 milhões. Encontramos esses dados na mesma referência acima.

¹⁸¹ HARRY, Allister. Okay, it's a rap! *Mail and Guardian*, 27 de março de 1997. Disponível em: <https://mg.co.za/article/1997-03-27-okay-its-a-rap>. Acessado em: 03/09/2018.

¹⁸² GORMLEY, Paul. Gangsters and Gangstas: Boyz N the Hood, and the Dangerous Black Body. *In: The New-Brutality Film: Race and Affect in Contemporary Hollywood*. Intellect: Bristol, UK, 2005, p. 88.

vemos nas telas de cinema, com suas trilhas sonoras subversivas e suas imagens provocadoras, uma forma de desafiar a produção e o consumo de uma Hollywood clássica e conservadora.

The use of rap in the soundtrack of a film which predominantly utilises the formal attributes of Hollywood realism has a specific impact in terms of mainstream cinema as a traditionally and predominantly white public space.¹⁸³

Um dos exemplos que podemos citar, tendo em vista essa questão, é o filme *Os Donos da Rua* (John Singleton, 1991). Como já apontado, Ice Cube é aqui um dos protagonistas – ele interpreta o jovem *gangster* Doughboy que parece já estar perdido na vida do crime –, e a trilha sonora é basicamente composta de *raps*. Neste, Paul Gormley argumenta que o diretor criou um filme que procura invadir e alterar imagens já consagradas no cinema de Hollywood, as quais são percebidas predominantemente com o olhar branco por também uma cultura branca imaginada. O ponto central de argumentação do autor é que *Os Donos da Rua* é um filme que imita esteticamente as noções de um cinema clássico de Hollywood, este que Deleuze irá denominá-lo como “imagem-ação”. O problema é que essa noção de cinema está em crise, de acordo com o filósofo francês, principalmente porque o espectador não mais consegue acreditar em uma noção de meio determinando a ação do personagem, ponto que é central desta cinematografia que ganha os contornos do realismo.¹⁸⁴

O que acontece no filme de Singleton, em sua perspectiva de relacionar e fazer conexões entre as ações, o meio e os indivíduos, é que ele alcança sucesso ao mimetizar esse cinema clássico, fato que outros filmes, majoritariamente, com homens e mulheres brancas na produção não conseguiam realizar desde o início dos anos 1980, de forma evidente. Sua “invasão” nessa cinematografia, assim como a de outros filmes do *New Black Cinema*, que abraça um “jogo estratégico com o imediatismo, com o afeto e com a paranoia que as imagens

¹⁸³ GORMLEY, Paul. Gangsters and Gangstas: Boyz N the Hood, and the Dangerous Black Body. In: *The New Brutality Film: Race and Affect in Contemporary Hollywood*. Intellect: Bristol, UK, 2005, p. 87. Tradução livre: O uso do rap na trilha sonora de um filme que utiliza predominantemente os atributos formais do realismo de Hollywood tem um impacto específico em termos de cinema convencional, como um espaço público tradicionalmente e predominantemente branco.

¹⁸⁴ GORMLEY, Paul. Ibidem, 2005, p. 85. Sobre o conceito de imagem-ação: “A relação entre meios e comportamentos, mais todas as variedades dessa relação, é o que define a imagem-ação. O meio determina a situação do personagem, onde ele responde com uma ação. Assim, Deleuze define a grande forma da imagem-ação, apresentada pela fórmula S-A-S (situação-ação-situação)”. Ver mais em: OLIVEIRA, Leonardo Araújo. *Filosofia e cinema em deleuze: da imagem-movimento às condições de sua superação*. Revista Pandora Brasil – Número 34, setembro de 2011.

de corpos negros produzem sobre a imaginação cultural branca”¹⁸⁵, deixaram a mostra a fragilidade de narrativas padronizadas em estereótipos, servindo até mesmo de influência para outros filmes e movimentos na década de 1990.

Nesse sentido, *Os Donos da Rua* é um filme de resistência e sabemos disso logo quando vemos os motivos e o modo como o diretor trata de assuntos que eram bastantes problemáticos e plausíveis de contestação em Hollywood. No caso da violência, Jeff Saporito aponta que Singleton marcou uma mudança na produção cinematográfica sobre o assunto ao explorar diretamente a natureza do problema, ao mesmo tempo em que humanizou mais seus personagens do que as causalidades da violência, do uso drogas e da morte. “Esses personagens não são pais adolescentes, alcoólatras e membros de gangues por escolha, mas porque lhes disseram que não haveria outra opção”.¹⁸⁶

Como representação da cidade e da vida no cotidiano urbano, o *New Black Cinema*, e especificamente os *Hood Films*, contribuíram também não só para a reflexão da experiência do africano-americano – usando o gueto como metáfora – como serviram para o público também olhar para as problemáticas fora das localidades mais centrais (e ricas) das cidades americanas. No caso de *Os Donos da Rua*, que se passa em *South Central*, zona periférica de Los Angeles, um dos ganhos de Singleton, segundo Paula Massood, foi romper com a construção imagética monumental de uma cidade que parecia só existir três bairros: Hollywood, Beverly Hills e Bel Air. A visibilidade para lugares marginalizados ou excluídos do imaginário imagético, bem como a ruptura de iconografias consagradas (as “palmeiras”, o “sol” e a ideia de “paraíso” como descrições fieis de Los Angeles, por exemplo) vieram para dar vozes a essa população.¹⁸⁷

Deste modo, considerando que a ocupação dos espaços está relacionada ao poder (ou a falta dele), e que, cinematograficamente, isso tudo tem a ver com presenças em primeiro plano, em delegações de personagens ao plano de fundo, ou simplesmente com a ausência de determinados elementos/sujeitos nas grandes telas do cinema, o ganho de Singleton, Spike Lee ou qualquer outro diretor do *New Black Cinema*, ao colocar no centro de suas narrativas

¹⁸⁵ GORMLEY, Paul. Ibidem, 2005, p. 68.

¹⁸⁶ SAPORITO, Jeff. Why is “Boyz N The Hood” still relevant after 25 years? *Screen Prism*. 28 de abril de 2016. Disponível em: <http://screenprism.com/insights/article/how-is-boyz-n-the-hood-still-relevant-after-25-years>. Acessado em: 15/09/2018.

¹⁸⁷ MASSOOD, Paula. Mapping the Hood: The Genealogy of City Space in “Boyz N the Hood” and “Menace II Society”. *Cinema Journal*, University of Texas Press, Vol. 35, No. 2, 1996, p. 89.

imagens marginalizadas, é enorme. Seja para os realizadores ou para aqueles que estão recebendo o produto cultural, esse movimento fílmico, que não se desprende do *rap*, da cultura *Hip Hop* ou até mesmo do uso do pôster de Huey Newton como forma de luta política, cria alternativas de resistências fundamentais para grupos da militância negra da década de 1990, principalmente por estes cineastas fazerem “associações as representações do poder, questionando as imagens que foram reificadas pela produção cultural tradicional de Hollywood”.¹⁸⁸

Entretanto, nem só de avanços progressistas e frente a luta contra o racismo e a segregação esse caldeirão cultural do *Hip Hop* aconteceu. As referências do nacionalismo negro dos anos 1960, como vimos, foram marcadas por continuidades após um intervalo de um pouco menos de 30 anos de rupturas e alguns esquecimentos. Em certos pontos, alguns teóricos lamentam a volta de algumas tendências no campo social, que eles preferiam ter ficado em tempo mais remotos. Uma delas, que focaremos análises no item a seguir, diz respeito ao caráter patriarcal que movimentos do nacionalismo negro, assim como a sociedade norte-americana no geral, tinham. E um desdobramento negativo do patriarcalismo da década de 1960, como destaca Errol Henderson, foi sua apropriação a uma misoginia explícita, presente tanto nas letras de *rap*, como em representações cinematográficas no final dos anos 80.¹⁸⁹

Nosso próximo objetivo, portanto, é tratar da questão de gênero nos filmes *Os Donos da Rua* (John Singleton) e *Febre da Selva* (Spike Lee), ambos de 1991, já que estes são as principais fontes deste trabalho. Como já foi feito nesse primeiro momento, não deixaremos de lado o campo cultural que cerca a produção desses filmes. O *Hip Hop* aparecerá novamente para verificarmos os motivos pelos quais as mulheres, nestes filmes, estão sempre em segundo plano. A exaltação das masculinidades também se destaca na compreensão dessas imagens: de onde elas partem? Por que estão ali? É o que veremos.

2.2 “Who you callin a bitch?”: o machismo e as mães solteiras no ‘hood

Em 1992, um encontro de gerações aconteceu na Califórnia. De um lado, na postura de entrevistadora, estava Angela Davis – intelectual, militante e uma das mais importantes vozes da resistência negra do século XX –, e do outro, sendo entrevistado, estava Ice Cube, o *rapper*

¹⁸⁸ MASSOD, Paula. *Ibidem*, 1996, p. 90.

¹⁸⁹ HENDERSON, Errol A. *op. cit.*, 1996, p. 319.

que neste ano estava no auge da sua carreira, e que fazia questão de não deixar o neonacionalismo negro fora de suas músicas. Personalidades africano-americanas que compartilham tradições culturais, bem como uma preocupação apaixonada pelo seu povo, tendo ambos, portanto, muitas ideais em comum, mas que, como destaca Davis ao começar o bate-papo, ali representam pelo menos duas posições distintas socialmente: a geracional e a de gênero. É neste ponto em que os ruídos surgem.¹⁹⁰

E é notável o interesse de Angela Davis em tentar entender os rumos políticos que os “filhos dos Panteras Negras” estavam seguindo nesta década de 1990. Afinal, a cultura *Hip Hop* vem com muita força neste momento, fazendo um papel social até mesmo de educar o jovem que sofre com um sistema educacional falho, segundo Ice Cube.¹⁹¹ Neste choque de contextos e lutas históricas particulares, a intelectual brinca que sua geração ainda não se acostumou com as batidas agressivas do *rap*, por exemplo, e que muitos amigos a questionam quando olham sua coleção de CD’s e percebem tais álbuns expostos: “Você realmente ouviu isso!?”. Um problema a ser superado com o passar do tempo, profetiza ela. Quanto aos elogios ao *rap*, Davis reconhece a admiração dos grupos com os líderes políticos antepassados e vê isso como um ponto importante, já que os jovens estão abraçando, com muita ênfase, as mensagens das composições.

Entretanto, na sua posição de feminista, uma das primeiras indagações e críticas de Angela Davis, tentando compreender as dinâmicas políticas do *Hip Hop*, é em relação a misoginia presente em muitas letras dos *rappers*. Para ela, quando Cube usa as palavras “bitches” e “hoes” indiscriminadamente – ambos sinônimos pejorativos para prostitutas – ele está assumindo sua crença de que as mulheres realmente são isso. Sua pergunta, então, encontra um ponto: seria essa uma postura somente de um personagem de Ice Cube para que os jovens se reconheçam naquela atuação e possam a vir mudar de atitude? O *rapper* responde categoricamente que sim: “pessoas que falam que Ice Cube pensa que todas as mulheres são putas não estão ouvindo as letras”.¹⁹² Para ele, assim quando questionado a respeito do uso da palavra “nigger” (que desde a década de 1970 se tem uma posição política mais enfática para as pessoas não a usarem no seu vocabulário e que volta também com toda força nas letras de

¹⁹⁰ DAVIS, Angela Y. op. cit., 1992, p. 177.

¹⁹¹ DAVIS, Angela. Ibidem, p. 178. Fala parecida encontrada também na página 189.

¹⁹² DAVIS, Angela. Ibidem, p. 179.

rap), o uso destas nas músicas vão ao encontro da linguagem das ruas. Para o cantor, o que ele faz é entrar em contato com essa juventude a partir do seu modo de vida, que inclui esse vocabulário. Na explicação de Ice Cube, é como que se ele perdesse o fator de verossimilhança com seu público se essas palavras não fossem usadas, pois, o jovem ouvinte de *rap* as usam.¹⁹³

Na pergunta que Cube dá essa explicação, Davis ainda havia questionado como o *rapper* pensa que as feministas negras, como ela, e jovens mulheres no geral reagem à palavra “puta” presentes nessas canções. O cantor ignora esta questão e o assunto muda de direção. O ponto é que as pautas feministas pareciam gerar certa tensão na entrevista, e Angela Davis pareceu querer enfatizar isso, talvez em uma forma de crítica a essa cultura *Hip Hop* que se apresenta excludente e pejorativa às mulheres. Em certo momento ela faz uma pergunta e a entrevista continua da seguinte maneira¹⁹⁴:

ANGELA DAVIS: What about the women? You keep talking about black men. I'd like to hear you say: black men and black women.

ICE CUBE: Black people.

ANGELA DAVIS: I think that you often exclude your sisters from your thought process. We're never going to get anywhere if we're not together.

ICE CUBE: Of course. But the black man is down.

ANGELA DAVIS: The black woman's down too.

ICE CUBE: But the black woman can't look up to the black man until we get up.

ANGELA DAVIS: Well why should the black woman look up to the black man? Why can't we look at each other as equals?

ICE CUBE: If we look at each other on an equal level, what you're going to have is a divide.

ANGELA DAVIS: As I told you, I teach at the San Francisco County Jail. Many of the women there have been arrested in connection with drugs. But they are invisible to most people. People talk about the drug problem without

¹⁹³ DAVIS, Angela. *Idem*.

¹⁹⁴ DAVIS, Angela. *Ibidem*, p. 180 e 181. Tradução livre: AD: E as mulheres? Você continua falando sobre homens negros. Eu gostaria de ouvir você dizer: homens negros e mulheres negras. / IC: Pessoas negras. / AD: Eu acho que muitas vezes você exclui suas irmãs do seu processo de pensamento. Nós nunca vamos chegar a lugar algum se não estivermos juntos. / IC: Claro. Mas o homem negro caiu. / AD: A mulher negra caiu também. / IC: Mas a mulher negra não pode olhar para o homem negro até que nos levantemos. / AD: Bem, por que a mulher negra deveria olhar para o homem negro? Por que não podemos nos olhar como iguais? / IC: Se olharmos um para o outro em um nível igual, o que você terá é uma divisão. / AD: Como eu te disse, eu leciono na cadeia do condado de São Francisco. Muitas das mulheres foram presas em conexão com drogas. Mas elas são invisíveis para a maioria das pessoas. As pessoas falam sobre o problema das drogas sem mencionar o fato de que a maioria dos usuários de crack em nossa comunidade são mulheres. Então, quando falamos de progresso na comunidade, temos que falar sobre as irmãs e também sobre os irmãos.

mentioning the fact that the majority of crack users in our community are women. So when we talk about progress in the community, we have to talk about the sisters as well as the brothers.

A entrevista continua deste modo, com Angela Davis com visões mais progressistas e Ice Cube ainda um pouco conservador em suas respostas, até que a intelectual fará uma crítica a música “You Can’t Fade Me”, do primeiro álbum da carreira solo de Cube (1990). A letra é sobre uma garota que, grávida de sete meses, irá contar que o filho é do *rapper*, este que cogita até mesmo “dar um chute na barriga da vadia” para tirar de lá o bebê, e que se arrepende por não ter matado a garota depois que ele descobre que o filho era, na verdade, do seu vizinho. Davis, então, irá dizer que doeu muito para ela e para outras mulheres do movimento negro ouvirem essa música, que trivializa e faz chacota com assuntos que são bem sérios para as mulheres, como liberdade sexual e a própria questão da legalização do aborto. Na transcrição da entrevista escrita, após esse comentário temos apenas três pontos marcando o sinal de reticências e a conversa volta falando sobre outro assunto, como que se Cube tivesse ignorado a questão.

A partir desse momento, vemos que a incompatibilidade referente as ideologias de gênero são mais evidentes do que as divergências de geração. O tópico referente a representação das mulheres nas letras de *rap* e referente a própria linguagem utilizada para aproximar o público das músicas, não voltam a aparecer na entrevista. Sem contar que desde o início da conversa foi possível fazer uma interpretação plausível de desconforto quando este era o assunto, principalmente por parte de Ice Cube. Isso faz transparecer o modo como boa parte da cultura masculina do *Hip Hop* lida com a construção de imagens sobre a mulher, essa que ecoa o sexismo e a misoginia.

Sabemos que a cultura *Hip Hop* não cresceu isolada e que se baseia em outros legados culturais das cidades e comunidades.¹⁹⁵ Deste modo, falar de sexismo ou misoginia acaba englobando as performatividades e culturas patriarcais que persistem e que estão incorporadas nas ações, comportamentos e visão de mundo de diversos segmentos sociais, não se restringindo a um movimento ou contexto específico. O fato é que a questão de gênero pareceu ser uma luta menor (e bem distante) diante dos engajamentos políticos de raça e

¹⁹⁵ POUGH, Gwendolyn D. *What it Do, Shorty? Women, Hip Hop, and a Feminist Agenda*. Black Women, Gender + Families, Vol. 1, No. 2, 2007, p. 78-99. Disponível em: <https://genius.com/Gwendolyn-d-pough-what-it-do-shorty-women-hip-hop-and-a-feminist-agenda-lyrics>. Acessado em: 15/10/2018.

também classe para os *rappers* ao longo dos anos. Em 2005, por exemplo, a *Essence Magazine*, a maior revista mensal dedicada à mulher africano-americana lançou uma campanha, encabeçada por um editorial de Angela Davis, chamada de “*Take Back the Music*”, a qual pretendia combater a imagem degradante que o *rap* sempre pareceu construir sobre a mulher.

Estamos chamando isso de intervenção - como se nosso irmão tivesse um problema com drogas e disséssemos: “nós amamos você e queremos ver uma mudança porque isso está machucando a todas nós”. [...] Não estamos dizendo aos artistas o que pensar, estamos apenas pedindo a eles que pensem.¹⁹⁶

E até hoje se luta para ter mais respeito, sejam nas letras, nos videocliques ou na forma como a própria indústria – que é extremamente lucrativa e de grande visibilidade – trata suas artistas mulheres e homens.¹⁹⁷ Contudo, encontramos debates acalorados já no ano de 1990, quando, por exemplo, a Oprah levou a seu programa de televisão seis participantes para discutir o racismo e misoginia presente em letras de bandas de *rock* e nos grupos de *rap*. Um dos convidados era o *rapper* Ice-T que teve que se defender contra especialistas e pessoas da plateia que criticavam os versos da sua música “*The Iceberg*”. As alegações defendendo o direito de liberdade de expressão, do lugar de fala, da falta de intenção pejorativa ao compor a música, bem como argumentos de que esse é o modo como a indústria musical funciona (como algo estrutural e irrevogável, na fala dos defensores) cercou essa discussão em uma das maiores audiências da TV americana.¹⁹⁸

A questão é que naquele momento (e fica a dúvida se conseguimos superar isso) o sexismo e a violência contra as mulheres eram aceitos como uma parte quase institucionalizada do entretenimento norte-americano, como destaca Tipper Gore, uma das participantes do debate na Oprah, em um artigo do mesmo ano. O racismo já não tinha mais espaço como pauta de piada na hegemonia do *mainstream*, o que não aconteceu com a representação da mulher na mídia, ainda muito objetificada sexualmente e colocada em posições secundárias e/ou

¹⁹⁶ ISRAEL, Charlene. Taking Back the Music. CBN News Producer, fevereiro de 2005. Disponível em: http://www.cbn.com/special/blackhistory/news_takingbackmusic.aspx. Acessado: 15/10/2018.

¹⁹⁷ A autora Gwendolyn D. Pough tem diversos trabalhos que analisam a “terceira fase do *Hip Hop*” enviesando a questão de como que as ativistas, as artistas e a produção acadêmica feminista estão ajudando a construir uma imagem positiva das mulheres no universo do *rap* hoje em dia. Ver mais em: Pough, Gwendolyn D., Elaine Richardson, Aisha Durham e Rachel Raimist, orgs. Home Girls Make Some Noise: Antologia Feminista Hip-Hop. Corona, CA: Parker, 2007.

¹⁹⁸ O programa da Oprah está disponível no canal do YouTube “zq9x”, podendo ser acessado por este link: <https://youtu.be/5fO-KzW1YXw>. Acessado em: 16/10/2018.

degradantes. Para Gore isso era muito preocupante em um país cujos dados da época mostravam que uma mulher era abusada a cada seis minutos; o qual na cidade de Nova York, as detenções por estupro de meninos de 13 anos aumentaram 200% de 1988 a 1990;¹⁹⁹ que em uma pesquisa de 1988, na Universidade do Arizona, mais da metade dos entrevistados alegou que existem circunstâncias as quais o estupro é aceitável; ou que em outra pesquisa do mesmo ano, realizada pela Rhode Island Rape Crisis Center, se descobriu que a maioria dos jovens questionados disseram ser viável estuprar uma garota se você a namora por mais de seis meses;²⁰⁰

A autora não irá culpar diretamente as letras de *rap* ou do *rock* por todos esses dados, mas ela afirma certamente que os jovens são influenciados por o que ela chamou de glorificação da violência.²⁰¹ Michele Wallace, negra, feminista e importante estudiosa da cultura, terá uma visão parecida a essa. Para a autora, dada a então popularidade do *rap*, suas letras de grande apelo popular e de retóricas muito fortes, irão sim impactar os jovens que escutam aquela música. De forma positiva no sentido de oferecer soluções simbólicas às contradições da vida do africano-americano que vive o racismo e a segregação; porém, de forma negativa quando se trata de gênero, pois, parece “universal que são poucos os *rappers* homens que respeitam a intimidade sexual e quão poucos deles tem consideração pela humanidade da mulher negra”.

Neste seu artigo, publicado no The New York Times em julho de 1990, Wallace denunciará os videoclipes de *rap*, os quais, para ela, são grandes exibições ostensivas e fetichistas das mulheres, que estão sempre de saltos altos e saias curtas, enquanto os homens são apresentados usando um traje padrão, de calças e camisetas largas. “Em uma época em que a ideia de que as mulheres querem ser estupradas deve ser obsoleta, as letras e vídeos de

¹⁹⁹ GORE, Tipper. Hate, Rape and Rap. *The Washington Post*, 8 de janeiro de 1990. Disponível em: https://www.washingtonpost.com/archive/opinions/1990/01/08/hate-rape-and-rap/b4c16c35-4e96-4dec-8866-68ff6c1350f4/?utm_term=.10c50f938165. Acessado em: 16/10/2018.

²⁰⁰ LEDRAY, Linda. Its Not Your Fault. In: *Recovering From Rape*. Henry Holt and Company, 2ª Edição, Nova York, 2015, p. 22.

²⁰¹ GORE, Tipper. op. cit., 1990.

rap pressupõem que as mulheres sempre desejam sexo, quer saibam disso ou não”, completa a autora.²⁰²

Bell Hooks, outra feminista importante dos estudos culturais negros, irá problematizar essa ideia colocando-a também na dimensão cinematográfica. Se há um paralelo no *Hip Hop* entre filmes e o *rap*, segundo a autora, as imagens de mulheres negras representadas em narrativas de cineastas negros quase nada contribuíram para mudar os estereótipos racistas e sexistas:

Spike Lee, John Singleton e uma série de outros artistas negros continuam a projetar imagens sexistas da feminilidade negra. Em seus filmes, quando a mulher negra não é um objeto sexual, ela é frequentemente descrita como uma vadia traiçoeira e má. Como a maioria dos homens negros compartilha com os homens brancos o pensamento patriarcal que já retrata as mulheres como inatamente más e lascivas, elas não ofereceram ao mundo maneiras alternativas de pensar sobre as mulheres negras. Em vez disso, muitos homens negros sexistas exploraram mulheres negras com a mesma indiferença e falta de conexão que caracterizavam o uso de homens brancos e o abuso de mulheres negras durante a escravidão.²⁰³

Encontramos explicações para essas afirmações de Hooks na própria Michele Wallace que irá apontar que tudo aquilo que possa vir ameaçar as estruturas do patriarcado recebe forte oposição, essa que vem até mesmo de grupos ou indivíduos que não tem um prestígio social muito reconhecido.²⁰⁴ No caso de *Os Donos da Rua*, de Singleton, as imagens femininas são um tanto quanto problemáticas, principalmente a partir do momento em que a narrativa nos leva a pensar em um patriarcado que é redentor. O sexismo e a misoginia aparecem nas falas da maioria dos personagens masculinos, se assemelhando muito com que é dito nas letras de *rap*, e a figura materna é um elemento condutor da narrativa determinante para o sucesso ou o fracasso de todo os garotos daquele bairro de South Central. Talvez mais para o fracasso, uma vez que, em linhas gerais, o que vemos no filme é a seguinte premissa: garotos negros que

²⁰² WALLACE, Michele. When Black Feminism Faces The Music, and the Music Is Rap. *The New York Times*, 29 de julho de 1990. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1990/07/29/arts/pop-view-when-black-feminism-faces-the-music-and-the-music-is-rap.html>. Acessado em: 22/10/2018.

²⁰³ HOOKS, Bell. Mama love. In: *Salvation – Black People and Love*. HarperCollins Books, 1ªed, NY, 2001, p. 104.

²⁰⁴ AZEVEDO, Luís Maurício. Quarenta anos essa noite: Resenha de Black Macho and the Myth of the Superwoman. *Espectro da Crítica*, nº 1, 2017.

não são criados pelo pai, os que não tem a figura paterna presente na vida, são mais propícios a entrarem na vida do crime e, conseqüentemente, morrerem.²⁰⁵

Isso vem de uma forte relação entre a busca incessante por uma masculinidade afirmativa dos garotos de South Central e uma feminilidade subjugada e colocada à margem em boa parte da narrativa do filme. Tre, nosso protagonista, por exemplo, só irá morar com seu pai após uma briga que o deixa suspenso da escola, ainda quando criança. A decisão de sua mãe, Reva (Angela Bassett), ao propor essa mudança vem da crença de que a única pessoa que poderia ensinar seu filho a ser um “homem de verdade” seria seu pai Furious Styles (Laurence Fishburne). De acordo com Michael Dyson, na narrativa, Furious assume realmente a figura de um mentor para Tre, cobrando sempre muita disciplina, mas ao mesmo tempo sendo carinhoso; rígido, mas humorado; ríspido, mas simpático. Como o único pai que conhecemos no filme, ele é como se fosse um suspiro da consciência negra dos anos 1960 em uma comunidade que não representava as ambições da velha guarda intelectual e militante. Sempre elegante e bem informado a respeito das questões políticas e sociais, Furious Styles é uma forte presença na vida de seu filho, ensinando-o a sempre fazer a coisa certa.²⁰⁶

Em uma cena, um amigo brinca com Tre, já mais velho, perguntando se ele tinha virado traficante, por causa das roupas arrumadas que ele estava usando. Tre responde: “não, eu não mexo com essas coisas” e Doughboy intervém: “é, claro, se não seu pai te espancaria”. No argumento de Singleton este talvez seja um ponto fundamental: Tre era o único garoto a ter um pai para ajudar o filho a seguir o caminho fora das drogas e da violência. O mesmo reconhece isso em uma de suas falas: “você [Tre] pode até pensar que eu estou sendo muito duro com você. Mas não estou. Estou te ensinando a ser responsável. Seus amigos do outro lado da rua não têm ninguém que lhes ensine isso. Não têm”. Deste modo, a questão da figura paterna ausente e a incapacidade das mães de dar uma educação básica para sua prole é um dos motes condutores da película, que está evidenciado desde o início do filme quando a diretora da escola de Tre liga para Reva e acredita que os problemas de comportamento do garoto estão relacionados a uma desestruturação da família negra.

²⁰⁵ WALLACE, Michele. *Boyz n’ The ‘Hood and Jungle Fever*. In: *DENT, Gina. Black Popular Culture*. Buy Press, Seattle, 1992, p. 125.

²⁰⁶ DYSON, Michael Eric. *Between apocalypse and redemption: John Singleton’s Boyz n’The Hood*, In: *Reflecting Black: African-American Cultural Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, p. 93.

Por mais que Reva seja uma mulher bem-sucedida, tendo um mestrado e uma aparente estabilidade financeira, Michele Wallace criticará a forma como a mãe de Tre foi estereotipada por John Singleton. De acordo com a autora o estilo de vida de Reva, a única mulher do filme que vive de forma independente fora do gueto, é totalmente identificada como um padrão de vida da mulher branca, “que bebe expresso” em cafeterias que não são regularmente frequentados por africano-americanos.²⁰⁷ Diante de tal perspectiva conseguimos, realmente, inferir do discurso do diretor certa culpabilização sobre Reva a partir do momento que é possível relacionar sua ausência como mãe e o “abandono” do filho, com suas escolhas por seguir uma carreira acadêmica: “eu sei que você quer fazer o papel de mãe, mas Tre agora é um adulto, não é mais um menino. Essa hora já passou, querida. E você perdeu”, acusa Furious quando estes estão discutindo a respeito da possibilidade de Tre em ir morar com a namorada.

Respondendo a crítica de Wallace, encontramos um texto defendendo a maneira como Reva leva sua vida. Este aponta que entende como a autora chegou as suas conclusões negativas a respeito dessa representação – que o público pode ver uma relação de mulheres negras bem-sucedidas com uma identificação à mulher branca e isso pode ser problemático –, mas que acredita que Wallace lançou uma generalização irracional sobre os pensamentos do público do filme. O texto reclama que há tão pouco de Reva na tela que nem ao menos podemos fazer considerações precisas a respeito das ambições e dilemas dessa mulher.²⁰⁸

É fato: a personagem de Angela Bassett tem realmente pouco tempo em cena. Mas suas pequenas aparições são emblemáticas, nos permitindo a refletir sobre lapsos e contradições presentes no discurso de Singleton. Na mesma cena da discussão de Furious e Reva, ela historiciza a paternidade “exemplar” do ex-marido: “claro, você tomou conta do seu filho. Meu filho. Nosso filho. E o ensinou a ser homem. Admito que sim. [...] Mas isso não te dá o direito de me dizer que eu não posso ser uma mãe para o meu filho. O que você fez é exatamente aquilo que as mães têm feito ao longo do tempo”. É certo que uma breve fala como essa, por mais marcante que seja, não tem um peso autoritário necessário para reverter todo o discurso negativo sobre a maternidade que está presente na construção imagética de boa parte da

²⁰⁷ WALLACE, Michele. op. cit., 1992, p. 124.

²⁰⁸ Sem Autor. Michele Wallace and her critical analysis of the film boyz n the hood. Blog MITCHFORDAFS2010, 17 de abril de 2016. Disponível em: <https://mitchfordafs2010.wordpress.com/2016/04/17/8-michele-wallace-and-her-critical-analysis-of-the-film-boyz-n-the-hood/>. Acessado em: 07/11/2018.

narrativa. Contudo, Robyn Wiegman, irá destacar que essa fala abala a estrutura textual que estava sendo construída por Singleton, colocando o modelo de masculinidade de *Furious* dentro e não oposto aos parâmetros da maternidade feminina. Para a autora, este é um momento importante do filme, pois, evidencia que as diferenças sexuais e sua histórica relação com a raça na cultura norte-americana emerge multifacetada, alocada em muitas camadas, “complexa em suas interconexões”.²⁰⁹

Entretanto, é justamente a falta de diálogo entre o contexto e o texto que corroboram com a problematização dessa imagem construída pelo cineasta em cima dessas mães solteiras. Por mais que se possa argumentar que o filme não pretendia abordar a fundo essas personagens, parece que Singleton não dá conta da complexidade dessas questões de gênero nessa mesma South Central que ele pretendia representar com tamanha verossimilhança. É apontado isso, pois, não está nas entrelinhas do filme que em 1980, 39,6% dos domicílios urbanos nos Estados Unidos eram chefiados por mulheres negras (em comparação com 12,8% de famílias chefiadas por mulheres brancas).²¹⁰ Perde-se a dimensão quanto às altas taxas de desemprego de africano-americanas, do mercado de trabalho sexista, que na época pagava um valor correspondente a 70% do salário do homem, ou a própria desvalorização em benefícios relacionados ao trabalho – como o seguro médico – que eram bem menores para essas mulheres e que comprometia, efetivamente, o modo de vida e as condições proporcionadas às mães solteiras para criarem seus filhos.²¹¹ Dyson aponta que é a ausência de muito mais do que um modelo masculino e a força que simboliza que faz difícil e traiçoeira a vida e o crescimento de meninos e meninas em regiões como South Central.²¹²

E em *Os Donos da Rua* encontramos mais duas mães além de Reva que merecem certa atenção pela forma como foram representadas. A primeira delas é Cheryl, personagem de uma curta cena, a qual ela aparece oferecendo fazer sexo oral em Tre em troca de algumas pedras de *crack*. O pior dessa situação é que antes dessa proposta acontecer, Tre tinha acabado de

²⁰⁹ WIEGMAN, Robyn. Feminism, ‘the Boyz’, and other matters regarding the male. In: COHAN, Steven; HARK, Ina. *Screening the male: exploring masculinities in Hollywood Cinema*. Routledge: Londres e Nova York, 1993, p. 187.

²¹⁰ HORREX, Emma. *(Re)visiting Black Women and Girls in the Cinematic Hood: “Who you callin’ a hoe?”*. European journal of American studies [Online], 12-2, 2017, p. 14.

²¹¹ Ver dados em: MALVEAUX, Julianne. The political economy of black women. In: JENNINGS, James. *Race, politics, and economic development: community perspectives*. Verso: Londres e Nova York, 1992 e também em: DYSON, Michael Eric. op. cit., 1993.

²¹² DYSON, Michael Eric. op. cit., 1993, p. 102.

salvar sua filha pequena de um atropelamento, demonstrando o total descuido e abandono desta mulher com a maternidade: “simplesmente não deixe sua filha ir para a rua. E troque a fralda dela. Está cheirando quase tão mal quanto você”, desabafa Tre antes de seguir o seu caminho. Poderia ser uma cena/personagem relapsa, mas o ponto aqui é que Cheryl pode representar o estereótipo e o mito da “welfare queen”. Na tradução: “rainha do bem-estar social”, este é um termo depreciativo frequentemente associado a uma fala de Reagan, que é usado nos Estados Unidos para se referir às mulheres que supostamente fraudam ou manipulam o uso do dinheiro recebido por programas de assistência social a pessoas mais pobres.

O problema é que esse termo se tornou mais uma prática racista, em que principalmente mulheres negras, solteiras e pobres, se tornaram vilãs convenientes por fazer uso abusivo sobre o dinheiro público. Uma mulher que todos poderiam odiar. “Uma vigarista preguiçosa [...], sem vergonha de pegar o dinheiro que pessoas honestas trabalhavam tanto para ganhar”.²¹³ Cheryl, de acordo com Horrex, é o próprio protótipo da “welfare queen” consumida pela preguiça e pelo desleixo. Para a autora, não adianta nada Singleton condenar Reagan como sendo um dos maiores responsáveis pelas mortes de homens negros (isso fica em evidência no início do filme quando vemos pôsteres do presidente com perfurações de balas), se o mesmo diretor reforça um estereótipo depreciativo assim, colocando a mãe negra como igualmente culpada pela falta de responsabilidade pessoal dentro de casa.²¹⁴

A outra mãe é Brenda (Tyra Ferrell), cujos filhos são o Ricky e o Doughboy. Esta, segundo Emma Horrex, carrega o estereótipo da “mulher negra raivosa” (“angry black woman”) que foi popularizado ainda na década de 1930 pela personagem de Sapphire Stevens no programa de televisão *Amos ‘n’ Andy*, e que retornou nos anos 90 e ainda muito presente, também, em produções atuais. Essa caracterização acontece principalmente pelo seu comportamento agressivo frente a Doughboy, que desde criança sofre abusos e agressões verbais. No caso, Doughboy e Ricky são irmãos de pais diferentes e por motivos circunstanciais só o primeiro acaba sofrendo da fúria de Brenda, que em hora nenhuma encoraja o filho a mudar de

²¹³ LEVIN, Josh. The Welfare Queen. *Slate News*, 19 de dezembro de 2013. Disponível em: http://www.slate.com/articles/news_and_politics/history/2013/12/linda_taylor_welfare_queen_ronald_reagan_made_her_a_notorious_american_villain.html. Acessado em: 07/11/2018.

²¹⁴ HORREX, Emma. op. cit., 2017, p. 13.

comportamento: suas ações são totalmente punitivas. Não por coincidência, Doughboy é o garoto mais envolvido na vida do crime dentre seus amigos, tendo estado na prisão por mais de uma vez com os seus 16 anos de idade.²¹⁵

Para Antonie Daniels, a narrativa de Singleton nos leva a crer que a falta de perspectivas econômicas e sociais animadoras para essa família de South Central, juntamente com a ausência da figura paterna, força Brenda a não só mercantilizar seus filhos, como também reificá-los: Doughboy se torna um “desperdiço” e Ricky se torna seu investimento financeiro. Isso, pois, Ricky é um excelente jogador de futebol americano, tendo a possibilidade de conseguir uma bolsa na universidade, bem como ser um atleta profissional (mais um motivo para que Brenda tome seu filho mais novo como o favorito). Deste modo, Ricky é a única esperança para que sua família inverta sua posição social, encontrando uma posição mais favorável dentro do sistema capitalista.²¹⁶ Contudo, no desfecho do filme tanto Ricky como Doughboy estão mortos, simbolizando que a falta de unidade familiar e a crise dessa família nuclear não tem futuro certo nas ruas de South Central.

Estando nessa família desestruturada, sem a criação paterna e com constantes retaliações da mãe, Doughboy se torna um homem misógino, como que em uma relação de causa e consequência. Vemos muito isso a partir da relação dele com sua namorada e isso se evidencia logo na primeira cena depois do salto temporal de 6 anos do filme, na cena do churrasco. Nessa cena se comemora a saída de Doughboy da prisão, uma festa com a presença da juventude negra da região. Deste modo, no momento em que Brenda anuncia que a carne será servida, todos os garotos avançam na frente e Tre sugere: “ajam como cavalheiros. Deixem as garotas comerem primeiro” – perspectiva que coloca em evidência a boa educação que Furious lhe proporcionou. Então, Doughboy responde: “Deixem as garotas comerem. As putas têm que comer também”. Neste momento, Singleton permite que as mulheres tenham voz, colocando uma pergunta crítica na indignação de Shalika (Regina King), a namorada: “Quem você está chamando de puta? Eu não sou puta!”. E Doughboy responde fazendo todos rirem: “ops, desculpe, vadia”. Brenda o repreende: “olhe o linguajar”. “Eu estava só brincando”, se defende. Tal sequência nos leva a refletir sobre a revolta de Shalika e o deboche de Doughboy.

²¹⁵ HORREX, Emma. op. cit., 2017, p. 14.

²¹⁶ DANIELS, Antonie Maurice. *A Structural Analysis of John Singleton's Boyz N the Hood*. Revolution Paideira, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/2SqVUnS>. Acessado em: 09/11/2018.

A indignação de Shalika muito se assemelha ao posicionamento de *rappers* feministas que na época começavam a protestar contra a linguagem machista e misógina presente no cotidiano dos guetos. A música U.N.I.T.Y de Queen Latifah, de 1993, é justamente sobre isso, lançando o mesmo questionamento da garota do filme:

Instinct leads me to another flow
Every time I hear a brother call a girl a bitch or a ho
Trying to make a sister feel low
You know all of that gots to go
Who you calling a bitch?²¹⁷

Em um contexto em que a abordagem por parte de feministas que atacavam publicamente o sexismo e a misoginia dentro da comunidade negra era condenável, pela acusação de estarem contribuindo pela divisão dentro de um meio que deveria se manter coeso contra uma sociedade racista;²¹⁸ ou no momento em que um livro como *A Black Man's Guide to the Black Woman* (Shahrazad Ali, 1989), escrito por uma mulher negra, que insiste que mulheres negras são inseguras, neuróticas e competitivas com homens negros, é lançado e vende mais 80 mil cópias – sendo um sucesso editorial²¹⁹; respostas como a de Shalika em um filme de *aura* masculina são importantes.

O problema é que o clímax dessa sequência de *Os Donos da Rua*, aquilo que pode realmente mais reverberar no público e que foi a *punch line* do discurso de Singleton, foi a “piada” misógina de Doughboy. Emma Horex acusa: “generating laughs at the expense of degrading black women is a feature of *Boyz*”.²²⁰ A “subversão” de Shalika fica em segundo plano. E se Ice Cube na entrevista concedida a Angela Davis disse que o uso dessa linguagem é

²¹⁷ Queen Latifah. U.N.I.T.Y. Álbum: Black Reign. Motown Records, 1993. Tradução livre: O instinto me leva a outro fluxo/ Toda vez que eu ouço um mano chamar uma garota de vadia ou puta/ Tentando fazer uma mina se sentir mal/ Vocês sabem que isso tem que parar/ Quem você está chamando de puta?

²¹⁸ Diversos debatedores, de diferentes posições acadêmicas e sociais, deram suas impressões sobre o lançamento do filme *A Cor Púrpura* (Steven Spielberg, 1985), adaptação do livro de Alice Walker que conta a história de Celie, uma mulher negra que foi fisicamente e sexualmente abusada por homens a maior parte de sua vida. Muitas das críticas negativas reforçam o ponto de que as feministas não dão apoio necessário ao homem negro, ou que estão querendo criar uma representação negativa desses homens, sendo que isso não tem contribuição nenhuma com a luta contra o racismo. Essas e outras perspectivas podem ser vistas em: SHIPP. E. R. Blacks in heated debate over 'The color purple'. *The New York Times*, 27 de janeiro de 1986. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1986/01/27/us/blacks-in-heated-debate-over-the-color-purple.html>. Acessado em: 09/11/2018.

²¹⁹ WALLACE, Michele. op. cit., 1990. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1990/07/29/arts/pop-view-when-black-feminism-faces-the-music-and-the-music-is-rap.html>. Acessado em: 22/10/2018.

²²⁰ HORREX, Emma. op. cit., 2017, p. 9.

a forma de crítica da própria linguagem, como apontado páginas atrás, aqui só vemos o endossamento dessas falas como convenientes alívios cômicos.

Mas este não é o único momento de conflito linguístico entre Shalika e Doughboy. Em uma cena representando as festas da cultura *Hip Hop* nos guetos, há uma conversa dentre o grupo de amigos sobre Deus e após uma fala de Doughboy, Shalika coloca a questão: “quem te disse que Deus era um Ele e não uma Ela? Você não sabe disso”. A primeira resposta do namorado é grosseira: “primeiro, você não sabe um caralho do que eu sei ou deixo de saber” e continua sua explicação a partir de mais uma distinção de gênero e diminuindo a contestação de Shalika, sugerindo que sua voz não teria espaço ali.²²¹ Mas ela protesta mais uma vez: “por que é que sempre que você fala de uma mulher tem sempre que dizer puta, vadia ou safada?”. “Porque é o que vocês são”. “Nigger, fuck you” é a resposta de Shalika.

Mais uma vez as contestações de Shalika são silenciadas – e silenciadas de forma incisivas, não deixando margens para “revoluções”. Contudo, o grande problema dessa personagem, para Gwendolyn D. Pough, é sua representação caricaturada da mulher do gueto. Ela é a garota com os cabelos trançados, que sempre está com uma bebida das mãos e não pondera os palavrões: “this is the guetto girl in the first definition of the epigraph. She is the ‘female ignorant to establishment ways’. It is her ignorance that we are made to feel is so amusing”.²²² Essa “ignorância”, ironicamente, aparece na tela justamente por meio dessas perguntas contestatórias ao seu namorado e o texto de humor surge quando Doughboy é grosseiro e rechaça questionamentos de Shalika que não fazem sentido algum para homens que não aceitam a opinião das mulheres. A reflexão que a autora faz é do porquê o sofrimento dos homens de South Central, em *Os Donos da Rua*, são dramatizados e trágicos, e os sofrimentos e incômodos das personagens femininas são tão recheados de humor ou descaso.²²³

Talvez encontremos respostas a essa indagação olhando para a própria cultura imagética que se criou sobre as mulheres no circuito midiático africano-americano. Partimos

²²¹ HORREX, Emma. Idem, 2017.

²²² POUGH, Gwendolyn D. Representing black women in cinema e novels. In: *Check It While I Wreck It: Black Womanhood, Hip-Hop Culture, and the Public Sphere*. Northeastern University Press: New England, 2004, 133. Tradução livre: “Ela é a garota do gueto que aparece na primeira definição da epígrafe. Ela é a garota ignorante nos meios estabelecidos. E é a ignorância que sentimos que parte dela que é tão divertida”.

²²³ POUGH, Gwendolyn D. Idem, 2004.

dessa consideração não somente considerando os *rappers* e as letras de suas músicas, que como já vimos são influências marcantes para essa filmografia da década de 1990, em que se permeia uma cultura machista. Mas de toda uma iconografia que vem da década de 1960, que mesmo que seja de resistência contra o racismo, opressão e segregação, estão muito mais centradas no viés da masculinidade, deixando a mulher sempre no segundo plano, quando não fora da cena. Podemos ir além com essas relações colocando os filmes do *blaxploitation*, a tradicional cultura negra na comédia (principalmente com os shows de *stand up comedy*) e o *Hip Hop* como sendo agenciadores de uma cultura falocêntrica e hipermasculinizada nessa segunda metade do século XX. Michelle Wallace complementarà:

Rap is rooted not only in the blaxploitation films of the 60's but also in an equally sexist tradition of black comedy. In the use of four-letter words and explicit sexual references, both Richard Pryor and Eddie Murphy, who themselves drew upon the earlier examples of Redd Foxx, Pigmaat Markham and Moms Mabley, are conscious reference points for the 2 Live Crew*. Black comedy, in turn, draws on an oral tradition in which black men trade "toasts," stories in which dangerous bagmen and trickster figures like Stackolee and Dolomite sexually exploit women and promote violence among men.²²⁴

Por fim, nosso próximo objetivo é verificar tais relações, principalmente buscando compreender como que a estética de alguns filmes do *blaxploitation*, em paralelo com as políticas do *black power* – lembremos aqui da centralidade masculina do pôster de Huey P. Newton – influenciaram o discurso e a imagética, principalmente quando falamos de gênero e sexualidade, do *New Black Cinema*, já na década de 1990. Neste momento, buscamos ampliar um pouco mais as discussões nos espaços geográficos: se falaremos do gueto, de South Central, queremos também conferir a iconografia urbana de bairros tradicionais de grandes cidades, assim como é o Harlem, em Nova York, onde muitas histórias da filmografia do homem negro acontecem.

²²⁴ WALLACE, Michele. op. cit., 1990. Tradução livre: O rap está enraizado não apenas nos filmes de blaxploitation dos anos 60, mas também em uma tradição igualmente sexista da comédia negra. No uso de palavras de quatro letras e referências sexuais explícitas, Richard Pryor e Eddie Murphy, que se inspiraram nos exemplos anteriores de Redd Foxx, Pigmaat Markham e Moms Mabley, são pontos de referência conscientes para o 2 Live Crew. A comédia negra, por sua vez, baseia-se em uma tradição oral em que homens negros trocam brindes, histórias em que bandidos perigosos e figuras trapaceiras como Stackolee e Dolomite exploram sexualmente mulheres e promovem violência entre os homens.

*Polêmico grupo de *rap* por causa de letras sexualizadas e misóginas.

2.3 “the complicated man”: polêmicas, gênero e cidade no blaxploitation

Queremos, neste momento, mapear um pouco do que foi o *blaxploitation*, tentando levantar discussões que estavam sendo travadas na época da explosão de filmes do movimento, bem como de pesquisadores que posteriormente dissertaram sobre. Acreditamos ser importante trazer tais questões para elencar algumas ambiguidades presentes tanto no filme, como discurso estético, quanto nas contradições que estão presentes na pré-produção e que percorrem várias instâncias na recepção. Isso, pois, o *blaxploitation*, com mais ênfase na década de 1970, e o *New Black Cinema*, que surge 20 anos depois, são atos políticos que mexem com os status de representação e representatividade, colocando imagens que outrora eram a-históricas e estáticas totalmente imbricadas no moderno progresso industrial de nação.²²⁵ Buscar essas relações e origens são, então, pontos fundamentais deste trabalho.

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.²²⁶

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 africano-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

²²⁵ MASSOOD, Paula. Introduction: Migrations, Movies, and African American Cities on the Screen. In: *Black City Cinema: African American Urban Experiences In Film*. Philadelphia: Temple University Press, 2003, p. 8.

²²⁶SCHAEFER, Richard T. The Encyclopedia of Race, Ethnicity, and Society. 2008, p. 155.

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 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.²²⁷

Deste modo, *Shaft*, nome do filme e do personagem principal, indica ter uma certa liberdade, bem como um controle rígido de sua vida e de suas decisões, sem contar a independência financeira que o protagonista simboliza 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, sem a interferência do racismo do homem branco.

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

²²⁷ 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.

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 máximo diversos estereótipos.²²⁸ Deste modo, não muito adianta ter uma produção fílmica 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.²²⁹

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.²³⁰ 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”.²³¹

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 Blaxploitation” (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

²²⁸ SCHAEFER, Richard T. op. cit. 2008, p. 156.

²²⁹ 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”.

²³⁰ “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.

²³¹ 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”.

que eles consideravam bons a serem distribuídos para a comunidade africano-americana. Junto a isso, também foi criado um comitê para 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.²³²

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.²³³

Deste modo, aparentemente, podemos perceber que uma parte dos africano-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

²³² 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.

²³³ 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 estereotipado Stepin Fetchit para Super Nigger na tela é apenas outra forma de genocídio cultural.”

profissionais do sexo 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 africano-americanas simplesmente são armazenadoras de sêmen.²³⁴

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.²³⁵

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 africano-americanos tiveram a oportunidade de figurar os principais papéis em determinados filmes do cinema hollywoodiano, criando narrativas que os colocavam como protagonistas e heróis em diversas

²³⁴ MCGEE, Henry W. III. op. cit. Outubro, 1972, p. 1.

²³⁵ 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.

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 as realidades experimentadas por toda uma comunidade africano-americana, criando falácias ou reproduzindo preconceitos do senso comum do que seria as ambições, perspectivas e cotidianos de homens e mulheres negras.²³⁶

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 africano-americanos, como fora o caso dos filmes da Pam Grier, por exemplo. Houve 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, alega que “houve um tempo em que não tinha nenhum trabalho para os negros, e agora que temos oportunidades, as pessoas continuam reclamando”.²³⁷

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 africano-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”.²³⁸

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

²³⁶SCHAEFER, Richard T. op. cit. 2008, p. 156.

²³⁷MCGEE, Henry W. III. op. cit. Outubro, 1972, p. 1.

²³⁸ 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”.

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 surgiriam inspirações para o cinema negro voltar ao *mainstream* já nos anos 1980. Assim, é no final dessa década que nomes como Spike Lee, John Singleton, Julie Dash, por exemplo, despontam no cenário cinematográfico e encabeçam aquela que seria a mais nova geração promissora de jovens diretores negros.²³⁹

Em 2003, em seu livro *Black City Cinema*, Paula Massood já apontaria evidentes relações entre o *blaxploitation* e o *New Black Cinema*, principalmente no que diz respeito a experiência urbana desses filmes. Filmados sempre em grandes cidades como Nova York e Los Angeles, quando esses centros não são partes da narrativa – quando os personagens realmente se imergem naquele meio –, tais locações nos apresentam importantes ícones visuais, situando o espectador geograficamente, mas também de maneira histórica, social e cultural. A cidade tem um agenciamento quase meta-textual.²⁴⁰

Como apontado no capítulo anterior, tanto os créditos iniciais de *Os Donos da Rua*, quanto os de *Febre da Selva*, nos mostram essa experiência do urbano. Lá nós andamos pelas ruas onde as ações do filme vão acontecer, vemos os mapas que guiam os caminhos das personagens e também vemos as placas de sinalização que os conduzem a tais. E isso não está presente só neste primeiro momento. A câmera, que está na mão, que é tremida, e que é imprecisa nos movimentos – destacaremos logo mais este aspecto – acompanha o cotidiano

²³⁹ BATES, Karen Grigsby. They've gotta have us. *New York Times Magazine*, 14 de julho de 1991, p. 18.

²⁴⁰ MASSOOD, Paula. Out of the Ghetto, into the Hood: Changes in the Construction of Black City Cinema. In: *Black City Cinema: African American Urban Experiences In Film*. Philadelphia: Temple University Press, 2003, p. 145.

do homem que está na rua, por onde ele passa, o que ele vê, por quem é visto e com o que que/quem ele interage.

E esta não é uma característica distante dos filmes do *blaxploitation*, pois é neste momento pós luta pelos direitos civis que lhe é prometido o espaço da cidade, onde a segregação deveria ser menor ou quase nula. Então, há nas imagens dos anos 70 essa exploração e conquista de um espaço antes negado. E nosso desbravador é o homem negro, que imbuído na autoconfiança terá uma das representações nas telas de cinema como um tipo de justiceiro social, como visto em *Shaft*, por exemplo. A grande diferença entre esses filmes será justamente o modo pelo qual a produção destes olhará para o *Black Power* e para o Partido dos Panteras Negras – há um empoderamento da comunidade africano-americana ou esse justiceiro social “*bad ass*” odiará os negros da mesma forma que ele odeia os brancos? No caso, *Shaft* segue essa segunda premissa, em que sua completa individualização não permite que ele se identifique com as lutas comuns dentro do movimento negro.²⁴¹

Porém, esteticamente, no filme de Gordon Parks, o Harlem por onde o policial anda, por mais que seja um pouco mais glamoroso (e mais caótica), tem uma referência imagética muito semelhante aos passeios de Flipper em *Febre da Selva* (*figuras 28 e 29*). Trazer o Harlem “assim como ele é”, referenciando elementos importantes da sua iconografia, neste caso, ou Brooklyn, South Central ou Compton, em outros, vai ao encontro da ideia de emergir o público nestes espaços, segundo Massood. Os diretores de ambas temporalidades buscam uma narrativa cinematográfica documentarista, com o intuito de buscar a representação e reflexão imediatista do espaço em que determinada situação está acontecendo. Daí a escolha pela câmera na mão, pelo som captado no momento da gravação e pela escolha por gravar em locações públicas, em que o figurante é realmente a pessoa comum do cotidiano. Porém, essas escolhas também se relacionam com o baixo custo de produção destes filmes - aqui, a técnica

²⁴¹ Importante lembrar que estamos falando de masculinidades em representações de vários diretores que não são unânimes e sim, complexas. Se em *Shaft* e em *Superfly* (1972) temos uma hipermasculinização e uma tendência a uma masculinidade de extrema violência, em *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971) já vemos representações mais amplas e menos problemáticas, em especial por este ser um filme independente (muitos estudiosos, inclusive, o consideram o precursor do *blaxploitation*) realizado por um diretor negro, no caso, Melvin Van Peebles e com uma produção composta por africano-americanos em sua maioria. Em *Sweetback* a questão urbana é ainda mais evidente visto que o filme tende, a partir da experimentação cinematográfica, explorar ruas, vielas e becos marginalizados de uma Los Angeles dos anos 1970. Ver mais em: GAGNER, Lucey. “*He's a Complicated Man*”: Representations of black masculinity in *Blaxploitation* Films. Senior Theses, Trinity College, Hartford, 2016.

se aliou a necessidade de se gastar menos, criando mais um vínculo entre esses dois momentos do cinema, já que esses filmes também se tornaram um sucesso de bilheteria.²⁴²

Um outro fator de congruência que podemos apontar diz respeito a “personalidade cultural” desses cinemas em influenciar comportamentos sociais do público. Como já perceptível ao longo deste texto, esses filmes mobilizaram a indústria cultural intensivamente (ou foi o contrário?). Se na década de 1990 podíamos ver o *Hip Hop* desfilando nas ruas com sua moda, com o *rap* tocando alto nos sons estéreos, 20 anos antes eram as batidas do *funk*, *disco*, *soul* e *R&B* que faziam presença nas trilhas sonoras e ditavam o comportamento jovem da época. A visualidade desses movimentos extrapola o caráter imagético, encontrando terreno firme no discurso verbal, principalmente na linguagem, sinalizando as experiências do público.²⁴³

Entretanto nossas análises agora se voltam para a relação desses filmes no âmbito do gênero, em especial, no que diz respeito às masculinidades agenciadas e performativizadas na grande tela. Tendo já destacado o modo pelo qual o cinema do *blaxploitation* constrói suas imagens e discursos, buscaremos ver tais rupturas e continuidades, que é uma das problemáticas do capítulo.

²⁴² MASSOOD, Paula. Ibidem, p. 146.

²⁴³ MASSOOD, Paula. Idem.



Figuras 28 e 29: planos abertos em ruas do Harlem nos filmes Shaft (Gordon Parks, 1971) e Febre da Selva (Spike Lee, 1991), respectivamente



2.4 Masculinidade e sexualidade no blaxploitation e no New Black Cinema

Who's the black private dick
 That's a sex machine to all the chicks? (Shaft!)
 You're damn right
 Who is the man that would risk his neck for his brother, man? (Shaft!) [...]
 You see this cat Shaft is a bad mother (Shut your mouth)
 But I'm talkin' about Shaft (Then we can dig it)
 He's a complicated man but no one understands him but his woman²⁴⁴

²⁴⁴ Isaac Hayes. Letra de Theme From Shaft. Universal Music Publishing Group, 1971. Tradução livre: Quem é o negão gostoso particular / Que é uma máquina de sexo para todas as garotas? (Shaft!) / Você estão certíssimas / Quem é o cara que arriscaria seu pescoço por um amigo? (Shaft!) [...] Você vê que esse cara é um grande filho da... (cale a boca!) / Mas eu estou falando do Shaft (então nós podemos continuar) / Ele é um homem complicado e ninguém o entende mais do que sua mulher.

Essa é a música tema de *Shaft*, a primeira que ouvimos assim que o filme começa. Sem muita melodia vocal, Issac Hayes se limita a falar as características de John Shaft, tendo um coro de garotas respondendo assertivamente suas perguntas de cunho sexual ou aquelas que endeusavam a figura da policial. Deste modo, tendo em vista essa letra e tudo que já discutimos até aqui, fica fácil relacionarmos a construção de masculinidade desse homem negro sendo pautada pelo aspecto falocêntrico e misógino. E, partindo de suas origens no bojo dos direitos civis e do *black power*, é evidente que as influências do *blaxploitation* para este modelo forjado está em constante diálogo com as ideias dos Panteras Negras – seja apropriando algumas noções do que seria “ser homem” nessa sociedade, ou negando outros arquétipos.²⁴⁵

De acordo com Katharine Bausch, o fato é que o *blaxploitation* e as imagens de homens negros que vemos nos filmes foram moldadas a partir de uma fantasia de libertação, guiada pela retórica do *black power*²⁴⁶. Aqui, quando falamos do pôster de Huey P. Newton chegamos a citar certa centralidade da figura masculina e da questão patriarcal dentro do movimento, mas ainda vale um adentro. Michele Wallace, que participou dessas mesmas lutas políticas, denunciará a forma como tais foram conduzidas, em especial quando ela olha para a figura de Stokley Carmichael, importante ativista africano-americano no período, que sim estava engajado na luta contra o racismo, que sim criticava a colonialismo e a supremacia branca, mas que suas falas e suas atitudes colocavam a mulher negra a parte nesse enfrentamento. Para a autora, ele “era um homem negro com o falo ereto, e ele estava empurrando-o na cara da América [...] Stokley foi o pesadelo temido da América – o negro que se apegou na sua masculinidade, o negro com uma postura sexual, viril, forte, dura e perigosa”.²⁴⁷

Desta maneira, é sobre esse arquétipo de homem que o *blaxploitation* irá criar suas representações. Em uma leitura mais superficial poderíamos considerar até que essa é uma imagem positiva do africano-americano, pois lhe está conferindo certos *status* antes negados na sociedade norte-americana. Contudo, a problemática está no modo e nos grupos sociais que

²⁴⁵ GAGNER, Lucey. op. cit., 2016, p. 45.

²⁴⁶ BAUSH, Katharine. Superflies into Superkillers: Black Masculinity in Film from Blaxploitation to New Black Realism. *The Journal of Popular Culture*, Vol. 46, No. 2, 2013, p. 258.

²⁴⁷ WALLACE, Michelle. *Black Macho and the Myth of the Superwoman*. New York: Verso, 1978, apud, BAUSH, Katharine. op. cit., 2013, p. 260.

irão conferir o controle narrativo e imagético da vida sexual deste homem negro, essa que sempre foi muito interrogada e monitorada pelo *mainstream*.

Baush irá perguntar: por que será que os filmes do *blaxploitation* fizeram tanto sucesso, mesmo sendo produções “lado B”? Para a autora, encontramos a resposta percebendo as relações de gênero e as sexuais presentes nessas narrativas, pois a curiosidade sobre uma sexualidade que sempre foi envolvida por mitos, que se apresentava de forma misteriosa e velada, agora estava disponível para ser conferida por meio das lentes das câmeras do cinema. Em outros filmes anteriores, como os da Hollywood Clássica, por exemplo, o homem negro era assexuado (quando não era o estuprador), majoritariamente recatado e com atitudes joviais. Já no *blaxploitation*, esse homem atingiu sua maturidade e sua representação é de um “homem de verdade”, bem aos moldes da figura de Stokley.²⁴⁸

Isso irá romantizar esse estereótipo hipermasculinizado, irá criar uma nova fantasia em cima desse homem. Invariavelmente, há uma relação marcante entre liberdade, sexualidade e violência. A cena inicial de *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (Melvin Van Peebles, 1971) é uma cena onde o protagonista, Sweetback, ainda garoto perde sua virgindade com uma prostituta que toma a iniciativa para o ato sexual. O ponto é que a sequência pode ser considerada um estupro, vide a possível falta de consenso naquela relação e a idade muito mais avançada da mulher, que deseja sexualmente aquele jovem rapaz. Discussões à parte sobre o assunto, a cena é um claro processo ritualístico para que Sweetback atinja sua maturidade, como que se um garoto só se tornasse um homem após perder a virgindade. Isso é evidente, quando que no próximo corte na sequência dentro do quarto onde está acontecendo o sexo, o protagonista aparece já crescido, como podemos conferir nas figuras 14 e 15. O culto ao corpo deste homem negro, e a forma com sua maturidade sexual é concebida, é como que um ritual o preparando para sua nova vida adulta, que agora não é mais cerceada e se apresenta como sem limites. É como que se o falo também fosse uma arma revolucionária.

²⁴⁸ BAUSH, Katharine. op. cit., 2013, p. 262.



Figuras 30 e 31: sequências iniciais de *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (Melvin Van Peebles, 1971)



Assim, avançando para 1991, John Singleton, em *Os Donos da Rua*, também opta por relacionar o início da vida adulta com a primeira experiência sexual de um garoto. Na verdade, o filme leva essa premissa de representar as consequências de se atingir a maior idade e como os jovens traçam seus caminhos para serem homens. Logo na primeira cena em que vemos Tre já mais velho com seu pai, eles estão tendo uma conversa a respeito de envelhecer, no caso do filho, se tornar adulto. Quando o assunto começa a ser sobre netos, Furious Styles questionará Tre a respeito de sua sexualidade: “você já comeu alguém?”. Para provar sua masculinidade, o rapaz conta uma história inventada sobre suas habilidades sexuais quando ele teria saído com uma garota. O que acompanhamos na cena é o *flashback* desse episódio fantasioso que se passa por real²⁴⁹.

²⁴⁹ Robyn Wiegman criticará essa cena condenando o fato de a mulher ser um tipo de troféu, somente um objeto sexual de desejo do homem. WIEGMAN, Robyn. op. cit., 1993, p. 187.

O caso, como destaca Baush, é que é somente na imaginação que a masculinidade de Tre está conectada com sua sexualidade, pois ele na verdade é virgem. Diferente do que vemos no *blaxploitation*, o protagonista de *Os Donos da Rua* ainda não pode atribuir seu amadurecimento a suas experiências sexuais. Mas por que isso acontece? Pois, o *New Black Cinema* é o “choque de realidade” da romantização sexual dos anos 1960 e 1970. Se décadas passadas se criou uma imagem de liberdade sexual desenfreada sobre o africano-americano, a geração de Singleton é aquela que vê as consequências desses atos e reflete o que significou essa hipermasculinização.²⁵⁰

Assim, não é por acaso a presença de diversas mães solteiras no filme, e não é à toa que em uma sequência na cena da festa de volta de Doughboy da prisão vemos uma conversa a respeito da AIDS, em que se alerta que o vírus do HIV também pode ser transmitido no sexo oral, ou que se tenha, por mais de um momento, um diálogo de Furious conscientizando seu filho sobre o uso de preservativos: “se uma garota te diz que ela está tomando as pílulas, sempre use camisinha. As pílulas não vão impedir que seu pênis caia”. Tre é o contra discurso da libertação sexual da geração de seu pai. É que segue sempre na linha e faz o filme confrontar, segundo Robyn Weigman, um binarismo no tropo da masculinidade do homem negro, que antes performatizava entre um corpo afeminado ou um corpo hipermasculinizado.

Essas percepções aparecem na discussão da virgindade de Tre quando Ricky, que já é pai, pergunta a respeito da sua inexperiência sexual. “Eu estava com medo... de ser pai”, admite Tre. Esse medo é legitimado ao longo do filme e na cena que o rapaz faz sexo pela primeira vez, na visão de Weigman, não temos uma cena que coloca o homem como triunfante conquistando o corpo de uma mulher, mas a realização de uma autoconsciência diante responsabilidade sexual com o uso do preservativo, como é enfatizado na sequência.²⁵¹

A cena em que Tre perde a virgindade, inclusive potencia esse caráter de desfetichização do apelo sexual masculino dos anos 1970 e seu inabalável poder frente a sociedade. Se em *Sweet Sweetback's* ou em *Shaft* o inimigo é o “sistema” e os heróis de lá conseguiam enfrenta-lo de frente, no *New Black Cinema* a polícia volta a ser uma instituição intimidadora. No filme de Singleton, Tre tem seu carro abordado por policiais na volta de uma

²⁵⁰ BAUSH, Katharine. op. cit., 2013, p. 262.

²⁵¹ WIEGMAN, Robyn. op. cit., 1993, p. 188.

festa, e ele fica totalmente impotente quando um deles o ameaça apontando uma arma para sua cabeça. A humilhação e o medo tomam conta do rapaz que começa a chorar. A cena acaba e no próximo corte vemos Tre chegando na casa de Brandi, sua namorada. Ele está muito abalado e tem um excesso de raiva: “estou cansado dessa merda!”. Tre, então, começa a socar o ar e cai em prantos no chão. “Eu nunca pensei que poderia chorar em frente a uma garota”. “Castrado”, após ter sua liberdade ameaçada pelas autoridades policiais, neste momento é a hora que ele se afirma sexualmente pela primeira vez. Percebemos, então, que a relação entre violência, sexualidade e liberdade se encontra praticamente invertida aqui em paralelo com os filmes do *blaxploitation*.

Entretanto, ao mesmo tempo em que Tre tenta romper com que Hooks irá chamar de “um modelo falocêntrico, em que o que o macho faz com seu pênis se torna certamente uma forma mais acessível de afirmar seu *status* masculino”²⁵², Doughboy é um personagem que não irá negar a noção de hipermasculinidade. Quase que representando os ideais neonacionalistas do ator que o interpreta, ele reforça os estereótipos do homem que segue a linha do machismo à risca, como já apontamos. Não vemos no filme, diretamente, relações envolvendo a sexualidade de Doughboy, mas a construção da sua masculinidade não precisa passar por isso, pois essa está relacionada impreterivelmente com suas atitudes violentas e com o uso da arma de fogo. Lembrando, mais uma vez, que a presença da mãe na vida do filho, em *Os Donos da Rua*, é prejudicial para a formação de uma masculinidade positiva, enquanto sua ausência, como é o caso de Reva, se torna essencial diante de tal perspectiva.

Portanto, as relações e análises travadas neste capítulo partem da noção de que a iconografia do *New Black Cinema* é extensa e agencia muitos tópicos referentes ao *Black Power*, aos Panteras Negras e ao nacionalismo negro, quando falamos os aspectos políticos, bem como ao *blaxploitation* quando verificamos as relações de ordem cultural, dessas décadas de 1960 e 1970. Avançando no tempo, o *Hip Hop* encontra sua expressão também nesses filmes, principalmente quando falamos da influência da música e dos próprios *rappers* que mobilizam

²⁵² HOOKS, Bell. 1992, p. 94, apud, “jkmcneal”. A Multiplicity of Black Masculinities in “Boyz n the Hood” (1991). Portland Drizzle Blog, 2 de março de 2013. Disponível em: <https://portlanddrizzle.wordpress.com/2013/03/02/a-multiplicity-of-black-masculinities-in-boyz-n-the-hood-1991/>. Acessado em: 12/11/2018.

suas lutas políticas nesse circuito de imagens que envolve desde a produção dos encartes dos álbuns, as filmagens dos videoclipes, chegando até o diálogo efetivo com os diretores e a cinematografia do *New Black Cinema*.

Nos parâmetros que serviram de mote para a construção desse capítulo – em especial as imagens e a questão de gênero – percebemos que os anos do *Black Power* foram otimistas e esperançosos em relação a emancipação do corpo negro (sob a ótica do olhar masculino), enquanto que os anos 1990 foram marcados pelo pessimismo. Nessa última temporalidade é notável o interesse da indústria do entretenimento com o jovem negro, o qual foi alvo de um novo tipo de sensibilidade.²⁵³ Eles estavam presentes na televisão, no cinema, na música, nos esportes, nos jornais, entre outros. Para o imaginário norte-americano, principalmente o da perspectiva branca, foram tempos de excitação diante da rentabilidade desses jovens, mas ao mesmo tempo de criminalização frente a políticas racistas e discursos falaciosos sobre a cultura e o cotidiano dessas pessoas. Diante da violência percebida desses tempos e sua incisiva representação na filmografia do *New Black Cinema*, almejamos agora analisar como essas imagens foram agenciadas, mas principalmente verificar qual foi o legado destas para a cultura imagética após o produtivo ano de diretores negros em 1991.

²⁵³ BAUSH, Katharine. op. cit., 2013, p. 259.

CAPÍTULO 3

Imagem e recepção: histeria coletiva e
relacionamento inter-racial

3.1 Violência nos cinemas

Em 9 de fevereiro de 1979 chegava aos cinemas norte-americanos o filme *The Warriors*. A história dirigida por Walter Hill é sobre a vida noturna de uma gangue multirracial que se vê acusada injustamente de assassinar o líder da maior gangue de Nova York e que agora deverá sobreviver a perseguição de outros bandos. Hoje, *The Warriors* ganha status de *cult* no cenário cinematográfico, principalmente por sua importância no aspecto da contracultura. E, por mais que a bilheteria não tenha sido estrondosa, os produtores não tiveram o que reclamar, pois, o orçamento do filme foi quase inteiramente pago só nos três primeiros dias de exibição.²⁵⁴

Contudo, o que marcou a história do filme foram alguns casos de violência que aconteceram após sua exibição em alguns cinemas dos Estados Unidos. O mais impactante deles aconteceu em 15 de fevereiro, 6 dias após sua estreia. Martin Yacobowicz, de 16 anos, estava andando a noite no metrô de Boston quando ele entrou em uma briga com seis jovens conhecidos do rapaz. Um deles tinha uma faca amarrada à perna direita. Logo após alguns instantes de discussão essa mesma faca acertou o estômago de Yacobowicz, que morreu horas depois. Dois dos garotos foram acusados de assassinato e o filme que os seis tinham assistido naquela mesma noite também não foi absolvido da acusação. Poderia ter sido um caso isolado se não fosse um incidente no dia 12 de fevereiro no saguão de um cinema em Oxnard, Califórnia. Timothy Gitchel, 18 anos, e mais três amigos se envolveram em uma briga com outro grupo de 20 pessoas. O que a princípio eram só gritos de provocação, aumentou para socos e terminou com Gitchel esfaqueado no coração. O filme que todos ali tinham assistido: *The Warriors*.²⁵⁵

De acordo com o *Washington Post* pelo menos mais cinco episódios de violência, nessa primeira semana de exibição, foram relacionados com o filme de Walter Hill. E por mais que o porta-voz da Paramount, a distribuidora, tivesse negado qualquer ligação direta com os atos e a narrativa, a própria decidiu retirar ou modificar a publicidade dos jornais impressos e da televisão, bem como ofereceu pagar por segurança extra a qualquer um dos 670 cinemas que

²⁵⁴ CARROLL, William. Why *The Warriors* is essential countercultural cinema. *Dazed Digital*, 23 de maio de 2017. Disponível em: <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/36033/1/walter-hills-the-warriors-is-a-counterculture-classic>. Acessado em: 03/01/2019.

²⁵⁵ ROSENFELD, Megan. Violence in the Wake of 'Warriors'. *The Washington Post*, 22 de fevereiro de 1979. Disponível em: <https://wapo.st/2VEoYXB>. Acessado em: 03/01/2019.

havam adquirido o filme para exibição. O ato de rever as propagandas foi justificado como uma maneira de não publicitar ainda mais esses episódios. Porém, tal medida durou somente uma semana (quando os incidentes cessaram) e somente uma mudança aconteceu significativamente: o pôster oficial de divulgação (*figura 32*). Antes, tínhamos no centro da imagem um desenho representando os personagens e os vastos membros de gangues que compunham o filme. A maioria empunhando armas e com um olhar afrontoso para o público que os olham. Logo acima da ilustração a frase mais polêmica que foi traduzida no pôster brasileiro para: “Estes são os selvagens da noite: seu poder vale a força de 100.000. Eles são cinco para cada policial. Eles poderiam ser donos de Nova York. Hoje à noite eles estão a fim de liquidar os Warriors”. E assim, abaixo da ilustração, o título do filme.

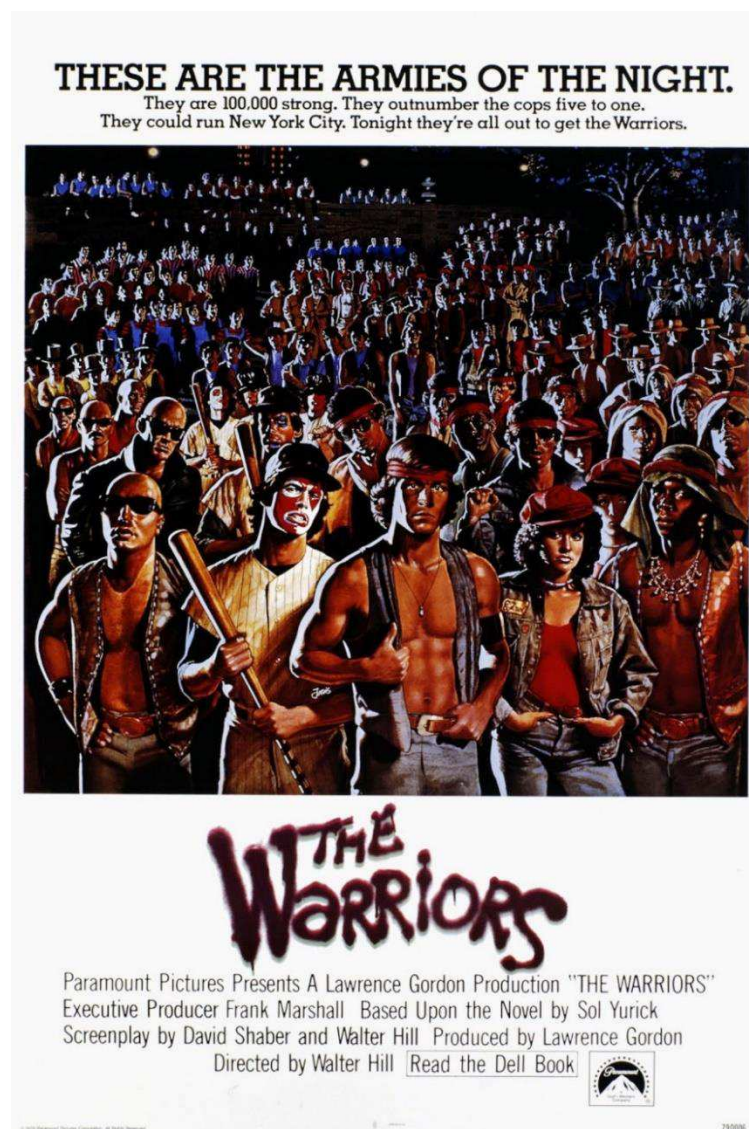


Figura 32: pôster do filme *The Warriors* (1979).

Deste modo, no dia da estreia do filme, o volume 215, número 40, do jornal *The Boston Globe*, na página 28, estampou o cartaz (figura 33) de *The Warriors* com uma formatação bem próxima do original, até mesmo dando um pouco de destaque para a tipografia da frase. Anunciava também: “começa hoje”. Uma semana após a exibição dos filmes no cinema, no dia 16 de fevereiro (nº 47), o pôster (figura 34) ganhou um complemento em sua borda superior: “Boston’s #1 newest hit”, ou “o maior novo hit de Boston”. O problema, para a publicidade do filme, é que nessa mesma edição foi anunciado a morte do jovem Martin Yacobowicz e logo na primeira página temos a manchete: “Polícia conecta filme com esfaqueamento em Boston: jovem morto em briga” (tradução nossa).²⁵⁶

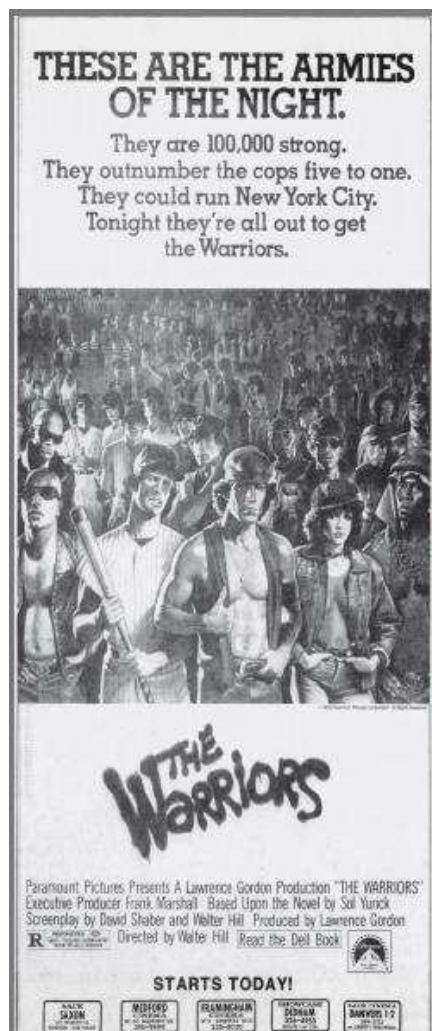


Figura 33: 1º anúncio *The Warriors*



Figura 34: 2º anúncio *The Warriors*

²⁵⁶ *The Boston Globe*. Vol. 215, nº 47. Sexta feira, 16 de fevereiro de 1979, p. 1.

Corroborando com a ideia de que a Paramount ficou receosa a partir desses incidentes de violência, o cartaz do dia seguinte do jornal (*figura 35*) já não mais continha a frase que expõe todo o poder dos membros das gangues frente à um poder oficial da sociedade. E como as polêmicas em torno do filme não pararam, com mais casos de brigas ou assassinatos surgindo e sendo relacionados com *The Warriors*²⁵⁷, o *The Boston Globe* número 54, duas semanas após a estreia, começaria a vincular um novo anúncio, do mesmo tamanho e localização dentro do jornal. A grande diferença é que além da ausência da frase, agora o público não via mais a ilustração oficial do filme, somente os cinemas e os horários de exibição (*figura 36*).



Figura 35: 3º anúncio *The Warriors*

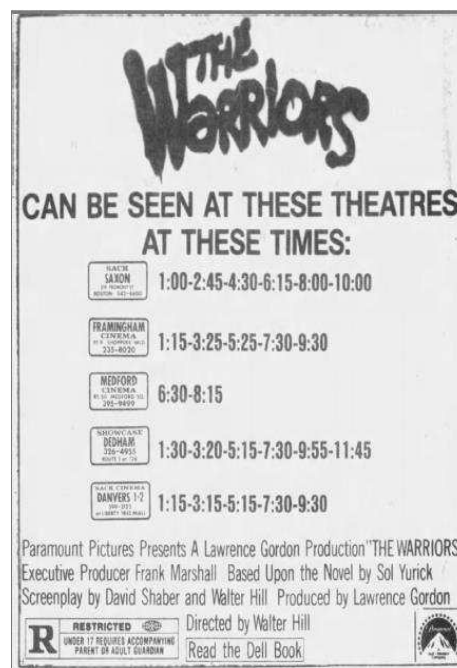


Figura 36: 4º anúncio *The Warriors*

²⁵⁷ HERMAN, Robin. Ads resumed for a gang movie after sporadic violence at theaters. *The New York Times*, 23 de fevereiro de 1979. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1979/02/23/archives/ads-resumed-for-a-gang-movie-after-sporadic-violence-at-theaters.html>. Acessado em: 03/01/2019.

A mudança na forma de vender o filme foi justificada pela distribuidora como uma forma de evitar a espetacularização desnecessária de atos violentos de gangues urbanas reais, que eram verossimilhantes as representações criadas por Hill. O que poderia ser uma decisão até mesmo altruísta da empresa, estava cercada, na verdade, de pressões de diversos grupos sociais que tentavam impedir a exibição do filme nos cinemas. Na semana posterior ao assassinato Yacobowicz um grupo de vigilantes do metrô saíram em protesto pelas ruas de Nova York; o senador do estado de Massachusetts, Michael LoPresti, escreveu uma carta ao promotor de Boston pedindo o banimento do filme, na alegação de que este “retrata o crime juvenil de maneira glamorosa” e tal exigência foi abertamente endossada pelo crítico de cinema Bruce McCabe, no dia 11 de março de 1979, em um artigo para o *The Boston Globe*. Notícias de “assassinato no cinema” percorriam o mundo, e protestantes de Los Angeles e Nova York, mais uma vez, faziam piquetes e alimentavam colunistas de jornais que tinham certeza de que o filme era irresponsável, irremediável, e nada mais do que um interrupto derramamento de sangue entre jovens. E por isso, devia ser retirado dos cinemas.²⁵⁸

Caetlin Benson-Allot, que faz uma análise do filme, é bem categórica em afirmar que o filme tem sim suas cenas violentas, mas que ele não se resume a isso, que na verdade quase não tem nenhum derramamento de sangue e está longe de pertencer ao quadro que foi pintado por essas diversas críticas que surgiram em 1979. Ao invés disso, “leva a sério a vida e as preocupações de seus personagens, incluindo suas frustrações com o ‘sonho americano’”.²⁵⁹ Mas independentemente de suas interpretações, *The Warriors* é um filme importante para este trabalho, pois, talvez tenha sido a primeira narrativa de gangue a causar tantos conflitos sociais e disputas políticas em torno daquelas imagens, que efetivamente, quando estudadas, nos dizem muito mais sobre os grupos que estão discutindo tais representações, do que a representação em si mesma.

Em um sentido argumentativo, de estratégias, que cercam alguns debates entre cineastas, produtores, distribuidores, críticos de cinema e espectadores, conseguimos mapear muitas semelhanças quando nosso objeto é o *New Black Cinema* e, especialmente, o subgênero

²⁵⁸ BENSON-ALLOT, Caetlin. “Warriors, Come Out to Play”: Considering the Role of Films in Moral Panics about Cinema Violence. *Flow Journal*, novembro de 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2LW4CEQ>. Acessado em: 03/01/2019.

²⁵⁹ BENSON-ALLOT, Caetlin. Idem.

“filmes de gangue”, que ganham audiência no final da década de 1980. No que diz respeito a forma como a publicidade (cartazes e trailers, por exemplo) foi arquitetada, o produto final, nas salas de exibição, e o modo como o público assistiu ao filme e processou todas essas informações, há muito sentidos históricos a serem explorados e são esses que tentaremos perceber.

3.2. “Realismo corajoso”

Um caso parecido com *The Warriors* voltaria a aparecer nos Estados Unidos quase 10 anos depois com a estreia do filme *Colors* (Dennis Hopper, 1988). Na verdade, o alvoroço foi causado meses antes da película chegar aos cinemas, quando este foi bombardeado por críticas de diversos grupos que desejavam impedir confrontos parecidos com os que ocorreram em 1979. Dentre eles: A Associação de Investigadores de Gangues da Califórnia (CGIA); os *Guardian Angels*, uma patrulha anticrime independente; e até mesmo o presidente estadual da NAACP (Associação Nacional para o Progresso de Pessoas de Cor), em Los Angeles, atacaram o filme fervorosamente em busca de apoio para o boicote e/ou cancelamento de sua exibição. McBride, o presidente da CGIA, menos de um mês antes da estreia, afirmou: “[Colors] will leave dead bodies from one end of this town [Los Angeles] to the other”.²⁶⁰

A histeria estava tanta que os *Guardian Angels* realizaram protestos na frente da casa de Dennis Hopper, na casa de Sean Penn (um dos protagonistas) em Malibu, na cerimônia de entrega dos Oscars e na frente dos escritórios da Orion Pictures, a distribuidora, onde cinco pessoas foram presas após entrarem em confronto com policiais e guardas de segurança. As alegações dos membros é de que *Colors* é um filme “irresponsável e racista”.²⁶¹ A força armada de Chicago também não deixou as críticas baratas. Em um artigo chamado “Police give ‘Colors’ no star” (ou, “Policiais dão zero estrela à Colors”), os entrevistados, tendo visto ou não o filme, tecem algumas observações: “É ruim [...]. Não mostra nada a não ser jovens usando drogas e fazendo sexo”, aponta o Superintendente LeRoy Martin, ex-comandante da unidade de crime organizado da cidade. Judith Walker, comissária do Departamento de Serviços Humanos

²⁶⁰ BERMAN, Stephanie J. View at your own risk: gang movies and spectator violence. *Loyola of Los Angeles Entertainment Law Review*. Digital Commons, vol. 12, 1992, p. 480.

²⁶¹ GOLDSTEIN, Patrick. 'Colors'--A Gang Film That's Caught in a Crossfire: Gritty Realism Makes Movie the Subject of Bitter Debate. *Los Angeles Times*, 14 de abril de 1988. Disponível em: <https://lat.ms/2H4dQ36>. Acessado em: 03/01/2019.

também bateu duramente na narrativa: “Horrrível e socialmente irresponsável. Glorifica a violência. Eu acho que os cineastas podem estar subestimando o comportamento imitativo que o filme provocará”.²⁶²

O diretor, que optou por contar a história de dois policiais (um veterano e um novato) tendo que lidar com os conflitos de gangues em South Central – representando principalmente os *Bloods* (vermelhos) e os *Crips* (azuis), daí a referências às cores – se defendeu das acusações, as considerando injustas e exageradas:

Não há nada que glorifique as gangues neste filme [...]. Eu sou o mensageiro que agora está sendo atacado [...]. Há um grande problema em Los Angeles. É um problema de crack, e é um problema que as crianças estão se matando. Essa é a mensagem. É um problema moral, mas não é meu problema moral.²⁶³

Se aqui fosse um julgamento, talvez Hopper não se sairia tão bem defendendo seu filme como fez, contestando seus colegas de trabalho, o investigador das divisões criminais de gangues do Departamento de Polícia de Los Angeles (LAPD), Gerald Ivory, que aponta que *Colors* mostra o que está acontecendo nas ruas. Para ele, virar as costas para o filme também é se vendar para a violência das gangues da cidade:

Tem havido muito sangue nas ruas e o filme nem saiu ainda. Você não precisa de ‘Colors’ para enlouquecer esses garotos – eles já são malucos. Tivemos um tiroteio terrível, com 10 ou 12 pessoas feridas. Mas se houver outro na semana que vem, é justo culpar o filme?²⁶⁴

De fato, a violência entre jovens membros de gangues já acontecia bem antes do filme de Hopper. Autoridades relatam que em 1987 ocorreram 387 assassinatos relacionados a gangues em Los Angeles, em que mais de 70 mil membros se dividiam em cerca de 600 quadrilhas. Para Robert Reinhold, jornalista do *The New York Times*, esses números altos de homicídios não eram um problema tão grande até chegarem aos bairros mais ricos de LA, como Westwood.²⁶⁵

²⁶² SISKEL, Gene. Police give ‘Colors’ no star. *Chicago Tribune*, 15 de abril de 1988. Disponível em: <https://trib.in/2RdLJTT>. Acessado em: 03/01/2019.

²⁶³ MASTERS, Kim. On edge over ‘Colors’. *The Washington Post*, 14 de abril de 1988. Disponível em: <https://wapo.st/2CWBfj0>. Acessado em: 03/01/2019.

²⁶⁴ GOLDSTEIN, Patrick. op. cit., 1988.

²⁶⁵ REINHOLD, Robert. Gang violence shocks Los Angeles. *The New York Times*, 8 de fevereiro de 1988. Disponível em: <https://nyti.ms/2AzxZZi>. Acessado em: 03/01/2019.

Entretanto, apesar das muitas previsões de que o filme causaria surtos generalizados e guerras entre gangues, nenhuma autoridade relatou problemas muito sérios nas mais de 400 salas de cinema em que *Colors* estava sendo exibido. Houveram alguns isolados tumultos em Los Angeles, mas que não passaram de brigas corpo a corpo na porta de um dos cinemas e nenhuma arma mais fatal que uma bengala foi apreendida naquele dia. 13 pessoas foram detidas, número muito abaixo do que se esperava.²⁶⁶

Em *Colors*, tanto alvoroço para quase nada. Teriam mesmo os filmes a capacidade de influenciar violentamente, deste modo tão temido, seus espectadores? Para alguns jornalistas, figuras públicas e críticos que assistiram *Faça a Coisa Certa* (Spike Lee, 1989) a resposta parece ser inquestionável: com certeza!

Faça a Coisa Certa não entra especificamente em um dito “filme de gangue”, mas é considerado por muitos o gás que o *New Black Cinema* precisava para se consolidar. Spike Lee cria, então, sua narrativa inspirada diretamente pelo incidente cometido contra Michael Griffith, que dias antes do Natal de 1986, junto com seus amigos negros, foi perseguido, espancado por um grupo de homens brancos e morto por atropelamento na tentativa de fugir das agressões. Esse foi só mais um dos muitos casos de violência contra africano-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.²⁶⁷

O cineasta queria, deste modo, usar esse assassinato como referência, protestando contra a intolerância racial e cultural, bem como criticando as abordagens policiais contra os negros, que eram bastante truculentas. Para isso, Lee, então, escolheu o bairro de Bed-Stuy para 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 africano-americanos, em sua maioria; latinos, ítalo-americanos e coreanos – sem contar com a presença sempre interventiva da polícia, que era branca. O filme representava, então, tensões desse país, que em uma visão micro, se expandia por todo o território.

²⁶⁶ POOL, Bob. 13 Arrested at 'Colors' Opening: Scuffles Erupt at Hollywood, Huntington Park Theaters. *The New York Times*, 16 de abril, 1988. Disponível em: <https://lat.ms/2QuKJFG>. Acessado em: 03/01/19.

²⁶⁷FARBER. M. A. The Howard Beach Case: Puzzling Picture of a racial attack. *NY Times*. Janeiro, 1987.

O desfecho do filme, que é tido como um dos grandes feitos dessa narrativa, pode ser considerado um final aberto, já que Lee não apresenta, efetivamente, soluções para todos os problemas levantados na tela. Há uma reflexão proposta: os caminhos do multiculturalismo são os mais sensatos? Os africano-americanos deveriam se guiar para o nacionalismo negro e pegar em armas? Ou a resistência pacífica de Martin Luther King deveria ser o fio condutor de protestos futuros? De fato: qual a coisa certa a se fazer? Essa resposta não está explícita e foi sua pergunta a que causou mais inquietações dentre o público que assistiu ao filme naquele momento, seja levantando críticas positivas ou negativas diante de tais questionamentos.

Bem, *Faça a Coisa Certa* estreou em 30 de julho de 1989, e da mesma forma que a cinematografia transmite o incômodo de um calor intenso, principalmente pela escolha da palheta de cores, 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. A primeira revisão de Roger Ebert, um dos mais conhecidos críticos de cinema, apela até mesmo para o sentimentalismo ao 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 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.²⁶⁸

Em contrapartida, a experiência do pós-crédito não foi muito comovente para outros. 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

²⁶⁸EBERT, 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 *Faça a Coisa Certa*. 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.”

vengeful, others sorrowful and chastened. 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.²⁶⁹

Ao final de seu texto, o autor até mesmo alega que Spike Lee é um oportunista comercial, 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”.

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.²⁷⁰

Por fim, encontramos mais uma crítica da revista *The New York Magazine*. Dessa vez lemos o crítico Joe Klein, no final de junho de 1989, batendo mais uma vez na tecla do barril de pólvora que Lee estava acendendo: “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

²⁶⁹ DENBY, David. “He’s gotta have it”. *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”.

²⁷⁰ BAILEY, Jason. “When Spike Lee became scary?” *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”.

David Dinkins” (fazendo referência ao candidato negro que disputaria e ganharia a eleição para prefeito da cidade de Nova York naquele ano).

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: “se crianças negras agem de acordo com que veem na tela, Spike Lee acabou com sua carreira neste mesmo momento”. 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.²⁷¹

A resposta do cineasta as essas mesmas três críticas surgem em entrevistas cedidas em Cannes, na comemoração dos 25 anos de estreia de seu grande sucesso de 1989. Quando questionado se sua memória lembrava de pessoas que condenaram o filme, alegando que *Faça a Coisa Certa* iria começar uma revolução baseada no conceito de raça, Lee foi contundente e acusou em especial esses três críticos de racismo escancarado, uma vez que eles consideraram que os negros não seriam capazes de discernir o que era certo ou errado após assistirem ao filme. Para 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.²⁷²

²⁷¹ KLEIN, Joe. “Spiked? Dinkins and Do the right thing”. *The New York Magazine*. Vol. 22, Nº 26, 26 jun. 1989, p. 14. Primeiro trecho original: “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”. Original do segundo trecho: “if black kids act on what they see, Lee may have destroyed his career in that moment”.

²⁷² 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

Em defesa do filme de Lee, encontramos também o roteirista Paul Schrader, que foi responsável por filmes como *Taxi Driver* e *A Última Tentação de Cristo*. Para ele, há um privilégio muito grande em ele poder assinar um filme como *Taxi Driver* e não ser contestado por toda sua raiva que ele realmente teve a intenção de colocar nos diálogos entre os personagens, privilégio, esse, que ocorre por ele ser branco. Schrader aponta que se Lee escrevesse o mesmo roteiro que ele escreveu para esse filme do Martin Scorsese provavelmente a sociedade ligaria um alerta e talvez acusaria o escritor de mentalmente desequilibrado com ódio inato aos brancos. Para ele:

Art doesn't need to be responsible. Art can be incendiary. Art can be inflammatory. Spike has been held to an extraordinary 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.²⁷³

Estaria, então, a capacidade que um filme tem em influenciar as pessoas (no caso, negativamente levando-as a atos de violência) diretamente relacionado com as questões raciais que ele traz, de acordo de onde parte essa preocupação? Vimos que tanto em *The Warriors*, quando em *Colors* e *Faça a Coisa Certa*, o medo de determinados setores da sociedade de presenciar rebeliões, revoltas, saques e etc., ocorreram em filmes em que o cotidiano e as histórias de africano-americanos ou latinos foram evidenciados. E por mais que suas representações ainda são plausíveis de questionamentos, será que essas recepções não são exageradas e carregam consigo racismos velados (ou até mesmo escancarados, como denunciou Spike Lee)? Lembremos que estamos falando de uma “imprensa branca” e, logo, nossas respostas tendem para “sim”.

3.3. Os Donos da Rua vs. O Exterminador do Futuro

Principalmente no caso de *Colors*, as suposições que fazemos para explicarmos esse alvoroço em que grupos da comunidade, guiados por órgãos da segurança pública ou até mesmo das Igrejas, fizeram em relação as imagens de violência representadas no filme – com a recepção que poderia gerar mais violência por parte de alguns espectadores – esbarram na

cinéfilos brancos: ‘por favor, não vão assistir ao filme porque se você estiver no mesmo cinema com africano-americanos isso não vai acabar bem’”.

²⁷³ 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.

barreira do medo gerado pelos acontecimentos de *The Warriors*, por exemplo, principalmente por causa do direcionamento do marketing de ambos os filmes. Como Stephanie Berman apontou, uma campanha publicitária que foca e explora a natureza violenta das cenas tende a potencializar debates entre setores mais conservadores da sociedade na discussão da real influência daquelas imagens no cotidiano das pessoas.²⁷⁴

E *Colors* traz em seu trailer original uma sucessão de imagens violentas. Sua montagem realmente concentra a maioria das cenas em tiroteios, brigas, perseguições e assassinatos, que expõe que a violência cada vez mais é uma fonte de prazer para o público, como uma forma de excitação voyeurística, de um espetáculo sangrento e de um princípio estético que perpassa por vários sentidos no nosso meio social.²⁷⁵ E se isso é verdade, o trailer de um filme vem, afinal, para vendê-lo e o uso abusivo dessas imagens acaba se justificando.²⁷⁶

E outro filme que gera semelhanças a *Colors* em todos esses aspectos é *Os Donos Da Rua* (John Singleton, 1991), que desde o lançamento do primeiro trailer causou muitas polêmicas nesse debate midiático, que durou semanas após a sua estreia nos cinemas. Se *The Warriors* tinha no seu marketing a polêmica frase que desafiava a segurança pública, *Os Donos da Rua* prezaram por vender um filme efetivamente sobre violência com a frase: “Tem uma guerra acontecendo e a CNN não está cobrindo”. Ao invés de enfatizarem a mensagem antiviolência que o filme se propõe a ter, ou até mesmo prezarem pela relação entre pai e filho, que percorre toda sua narrativa, o trailer se foca em exibir os disparos de arma e os conflitos entre aqueles jovens negros. Os muitos cortes que enfatizaram as pistolas e metralhadoras empunhadas nas mãos fizeram com que muitos críticos ficassem com receio das consequências que o filme poderia trazer.²⁷⁷

É evidente que se construiu um arquétipo para os *Hood’ Movies*, e a violência, assim como em um filme de *gangster* da década de 1970, faz parte da estética e dos seus elementos

²⁷⁴ BERMAN, Stephanie J. op. cit., 1992, p. 482.

²⁷⁵ GIROUX, Henry A. *Racism and the aesthetic of hyper-real violence: Pulp Fiction and other visual tragedies*. Social Identities: Journal for the study of race, nation and culture. Vol. 1, nº 2, Venn State University, 1995, p. 335.

²⁷⁶ Sobre a relação entre o trailer e a ótima comercial dos filmes, ver mais em: HESFORD, Daniel. ‘Action... Suspense... Emotion!’: *The Trailer as Cinematic Performance*. Frames Cinema Journal, University of St. Andrews, 2013.

²⁷⁷ GORMLEY, Paul. *Gangsters and Gangstas: Boyz N the Hood, and the Dangerous Black Body*. In: *The New-Brutality Film*. Intellect: Bristol, UK, 2005, p. 74.

narrativos. O ponto é que um filme como *Os Donos da Rua* fez seu marketing com um significado diferente daquilo que está realmente presente no filme – talvez por motivos comerciais, como já foi apontado aqui – o que gerou, mais uma vez, uma histeria coletiva, principalmente por parte de uma audiência branca. Inclusive, Ice Cube, um dos protagonistas, chegou a reclamar dessa disparidade entre trailer e filme. Ele aponta: “Eles [o público] vão esperando um tipo de filme, mas vão receber algo totalmente diferente”.²⁷⁸

E de fato foi exatamente isso que aconteceu, pelo menos na percepção do crítico Gene Siskel’s, que percebeu essa dualidade e escreveu:

If you look at the trailer you would think that the movie was strictly about gang action. I had heard a lot about the film in Cannes and then saw the trailer, and thought ‘this looks like trash’. But then I saw the movie and thought it superb and very clearly anti-violence and very pro taking responsibility for one’s children and brothers and sisters. The people that perpetrated the violence are most responsible, but there must be a way to send a message that this is a different kind of picture than a rock’em, sock’em gangbanger picture.²⁷⁹

Singleton foi bem categórico ao responder as críticas ao seu trailer. Ele fez uma comparação com o *blockbuster* que estreou bem próximo ao seu filme: *O Exterminador do Futuro II*. A película de James Cameron abusa também das cenas de ação recheadas de tiros, explosões e mortes e, de acordo com Singleton, ninguém está reclamando disso. “[o trailer de *Os Donos*] colocou os filhos da puta no cinema e isso que é o ponto. Se o trailer de *Exterminador do Futuro II* mostrasse uma parte onde ele concordava em não matar mais ninguém, ninguém teria ido ver”.²⁸⁰

Em perspectiva semelhante, após o lançamento do filme e com 22 milhões de dólares arrecadados em apenas duas semanas, Mark Gill, vice-diretor da Columbia Pictures e Singleton voltaram a defender o material promocional. Para o cineasta o marketing ajudou as pessoas a lotarem os cinemas justamente por causa das cenas mais violentas. “Se tivéssemos colocado

²⁷⁸ BERMAN, Stephanie J. op. cit., 1992, p. 482.

²⁷⁹ SISKEL, Gene. *The Hollywood Reporter*, 1991, apud, GORMLEY, Paul. op. cit., 2005, p. 75. Tradução livre: Olhando para o trailer, você pensaria que o filme era só sobre ação de gangues. Eu tinha ouvido muito sobre o filme em Cannes e depois vi o trailer, e pensei "isso parece lixo". Mas então eu vi o filme e pensei que era soberbo e muito claramente antiviolença e muito maduro por seus filhos e irmãos e irmãs. As pessoas que perpetraram a violência são as maiores responsáveis, mas deve haver uma maneira de enviar uma mensagem de que esse é um tipo diferente de filmes de gangue.

²⁸⁰ GORMLEY, Paul. op. cit., 2005, p. 75.

as imagens mais poéticas as pessoas poderiam dizer: ‘eu não quero ver isso’, então, fizemos o que tínhamos que fazer para colocarmos as pessoas nas salas de cinema”.²⁸¹ Contudo, uma pessoa que discordou da campanha promocional de *Os Donos da Rua* foi o também cineasta africano-americano Robert Townsend que disse que imagens violentas atraem um público violento. “Eu acho que quando você tem muito tiroteio no seu material de marketing e a publicidade mostra muitas armas e violência, as pessoas respondem a isso”. O diretor acredita que muitos garotos podem ficar empolgados com as cenas e isso pode ser um perigo. Ao final de sua fala ele critica as pessoas que pensam que a melhor forma de levar espectadores para o cinema é apelando para a violência”.²⁸²

Já que a fala de Townsend foi publicada após o lançamento do filme, é lógico que suas críticas se direcionam para os incidentes ocorridos no primeiro dia de exibição. Por mais que o Singleton e a própria produtora tivessem tentado evitar possíveis casos que prejudicassem a reputação do filme, a estreia de *Os Donos da Rua* foi marcada por duas pessoas mortas e 33 feridas em todo o país. Tiros foram disparados em um cinema de Minneapolis e uma pessoa foi atropelada enquanto fugia; todas as exibições em Universal City, em Hollywood, foram canceladas depois de uma pessoa ser baleada nas redondezas; e em Sacramento uma mulher foi baleada quando jovens abriram fogo contra a polícia do lado de fora do teatro; dentre muitos outros episódios parecidos. Após esses acontecimentos, muitos cinemas decidiram não exibir *Os Donos da Rua* até que a situação se acalmasse.²⁸³

A situação não parecia um prognóstico positivo para um bom desempenho do filme nas bilheterias. Isso fez com que Roger Ebert, crítico que considerou esse um dos melhores filmes do ano, lançasse uma nota três dias após a estreia cujo título era: “Não culpe *Os Donos* pela violência fora das telas”. No texto, o Ebert coloca a culpa na Columbia Pictures por ter vendido

²⁸¹ COLLIER, Aldore. What’s behind the black-on-black violence at movie theaters? *Ebony Magazine*. Vol. XLVI, nº 12, Outubro de 1991, p. 102.

²⁸² COLLIER, Aldore. Idem, 1991.

²⁸³ HARTL, John. Violence Mars Film Premiere -- 1 Killed, 33 Hurt As ‘Boyz N The Hood’ Opens Nationally; Youth Stabbed Here. *The Seattle Times*, 14 de julho de 1991. Disponível em: <https://bit.ly/2VDuVnQ>. Acessado em: 08/01/2019.

uma narrativa diferente do que ela é – mais uma vez vemos esse argumento – e absolve Singleton de qualquer responsabilidade. “Não culpe o mensageiro pela mensagem”.²⁸⁴

John Singleton também foi a público comentar os casos. “Abalado”, descreveu o *LA Times*, o cineasta ofereceu condolências às famílias vitimadas e disse estar desapontado, reafirmando mais uma vez que não é sobre isso que o filme trata, vide a mensagem final que diz: “aumente a paz”. E se defendeu dizendo que ele não é responsável por essa violência: “não criei as condições que levariam as pessoas a atirar umas nas outras”. A acusação de Singleton, que vai ao encontro do argumento dito sobre *O Exterminador do Futuro*, é de que muitos jornalistas criam um contexto de violência em torno de filmes dirigidos e produzidos por negros e ignoram casos iguais ou piores em outras narrativas: “há muitos outros filmes em que as coisas acontecem ao virar da esquina e nada é relatado. Mas quando o meu filme sai, tudo é relatado. Eu chamo isso de racismo artístico”.²⁸⁵ Seguindo essa argumentação, Spike Lee concordou:

Eu acho que a Columbia Pictures fez um ótimo trabalho. Ele arrecadou 10 milhões! O que eles vão fazer - colocar um detector de metal em todos os teatros? Eu não acho que Singleton ou o filme seja o culpado. Mais uma vez o lance é que todos os filmes negros atraem violência. Um cara foi baleado em *Godfather III*, e ninguém pediu que o filme fosse retirado. Eu odiaria ver o dia em que filmes como esse não são feitos ou exibidos.²⁸⁶

Contudo, a leitura de críticas feitas por profissionais nos mostra que estes não tiravam o mérito do filme por qualquer episódio relacionado à violência fora das telas. Aquelas, realizadas no *calor do momento*, inclusive, elogiaram muito o feito de John Singleton, principalmente por ser sua primeira película. Uma das poucas que se destoam das considerações positivas é de Dave Kehr, do *Chicago Tribune*, que deu duas estrelas (de cinco) para o filme. Seu argumento principal para essa nota são as representações femininas, e há uma frase que chama a atenção: “[...] o clamor por justiça racial é abafado por algumas das

²⁸⁴ EBERT, Roger. Don't Blame Boyz for off screen violence. *Roger Ebert's Journal*, 15 de julho de 1991. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/rogers-journal/dont-blame-boyz-for-off-screen-violence>. Acessado em: 09/01/2019.

²⁸⁵ HARRIS, Scott. 'Boyz' Film Opens to Violence: Movie: Shootings, assaults prompt new security measures in L.A. and across the U.S. *Los Angeles Times*, 14 de julho de 1991. Disponível em: <https://lat.ms/2Rhiko9>Acessado em: 08/01/2019.

²⁸⁶ THOMPSON, Anne. Boyz n the drama. *Entertainment Weekly*, 26 de julho de 1991. Disponível em: <https://ew.com/article/1991/07/26/boyz-n-hood-drama/>. Acessado em: 09/01/2019.

mais estridentes e violentas atitudes misóginas jamais vistas em um filme americano”. Para o crítico, Singleton cria uma “dramatização pública de demônios privados” ao enfatizar essa ambiguidade entre personagens femininas e masculinas.²⁸⁷

Vimos no Capítulo 2 que realmente há uma problemática nessas representações. Muitas autoras e críticas de cultura, como Michelle Wallace, Karen Bates ou Gwendolyn Pough, por exemplo, enfatizaram certas cenas e ações de personagens que partiram para o lado misógino e machista, deixando o filme bem plausível de ser questionado nestes termos. E no que diz respeito a recepção, lendo o texto dessas autoras, podemos afirmar que mulheres negras (em especial as feministas) saíram do espectro de críticos que viam *Os Donos da Rua* como uma obra-prima do cinema. Não à toa.

Ao sair em defesa de seu filme, que estava sendo atacado não pela crítica, mas pela imprensa, devido aos incidentes violentos, Singleton usou um argumento um pouco controverso para achar explicações do porquê alguns jovens africano-americanos estavam agindo daquela forma. Para o diretor, o problema nunca foram os “filmes negros”, mas sim as “famílias negras”, pois, os pais não ensinam bem suas crianças e elas cometem atos de violência porque estão em busca de sua masculinidade. Nas suas palavras: “Primeiro eles são criados pelas mulheres. E na minha crença uma mulher não pode ensinar um jovem rapaz a ser um homem. Ele precisa de um homem para isso. Esse é uma das razões que temos tantos problemas hoje em dia”. Ao final da fala, há uma pequena parcela de culpabilização por pais ausentes, mas seu argumento central (que também é um dos possíveis argumentos de *Os Donos*) é que uma mãe sozinha dificilmente irá conseguir criar seu filho para ser um bom homem.²⁸⁸

O psiquiatra Carl Bell, que estuda a violência de negros contra negros, também acredita que a família interfere no comportamento desse jovem, mais especificamente a violência familiar. Para ele quando imagens de agressões e de porte de arma surgem dentro de casa, esse jovem fica mais propício a reproduzir essas atitudes nas ruas. Em relação ao filme, Bell o absolve totalmente. Para ele, se gangues rivais se encontrassem sem querer para assistir *101*

²⁸⁷ KEHR, Dave. Boyz town. *Chicago Tribune*, 12 de julho de 1991. Disponível em: <https://trib.in/2M0y8tk>. Acessado em: 09/01/2019.

²⁸⁸ COLLIER, Aldore. op., cit. 1991, p. 100.

Dálmatas as notícias de mortes e agressões seriam as mesmas que ocorreram no filme de Singleton.²⁸⁹

Stephanie Berman também tenta mapear alguns motivos para que atos como esses, pós exibições em salas de cinemas, pudessem acontecer. Um desses se assemelha com que o psiquiatra apontou e diz respeito a temática dos filmes e seus principais sujeitos envolvidos. Se é um filme de gangue, provavelmente membros de gangues ficariam interessados em verificar tais representações. Então, vários grupos rivais poderiam acabar se encontrando efetivamente nas salas de cinema. Um agravante desse fator: há poucos complexos de exibição na periferia, o que facilita ainda mais este encontro. Outro motivo que a autora apresenta vai de encontro ao argumento de que esses filmes “glamourizam a vida das gangues”, pois, é relatado um caso em que três indivíduos foram presos após atirarem em um homem, ao final da exibição de *Colors*. O argumento: eles estavam insatisfeitos com o modo como as dinâmicas das gangues foram representadas, bem como frustrados com o desfecho, em que o *Bloods* “perdem” no final. E tudo isso tem muito pouco a ver com o filme em si.²⁹⁰

O cerne da questão é que boa parte da mídia – de amplitude nacional, corporativista e branca – deixou problemas “originais” e mais amplos (complexos) de lado para focar em aspectos pontuais de produção e marketing de *Os Donos da Rua* para criar uma aura negativa em torno do filme, relacionando efetivamente sua narrativa com os atentados violentos de fora do cinema. A primeira problemática é que esse tipo de argumento tende a enxergar o espectador como uma “tábula rasa”, como que se esse não tivesse ação e reação diante daquilo que está sendo visto e processado em cognições mentais. Como que o falso alarde em cima de *Faça a Coisa Certa* já nos mostrou, isso não é bem verdade. O público vai para o cinema com sua bagagem de experiências e é preciso muito mais do que duas horas para um filme moldar suas práticas por completo.

Outro problema é que notícias sensacionalistas como as que foram vinculadas²⁹¹, nos fazem esquecer os motivos mais evidentes para que um jovem pegue uma arma e atire em

²⁸⁹ COLLIER, Aldore. Idem, 1991.

²⁹⁰ BERMAN, Stephanie J. op. cit., 1992.

²⁹¹ Assim como aconteceu em *The Warriors*, *Colors* e *Faça a Coisa Certa*, tanto antes do lançamento de *Os Donos da Rua* e principalmente depois dos atentados nas portas de cinema, um terrorismo um tanto quanto velado surgia nas notícias dos jornais impressos alertando o público dos perigos que ele corria ao ir assistir ao novo filme

uma pessoa após ver um filme, ou do porquê de um rapaz fazer parte de uma gangue. A culpa recaí só para a temática da película e se ignora problemas sociais, o abandono do Estado e a cultura da droga e do armamento que surgem muito antes dessas representações cinematográficas. E como foi defendido pelo diretor, produtores e críticos entendidos do assunto: não há nesses filmes, em especial em *Os Donos da Rua*, uma ode explícita à violência, pelo contrário. Tais filmes chamaram a atenção do grande público por não apresentarem realidades dadas e cenários padrões, mas dinâmicas muito mais complexas da vida do africano-americano e discussões acerca de como a experiência da vida negra na periferia e a violência acabam se definindo mutuamente, todos os dias.²⁹²

Assim, o modo como a imprensa tratou esses acontecimentos de violência, que a maioria efetivamente não se concretizou diretamente por causas relacionadas aos filmes, faz perder um pouco dessa percepção maior que o *New Black Cinema* tentou explorar desde seu início como movimento.²⁹³ Ao ocultar isso, as notícias e os juízos de valor conferidos a produção desses filmes abriram margem para uma interpretação de que esses episódios fazem parte de comportamentos patológicos e sintomáticos de jovens africano-americanos. A exploração da temática agressiva e do comportamento antissocial desses jovens, na forma como é noticiado, acaba reforçando estereótipos e não usa a própria crítica dos filmes para chamar a atenção pública para problemas como: a falta de estrutura das escolas (desmotivação do aluno e dos professores), as altas taxas de desemprego, a falta de moradia e a gentrificação, e em geral, o próprio racismo cotidiano que coloca o negro sempre como um suspeito em potencial.²⁹⁴ Ao invés de focar no “real” problema, que são as injustiças sociais e políticas públicas falidas,

de Singleton. O número de mortos e feridos apareciam destacados – mesmo aqueles que podiam não ter relação nenhuma com a exibição – e relatos de policiais ou pessoas assustadas também chamavam a atenção do leitor. Os fatos, é claro, ocorreram, o ponto é que houve um direcionamento de culpa para o filme que gerou controvérsias por alguns considerarem exagerados até demais. Ver tais notícias no: *The New York Times*, *Los Angeles Times*, *Seattle Times*, *Washington Post*, entre outros em matérias escritas nos dias 14 e 15 de julho de 1991. Alguns dos links se encontram ao longo do corpo deste texto.

²⁹² GIROUX, Henry A. op. cit., 1995, p. 333.

²⁹³ Vale a pena a nota de que *New Jack City*, dirigido por Mario Van Peebles (filme que também se encaixa no *New Black Cinema*) estreou meses antes de *Os Donos da Rua* e teve reações muito semelhantes com as já descritas aqui. A campanha de marketing e o próprio trailer entregavam um filme ainda mais violento que o de Singleton, o que realmente se concretizou, pois, este é mais “pesado”. A consideração é que a crítica foi muito incisiva nesses aspectos com filmes dirigidos por negros, não só em *Os Donos da Rua* e *Faça a Coisa Certa*, como veremos mais a frente.

²⁹⁴ GIROUX, Henry A. op. cit., 1995, p. 334.

principalmente para a população que mora em áreas periféricas, a abordagem de certa parte da imprensa leva a acreditar que a tragédia das mortes de jovens negros é motivada por uma mera competição interna.

A questão é que podemos encontrar uma justificativa na construção desse discurso. Essa narrativa racial da grande mídia ajuda a criar ao mesmo tempo um medo e um sentimento de ameaça para a população branca, que enxergará no homem negro um inimigo a ser combatido. Nem mais o cinema é um lugar seguro na visão de grupos que abraçam a segregação. Tudo isso tende a legitimar “medidas drásticas” em políticas sociais em nome de uma possível e desejada reforma criminal.²⁹⁵

E isso tudo tem a ver com a forma pela qual os africano-americanos são construídos e vivenciados pelo imaginário branco. Há muito tempo, Franz Fanon já percebia o modo como os corpos negros, em especial os masculinos, se inscrevem em uma sensação imediata de perigo para o individual ocidental branco:

“Olhe, um preto!” Era um *stimulus* externo, me futucando quando eu passava. Eu esboçava um sorriso.

“Olhe, um preto!” É verdade, eu me divertia.

“Olhe, um preto!” O círculo fechava-se pouco a pouco. Eu me divertia abertamente.

“Mamãe, olhe o preto, estou com medo!” Medo! Medo! E começavam a me temer. Quis gargalhar até sufocar, mas isso tornou-se impossível.²⁹⁶

Como destacado no Capítulo 1, Fanon considera que essa percepção do homem negro como uma entidade que passa medo, mas que também deve ser assustada, é produzida por um esquema histórico-racial em que o corpo negro é sempre edificado pelo olhar do outro, principalmente a partir de diversas histórias narradas ao longo dos anos. De acordo com Judith Butler, nessa citação de Fanon, o corpo negro é moldado como perigoso, antes mesmo de

²⁹⁵ GIROUX, Henry A. Idem, 1995.

²⁹⁶ FANON, Frantz. A experiência vivida do negro. In: *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato de Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 105.

qualquer gesto ou levantar das mãos, e o homem branco infantilizado é posicionado na circunstância como alguém que é impotente em relação ao corpo negro.²⁹⁷

Essa construção sobre os corpos negros, o medo e a ansiedade destes não conseguirem separar a realidade da ficção e desejarem repetir as cenas violentas que viram nos filmes, a partir de um imaginário branco racista, nos remete ao ano de 1910 quando os pugilistas Jim Jeffries (branco) e Jack Johnson (negro) duelaram no que foi chamado de “a luta do século”.²⁹⁸ No ringue, a batalha inter-racial se expandiu pela fronteira americana, expondo as ambiguidades raciais dos Estados Unidos daquela época e gerando uma histeria coletiva após Johnson vencer o grande campeão branco.²⁹⁹

A luta aconteceu no dia 4 de julho, em Nevada, pois, em 1910, o boxe era ilegal em todos os outros estados. E é aí que chegamos no ponto da história. Por ser ilegal, era uma prática muito recorrente a filmagem das lutas e a futura comercialização e exibição das mesmas para o restante do país. Por esse motivo, temos o filme *The Johnson-Jeffries Fight*, que foi marcado por ser “uma das piores ondas de censura de filme na história dos Estados Unidos”.³⁰⁰ Os argumentos iniciais de alguns dos jornais foram a aversão à prática pugilista, bem como o medo de tumultos raciais. Para Devyn Halsted a censura foi tão séria que a América branca, tão defensora da constituição, deliberadamente estava infringindo direitos civis cruciais, tais como a liberdade de imprensa (*anexo 1*)³⁰¹

Um dos medos, como destaca Paul Gormley, era que de que a vitória de Johnson, em particular, servisse como uma faísca para que outros africano-americanos partissem para a agressão física contra brancos, o que geraria uma grande batalha inter-racial pelas ruas de todo o país.³⁰² A verdade é que tumultos realmente aconteceram, mas a maioria partia da população que amargurava a derrota e vandalizava cidades de norte a sul a fim de demonstrarem o poder

²⁹⁷ BUTLER, Judith. Endangered/Endangering: Schematic Racism and White paranoia. In: *GOODING-WILLIAMS, Robert. Reading Rodney King, reading urban uprising*. Routledge, Nova York, 1993, p. 18.

²⁹⁸ ORBACH, Barak Y. The Johnson-Jeffries Fight and censorship of black supremacy. *Journal of Law and Liberty*, New York University, Vol. 5:270, 2010, p. 271.

²⁹⁹ ORBACH, Barak Y. *Idem*, 2010.

³⁰⁰ ORBACH, Barak Y. *Ibidem*, 2010, p. 270.

³⁰¹ HALSTED, Devyn. The Manliest Man: How Jack Johnson Changed the Relationship of White Supremacy and Masculinity in America. *Footnotes*, Arizona Libraries, 2018, vol. 2, p. 111.

³⁰² GORMLEY, Paul. *op. cit.*, 2005, p. 77.

da supremacia branca, além de reagirem violentamente à comemoração dos negros, como uma forma de repressão. De acordo com Halsted poucos africano-americanos efetivamente causaram tumultos. Contudo, na imprensa eles eram os maiores culpados pela desordem pública.³⁰³

Assim, somente em três dias, a mobilização foi tão intensa que já era de amplitude nacional as ordens de que aquele filme não poderia ser exibido, e nem ao menos as imagens da luta poderiam ser vinculadas. Orbach, que fez um extenso artigo sobre os desdobramentos políticos desse evento, lembra que essa foi uma das primeiras vezes em que registros fílmicos de ordem racial foram censurados nos Estados Unidos, mas não foram os últimos. Um dos exemplos mais marcantes de censura foi o Código Hays (ou, oficialmente, *Motion Picture Production Code*), que por décadas regulou aquilo que poderia ser exibido nos cinemas, e uma das cláusulas foi a proibição do relacionamento afetivo inter-racial, que seria contra os valores da época.³⁰⁴

E é possível pensar que uma nova forma de censura pudesse estar surgindo no cinema norte-americano no início da década de 1990, que foi a “época de ouro” do *New Black Cinema*. Durante as polêmicas de *Os Donos da Rua* um artigo de David J. Fox no *Los Angeles Times* chegou até mesmo a questionar a falta de desejo que donos de cinemas teriam para comparem filmes com temas negros para serem exibidos em seus complexos. O questionamento se *rappers* escalados como protagonistas eram as melhores escolhas para tais narrativas também esbarram neste argumento da censura. A maior resistência a essa prerrogativa, contudo, foi a questão financeira/mercadológica: “os filmes que atraem uma multidão potencialmente violenta – como *New Jack City* e *Os Donos* – são os que mais dão dinheiro”.³⁰⁵ Nessa época, embora os negros representassem apenas 12,5% da população, eles constituíam 20% das bilheterias americanas a cada ano, segundo dados da indústria. A jovem audiência negra

³⁰³ HALSTED, Devyn. op. cit., 2018, 106.

³⁰⁴ ORBACH, Barak Y. op. cit., 2010, p. 337.

³⁰⁵ FOX, J. David. Can Hollywood Do the Right Thing? : Violence Mars 'Boyz N the Hood' Opening, but Insiders Still See Future for Black-Themed Films. *Los Angeles Times*, 16 de julho de 1991. Disponível em: <https://lat.ms/2H7Eatf>. Acessado em: 09/01/2019.

masculina, em especial, estava fortemente representada, comparecendo em peso aos cinemas.³⁰⁶

Entretanto, nem toda a imprensa cogitou essa possibilidade ou associou a estreia do filme de Singleton como uma ameaça real a sociedade. No mesmo dia em que o *The New York Times*, o *Los Angeles Times*, o *Chicago Tribune*, entre muitos outros noticiavam os tumultos que o filme causou, o *Baltimore Sun* publicou o seguinte artigo: “Os Donos da Rua tem espectadores extasiados e não baderneiros”.³⁰⁷ O dono de um cinema relatou ao jornalista:

Muitas pessoas pensaram que não deveríamos mostrar esse filme. Mas eu vi, e eu senti que a comunidade precisa vê-lo. Isso mostra o que é bom e ruim. Ele também mostra o que é necessário. Veja este filme. Eu acho que você obter algo fora disso.

Os relatos naquele cinema são de que o público assistiu ao filme em um silêncio arrebatador. Ao sair da sessão muitos alegaram que aquele era a representação mais realista e positiva que já haviam visto sobre *South Central*. “É um filme muito positivo”, disse uma garota. “Ele envia uma mensagem para todos os negros. Todo mundo deveria vir e assistir”. Curiosamente, a notícia aponta que enquanto se teve um alarde em pelo menos oito cinemas na Califórnia, gerando o cancelamento de outras sessões ao redor do país, no lugar que mais se esperava ter conflitos, nada ocorreu fora do normal. Esse era o *Baldwin Hills Theatre*, cinema que fica no limite dos bairros devastados por gangues de Los Angeles e bem próximo de onde o filme de Singleton foi filmado. A razão pela qual a violência ocorreu em outros cinemas e não em *Baldwin Hills*, alegou o gerente geral, foi que o cinema conhecia e respeitava a comunidade, enquanto os outros tendiam a tratar os jovens negros com “medo e desprezo”.³⁰⁸

Portanto, em uma época de muitos lançamentos de filmes dirigidos por africano-americanos, que utilizaram a estética da violência para denunciarem sua crítica ao racismo, a segregação e o descaso público com comunidades mais pobres, a recepção gerou debates intensos sobre a natureza desses filmes e seu futuro enquanto produto mercadológico.

³⁰⁶ LEE, Linda. A Midweek Opening Pattern in Urban Black Films. *The New York Times*, 10 de março de 1997. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1997/03/10/business/a-midweek-opening-pattern-in-urban-black-films.html>. Acessado em: 10/01/2019.

³⁰⁷ PAUL, Keith. 'Boyz N the Hood' has moviegoers rapt, not rioting. *Baltimore Sun*, 15 de julho de 1991. Disponível em: <https://bsun.md/2M42H15>. Acessado em: 09/01/2019.

³⁰⁸ PAUL, Keith. Idem, 1991.

Tentamos mapear algumas dessas vozes que competem no campo político de posições mais conservadoras e outras mais progressistas, que como vimos não se resumem à década de 1990. Mas qual foram os impactos posteriores desses debates? Algo efetivamente mudou?

3.4. Medidas “drásticas”

Com certeza algumas estratégias e prerrogativas seriam efetivadas para os próximos lançamentos de filmes com a temática parecida de *Os Donos da Rua*. Nesse sentido, o próximo que viria a percorrer as salas de cinema nos Estados Unidos também sofreu de alardes pela imprensa acusado da violência exacerbada nos trailers e na campanha publicitária. A alegação seria de evitar as mortes que ocorreram no ano anterior. O filme era *Juice* (Ernest R. Dickerson), cujo lançamento aconteceu em janeiro de 1992, e contava a história de quatro rapazes tentando sobreviver à vida pobre no Harlem (um dos protagonistas era Tupac Shakur, um dos *rappers* mais famosos dessa geração). Dessa vez a *Paramount Pictures* decidiu recuar pelo menos no pôster para evitar futuros boicotes e perdas na bilheteria (*figuras 37 e 38*).

O marketing que recebeu críticas pelo pôster ter o azul e o vermelho como suas cores principais (o que se imaginou estar fazendo uma alusão aos *Crips* e aos *Bloods*),³⁰⁹ não quis criar mais polêmicas e mudou o cartaz original. Na primeira prensagem que alguns poucos cinemas receberam, Tupac empunhava uma arma em suas mãos. O segundo, e que se tornou o original, já não vemos mais a pistola. As alegações dos produtores é que o pôster “já estava forte demais sem a arma”.³¹⁰ O trailer não foi alterado e recebeu diversas críticas por seu conteúdo violento: assaltos, tiros, assassinatos e frases como “se você quer respeito, você deve fazer por onde” e “você tem que estar disposto a se levantar e morrer por isso”, fizeram com que o Detetive John St. John, de Los Angeles dissesse que a campanha publicitária de *Juice* seria como “levantar uma bandeira vermelha na frente de um touro”.³¹¹

No mesmo artigo em que há essas constatações da força policial de Los Angeles, tem uma fala de um produtor executivo, que não quis se identificar, que compara o marketing de *Juice* com os anúncios publicitários do filme *Kuffs*, que seria lançado no mês seguinte. Sua

³⁰⁹ FOX, David J. 'Juice' Ads Raise Fears of Violence. *Los Angeles Times*, 13 de janeiro de 1992. Disponível em: <https://lat.ms/2M4lqd0>. Acessado em: 10/01/2019.

³¹⁰ BERMAN, Stephanie J. op. cit., 1992, p. 483.

³¹¹ BERMAN, Stephanie J. Idem, 1991.

opinião é um tanto inconformada do porquê só se fala dos pôsteres do filme do Dickerson e não se questiona a construção imagética do cartaz da película protagonizada por Christian Slater (*anexo 2*), que também segura uma arma em todas as imagens de divulgação: “é uma cara branca com um sorriso”, denuncia o produtor.³¹²

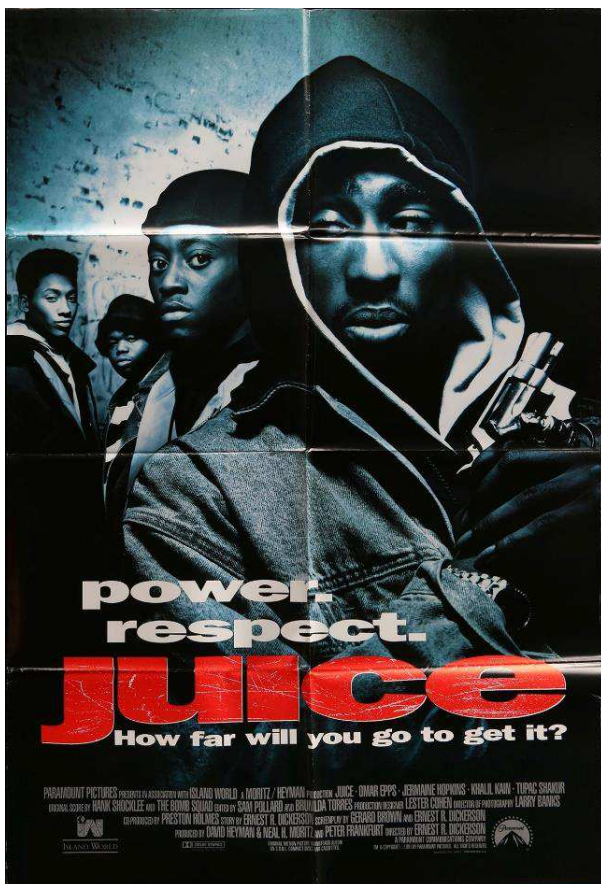


Figura 37: 1ª versão do pôster de Juice

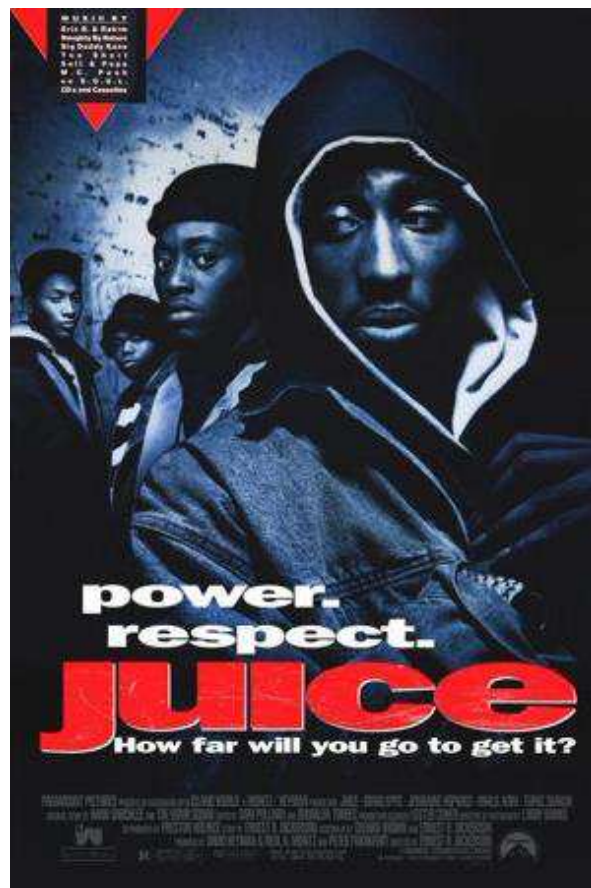


Figura 38: 2ª versão do pôster de Juice

Outra mudança que surtiu efeito após os lançamentos dos *Hood' Movies* foi a data de estreia destes filmes. Desde outubro de 1991, depois do lançamento de *New Jack City* e *Os Donos da Rua*, em que a *New Line Cinema* optou por abrir a comédia urbana *House Party 2* em uma quarta-feira, esse dia se tornou o padrão para aberturas de filmes destinados à audiência jovem negra. Tal atitude foi tomada para equilibrar uma relação risco/recompensa: diminuiria a possibilidade de tumultos e ainda garantiria o sucesso financeiro dos estúdios, mesmo que a

³¹² FOX, David J. op. cit., 1992.

maioria dos filmes tenham sua estreia às sextas-feiras para impulsionar ao máximo a bilheteria logo no primeiro final de semana.³¹³

De todo modo, a estratégia de evitar a violência de gangues e tiroteios nas portas dos cinemas colocando as aberturas nas quartas-feiras não funcionou perfeitamente. Como destaca Linda Lee, as estatísticas oficiais são difíceis de obter, bem como é complicado relacionar cada caso com os filmes, porém na estreia de *Set It Off*, já em 1996, “uma espécie de *As Donas da Rua*”, estrelando a cantora de *rap* Queen Latifah, ocorreram três tiroteios, nenhum dentro do cinema, mas em estacionamentos próximos.

Independente do dia de lançamento, portanto, certos incidentes continuaram a acontecer e por mais que a comprovação da ligação entre filmes e crimes continuasse, também, difícil de se estabelecer, isso fez com que produtores e donos de cinema cada vez mais se desinteressassem por esse tipo de produção voltado para o público jovem africano-americano. Depois do *boom* de filmes lançados por diretores negros em 1991 e principalmente após os *LA Riots* e do veredito do primeiro julgamento de OJ Simpson, os quais se considera que os Estados Unidos ficaram ainda mais divididos racialmente, o *New Black Cinema*, ano após ano na década de 1990 foi perdendo suas forças.³¹⁴

Mas havia um cinema que não sofria por conflitos de gangues. Em 1995, o ex-jogador de basquete, Magic Johnson, se tornou um empresário, e como o mesmo aponta em uma autobiografia da sua vida nos negócios, ele desejava realizar um empreendimento que criasse um senso maior de comunidade em bairros periféricos. O empreendimento: o cinema *Magic Theaters*. O local: *Greenshaw*, região de *South Central*, uma das que mais sofria com a violência urbana motivada por conflitos raciais.

A princípio, conta ele, não havia nenhum investidor que apoiava sua ideia, justamente por ser um bairro comandado pelas gangues *Bloods* e *Crips*. Os mais pessimistas apontavam que logo na primeira exibição o cinema estaria arruinado antes dos créditos finais por conta dos tiroteios. Para convencer as pessoas de que seu empreendimento daria certo, Johnson

³¹³ LEE, Linda. A Midweek Opening Pattern in Urban Black Films. *The New York Times*, 10 de março de 1997. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1997/03/10/business/a-midweek-opening-pattern-in-urban-black-films.html>. Acessado em: 10/01/2019.

³¹⁴ LEE, Linda. *Idem*, 1997.

usou dois artifícios. O primeiro foi argumentar que a imagem de *Creenshaw* não era bem aquela que se passava na mídia, que muitos empresários tinham uma noção deturpada da região sem ao menos ter pisado sequer uma vez ali. Na visão do ex-jogador realmente era inegável o combate violento entre jovens negros, mas aquele lugar não era uma zona de guerra, pelo contrário, havia muitas pessoas com bons empregos que poderiam arcar com custos a mais – como uma ida ao cinema –, gerando lucro ao empreendimento e, ao mesmo, tempo permitindo um lugar comum de lazer à comunidade. Era uma mina de ouro ainda não explorada.³¹⁵

O outro artifício de Magic Johnson foi assegurar que as gangues realmente não entrariam em confronto. Para isso, ele conta que “conheceu um cara que conhecia um cara” que o colocou frente a frente com os líderes dos *Bloods* e dos *Crips*. O relato é de que a reunião ocorreu sem nenhum estresse e se argumentou de que o cinema ali seria muito vantajoso ao criar oportunidades de desenvolvimento econômico, a partir de empregos formais, para muitos moradores. Isso poderia diminuir a incidência de crimes, bem como encorajar um orgulho civil naquela população. A tecla que Johnson bateu foi a de que as famílias dos membros das gangues seriam os maiores beneficiados, seja com o lazer, seja com a carteira de trabalho assinada – assim como os próprios membros, se eles se interessassem por alguma função no cinema. Deste modo, se acontecesse algum tipo de incidente violento dentro do *Magic Theaters* as maiores vítimas poderiam facilmente ser algum parente dos envolvidos na vida *gangster*.

You can't have anything happen at this theater because we're going to hire your cousins, your mothers, your sons and daughters. You come in here and shoot up the place, it might be your own relatives inside.³¹⁶

Assim, com uma política de “proibido usar boné” e sempre com um aviso do próprio Magic Johnson antes de cada filme pedindo para que o público deixasse as hostilidades e enfiamentos de gangues do lado de fora, o *Magic Theaters* funcionou bem e sem incidentes por muitos anos.³¹⁷ O ex-jogador conta que a única vez que ocorreu alguma adversidade, foi quando, por precaução e por pressão da mídia, o cinema optou por não fazer a estreia do filme

³¹⁵ JOHNSON, Earvin “Magic”. *32 ways to be a champion in business*. Crown Publishing Group, 1^o ed, Nova York, 2008, p. 101.

³¹⁶ ROSELIUS, J Chris. *Magic Johnson: Basketball Star & Entrepreneur*. ABDO Publishing Company, 1^o ed, Edina – Minnesota, 2011, p. 88.

³¹⁷ LEE, Linda. op. cit., 1997.

Belly, do diretor africano-americano Hype Williams, em 1998. Os motivos da pressão foram parecidos com os dos lançamentos que já vimos neste texto, que beiram a histeria coletiva com medo de que ocorressem brigas e mortes.

A rede de cinemas alegou que o filme estaria banido por causa de suas “representações esmagadoramente negativas e violentas de afro-americanos” e por seu “potencial para criar situações disruptivas para os donos dos nossos cinemas e funcionários”. A resposta do cineasta não foi também muito diferente das alegações que Spike Lee deu anteriormente. Ele apontou: “censurar este filme é semelhante a fechar os olhos para o que está acontecendo nas cidades de hoje, e acho incrivelmente cínico estereotipar a audiência do filme assumindo que eles vão agir de forma disruptiva e até mesmo violentamente”.³¹⁸

A recepção de *Belly*, já 7 anos após a estreia de *Os Donos da Rua*, ainda nos mostra um termômetro em relação a como os filmes de gangues continuaram tendo um intenso debate político na margem das imagens de negros, violência, armas e drogas. A NAACP, por exemplo, que pediu o boicote à *Colors*, continua com uma posição um pouco conservadora em relação ao poder daquelas sequências em influenciar o público, como destacou Roger Vann, presidente da sede em Connecticut:

Os cineastas que ganham dinheiro com nossos jovens têm que assumir mais responsabilidade. Temos que enviar uma mensagem de que há muita violência gratuita [...] Não sei qual a solução, mas tem que envolver responsabilidade pessoal de ambos os lados.

Já o reverendo Henry Price, ativista de Hartford e ex-chefe da Aliança Africana-americana, acusa de paternalista essa proibição, uma vez que a violência de *Belly* não é menor do que já é visto em muitos outros filmes em Hollywood. De acordo com Prince essa é uma decisão que parte do ponto que o filme tem um elenco predominantemente negro e é voltado para o público jovem negro:

É claro que a raça faz parte disso! A América Branca acha que os negros são muito violentos. Eles acham que não podemos lidar com o mesmo tipo de conteúdo violento que os subúrbios brancos conseguem lidar”.³¹⁹

³¹⁸ DARCY, Janice. “Belly” stirs debate about violence in films. *The Hartford Courant*, 11 de novembro de 1998. Disponível em: <https://cour.at/2Wgpiwc>. Acessado em: 18/01/2019.

³¹⁹ DARCY, Janice. Idem.

Mais uma vez são argumentos que parecem terem sido reapropriados desde a estreia de *The Warriors*. Há a mesma discussão se o filme irá influenciar negativamente jovens negros espectadores a cometerem atos de violência. Isso, para gente, pouco importa, pois, o mote de toda essa questão é perceber que filmes realizados por diretores africano-americanos, falando de uma realidade cuja população está abandonada pelo Estado e que essas são uma das principais consequências do alto número de mortes envolvendo a população negra, incomodam muito a opinião pública.

Os Hood' Movies, com linguagens e estéticas provocadoras, de denúncias e com diálogo efetivo com o público alvo, se tornaram alvos de boicote na década de 1990 pelo simples fato de existirem. Se a análise da crítica deve partir do lugar de onde o discurso está sendo emitido, ponderando quais são as questões políticas e ideológicas que ali estão envolvidas, podemos corroborar com a ideia de que por mais que esses filmes dessem lucros a grupos de poder financeiro hegemônicos, o seu discurso continuava sendo uma afronta à América Branca e uma desvirtude para algumas organizações negras mais conservadoras – isso comprovado a cada estreia de filme que sofria tentativas de censura.

Tanto imagem como discurso, no início da produção como na recepção do público, foram debatidas fervorosamente quando o assunto a temática era sobre rebeldia, resistência e violência entre homens negros. Boa parte daquilo que antes foi consumido e discutido na sociedade, desde o filme da luta do pugilista Jack Johnson, passando pelas décadas de 1970 e 1980 reverberaram no produto cultural filmado por John Singleton, *Os Donos da Rua*, em 1991, gerando toda uma polêmica, como percebemos. A pergunta agora é: será que *Febre da Selva*, narrativa do Spike Lee, lançada no mesmo ano – e que não é evidentemente considerado um filme violento – gerou debates semelhantes aos que vimos aqui? Existiram boicotes? Ameaças de morte ou algo parecido?

3.5. Uma febre de 37,5º

Por mais que Spike Lee tenha sido considerado um diretor polêmico, que dividiu opiniões por seu filme *Faça a Coisa Certa*, o termômetro que ele deixou fervendo nos Estados Unidos, após o desfecho deste, já havia sido um pouco esfriado com sua seguinte produção, *Mo' Better Blues*, filme com temas muito mais tranquilos do que seu antecessor. Em *Febre da Selva*, por mais que o cineasta tenha novamente trazido as discussões e os conflitos entre

africano-americanos e ítalo-americanos – o filme pode ser considerado, inclusive, um protesto à morte de Yusuf Hawkins – não conseguimos mapear nos jornais da época nenhum indício de violência fora dos cinemas por conta de sua exibição. Diferente de muitos outros filmes de diretores negros que foram lançados no mesmo ano, como já vimos aqui, as suposições dos motivos pelos quais não tenha havido violência esbarram em dois pontos que acabam se convergindo.

O primeiro deles diz respeito ao seu próprio gênero cinematográfico. Por mais que estejamos falando do *New Black Cinema*, filmes como *Os Donos da Rua* se enquadram no subgênero *Hood' Movies*, que trabalham a temática de populações marginalizadas e que tentam sempre explorar as causas e consequências da violência urbana na vida do negro americano. Já *Febre da Selva* permeia a história de uma família burguesa, uma realidade muito diferente dos guetos de *South Central*. Aqui, o fator “classe” é tão importante para o desenvolvimento da narrativa – como apontamos no primeiro capítulo o relacionamento inter-racial sofre a condenação por ser formado por um burguês e por uma trabalhadora de um bairro operário – quanto para dar o tom do filme e apaziguar conflitos fora das telas. Afinal, um filme sobre gangues sofre muito mais preconceito e possíveis histerias coletivas justamente por representar um grupo muito estereotipado e discriminado, independentemente de suas conotações violentas.³²⁰

O segundo fator vai ao encontro da divulgação. Spike Lee, pelo menos nos trailers tentou amenizar uma temática muito polêmica nos Estados Unidos que é relacionamentos inter-raciais. A construção audiovisual do trailer nos faz perceber um filme com um tom mais leve do que ele é. As tiradas satíricas de Lee, fora do contexto da narrativa, se tornam simples alívios cômicos no trailer, o tirando de sua dimensão dramática. A música animada e a montagem, que exclui os conflitos religiosos e as denúncias a respeito da epidemia de *crack* que assolou cidades como Nova York, que lá estão representadas pelo personagem Gator (Samuel L. Jackson), também podem fazer o público abaixarem suas expectativas quanto ao conhecido cinema incendiário do cineasta.

³²⁰ WOOD. Jane L. Understanding gang membership: The significance of group processes. *Group Processes & Intergroup Relations*, Volume 17 Issue 6, 2014.

Não que o trailer tenha vendido um filme muito diferente do que ele é, até porque ele foi recebido por Vincent Canby, crítico do *The New York Times*, como uma “comédia de tristeza”, que cumpre muito bem o papel de evidenciar que a dita América pluralista é cheia de contradições.³²¹ Evidentemente, há muita sátira em *Febre da Selva* que denuncia por meio de diálogos cômicos ou situações absurdas (como o próprio final, que é escrachado), a escandalização que é ver um homem negro e uma mulher branca andando de mãos dadas na rua. Mas talvez por motivos comerciais, ou seja lá qual for, o tom da denúncia chegou de forma mais leve ao público antes de sua estreia.

Poderíamos, então, falar que diferente do trailer o pôster do filme foi mais ousado (*figura 39*). Em partes sim. A imagem é forte, justamente por contrastar a pele negra e a branca de forma bem evidentes, que ganham ainda mais destaque com a saturação da foto. Embora esse pôster “não diga nada, mas diga tudo sobre o filme”, como destacou Laurel Graeber para o *The New York Times*, a tensão sexual é notória com esses dedos entrelaçados.³²² Mas a história é que Spike Lee e Art Smith – responsável pela concepção gráfica de muitos filmes de diretores negros desse período – queriam até ousar mais. A ideia inicial de pôster era usar umas fotos em que Wesley Snipes e Annabella Sciorra apareciam chupando o dedo da mão um do outro. A atriz vetou a ideia e Lee e Smith reconsideraram a imagem: "Sentimos que isso poderia ter sido demais para algumas pessoas. Decidimos optar pela abordagem mais sutil", alegou o artista.³²³

³²¹ CANBY, Vincent. 'Jungle Fever': Spike Lee's Comedy of Sorrow. *The New York Times*, 7 de junho de 1991. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/film/060791lee-jungle-review.html>. Acessado em: 26/01/2019.

³²² GRAEBER, Laurel. In Movie Posters, High Concept Is King. *The New York Times*, 25 de Agosto de 1991. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1991/08/25/movies/in-movie-posters-high-concept-is-king.html>. Acessado em: 27/01/2019.

³²³ GRAEBER, Laurel. Idem.



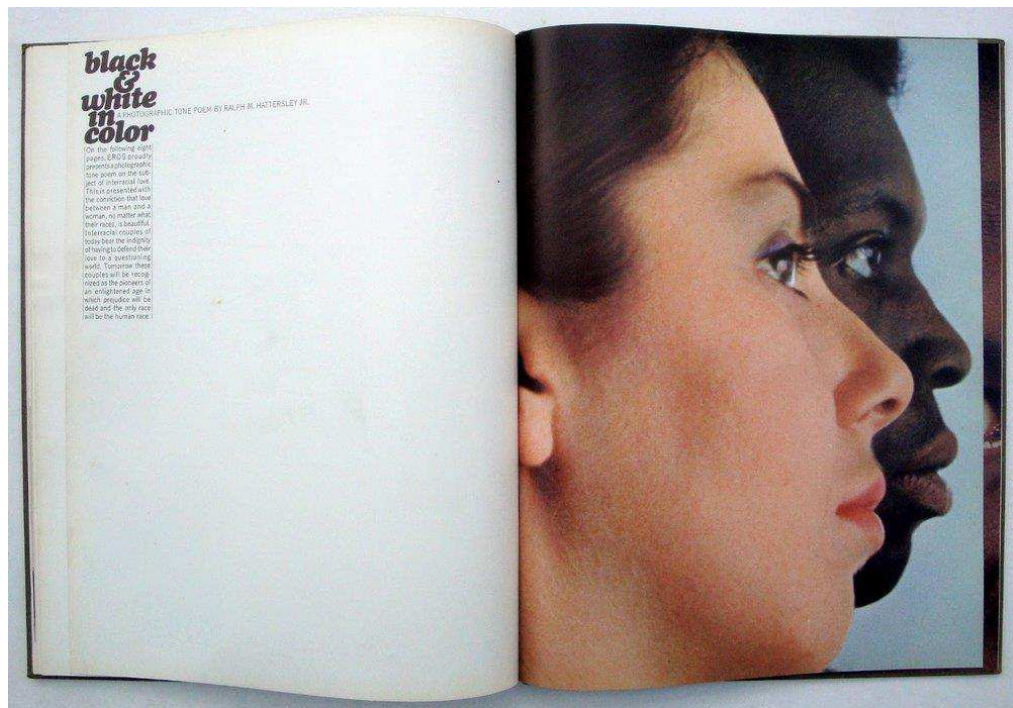
Figura 39: pôster de Febre da Selva

O ponto é que o pôster original é uma ressignificação de outra imagem da década de 1960 e o diálogo entre as fotografias diz muito a respeito de como a sociedade dos Estados Unidos percebe a relação inter-racial durante esses anos. Art Smith pediu a permissão de Herb Lubalin e Ralph Ginzburg para fazer uma representação de um ensaio dos fotógrafos que saiu em 1962 na revista *Eros* (figuras 40 e 41).

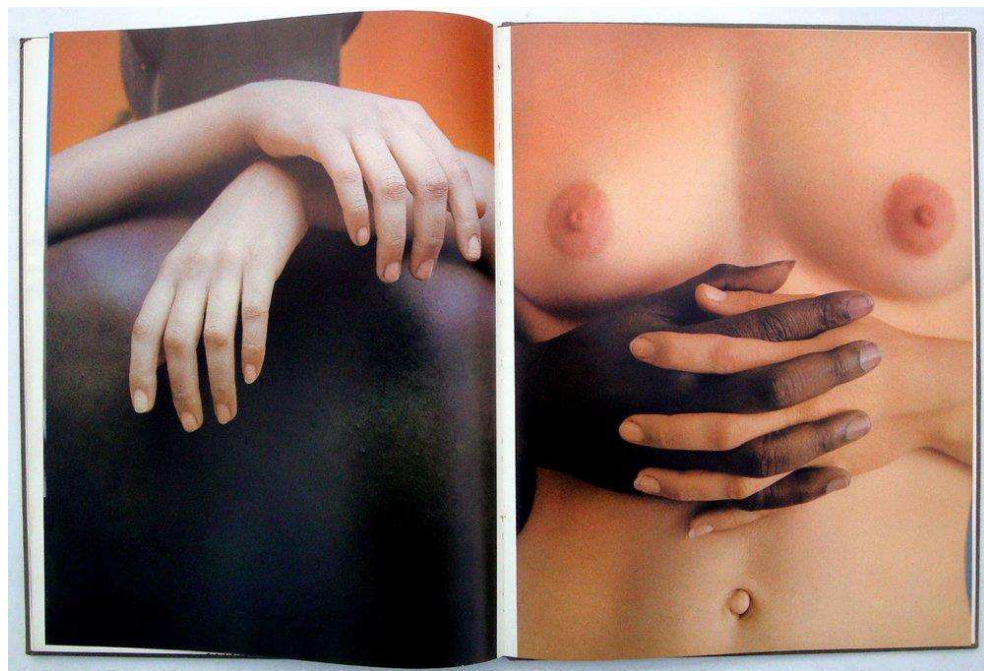
O ensaio fotográfico se chama *Black and White in Color* e tem como propósito positivar o relacionamento entre casais de etnias diferentes. “Não importa a raça, todo relacionamento é lindo”. Ao final da resenha que abre as fotografias ainda há a constatação de que esses casais serão pioneiros de uma era em que não haverá preconceitos e que “a única raça será a raça humana”. As imagens repercutiram muito negativamente no país. O projeto não durou quatro edições e o Procurador Geral dos EUA, Robert Kennedy, indiciou Ginzburg sob as leis federais de obscenidade, mesmo em nenhuma das fotos aparecendo os genitais.³²⁴ O fotógrafo foi para julgamento no ultraconservador estado da Filadélfia, em que um jornal local destacou: Ralph

³²⁴ ADAMS, Sam. The Hideous Hermaphroditic Character. *Burning Settlers Cabin*, 01 de novembro de 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2HFSV6R>. Acessado em: 26/01/2019.

Ginzburg tem as mesmas chances de encontrar justiça que... um judeu... na Alemanha Nazista”. Segundo o juiz: “o ensaio não tem nenhum pouco que seja de valor ou importância social, artística ou literária”.³²⁵



Figuras 40 e 41: prints das páginas da Revista Eros



³²⁵ GREEN, Jonathon. *Encyclopedia of Censorship*. Facts on fire, inc. Nova York, 2005, p. 202.

O que em 1962 se tornou um escândalo social, com muitas prerrogativas morais e racistas por trás dessa condenação, poderia reaparecer no pôster vetado de *Febre da Selva*, mesmo que de forma não escancarada assim. Isso porque ainda muitas pessoas em 1991 condenavam o relacionamento inter-racial. E essa afirmação não vem só por causa do assassinato de Yusuf Hawkins, em 1989.

Se falamos de violência podemos citar o caso do universitário jogador de futebol americano, Alfred Jermaine Ewell, que foi espancado por três jovens brancos (dois dias antes da estreia de *Febre da Selva*) por ser negro e estar conversando com uma garota caucasiana. Ewell ficou gravemente ferido mas sobreviveu.³²⁶ Em um artigo publicado no *Chicago Tribune*, comentando o filme de Spike Lee, o autor, Phillip Martin – que estava em um relacionamento inter-racial –, relata dois casos que também nos evidenciam o certo desprazer que boa parte dos norte-americanos tem com esse tipo de relação. O primeiro é de uma experiência própria em que ele cita que um amigo de infância começou a não aceitar mais seu casamento após abraçar a filosofia do pastor Louis Farrakhan, líder do grupo negro *Nation of Islam*. A condenação vinha no argumento de que o relacionamento deles não era permitido pela Bíblia e conta: “Nós também suportamos os ocasionalmente xingamentos, os olhares maus e gritantes e os atos sutis de discriminação em quase todos os lugares que visitamos”.³²⁷

O outro caso se refere a uma pesquisa realizada em 1990 em programa transmitido ao vivo pela rede de televisão NBC-TV, o qual quando perguntado para plateia o que eles achavam de casamento inter-racial, 46% dos participantes concordaram com a afirmação de que as pessoas “deveriam se manter ao seu próprio tipo”. Em outro artigo do *The New York Times* também temos considerações importantes sobre dados referentes à temática. No que constou Isabel Wilkerson, o número de casamentos entre brancos e negros mais do que triplicou desde 1970, de acordo com o Census Bureau. Se naquela década o número de casamentos inter-raciais era de uma média de 65 mil ao ano, em 1990 esse número já chegava a 211 mil. De acordo com a autora, enquanto o casamento inter-racial é muito mais comum entre brancos e

³²⁶ WOLFF, Craig. 3 Arrested In Beating Of a Black. *The New York Times*, 6 de junho de 1991. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1991/06/06/nyregion/3-arrested-in-beating-of-a-black.html>. Acessado em: 27/01/2019.

³²⁷ MARTIN, Phillip W. D. Mixed couples belie Spike Lee’s message of despair. *Chicago Tribune*, 12 de julho de 1991. Disponível em: <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1991-07-12-9103190061-story.html>. Acessado em: 28/01/2019.

membros de outras minorias, nenhuma união atinge um nervo tão complexo como as uniões entre negros e brancos. "Somos o pior pesadelo de um segregacionista, mas para outras pessoas, somos o exemplo perfeito", disse Weatherly, um dos entrevistados pela jornalista.³²⁸

Mas por mais que esses números estavam aumentando consideravelmente ano após ano, Wilkerson afirma que a intolerância ainda era muito grande. Em uma pesquisa realizada pela General Social Survey, que entrevistou 1.500 adultos americanos de todas as raças, a proporção de homens brancos que acreditam que o casamento inter-racial deveria ser ilegal é de 1 a cada 5 – proporção que era 2 para 5 em 1972. Além disso, 66% dos brancos disseram que se oporiam a um parente próximo se casar com uma pessoa negra. Apenas 4% disseram que o favoreceriam e o restante apontou que a raça não era um fator a se considerar, de um jeito ou de outro. Por outro lado, os negros demonstravam indiferença ao casamento, com quase 2/3 alegando que não favoreceriam nem se oporiam a um parente se casar com alguém de outra raça. Há, também, no texto diversos relatos a respeito de casais de etnias diferentes que sofrem preconceitos diários por estarem juntos. Casos em que nem se conta para família a respeito do casamento, por exemplo.

Em qual dos dados Spike Lee se enquadraria? Seria ele favorável ou contra ao relacionamento inter-racial? O diretor se encaixaria na pesquisa em que 46% das pessoas acreditam que é cada um no seu espaço? Em um aspecto universal, Lee diz que não:

Eu odeio todo esse processo de Hollywood de quebrar um filme para uma frase. Meus filmes não lidam com um tema. Eles misturam muitas coisas diferentes. Você tem que pensar. Eu não estou dizendo que relacionamentos inter-raciais são impossíveis. Flipper e Angie não são feitos para representar todos os casais inter-raciais do mundo. Eles são significados para representar duas pessoas que se uniram por causa da mitologia sexual em vez do amor. Então elas ficam juntas porque são empurradas juntas. Elas são proscritas. E como o relacionamento delas não é baseado em amor, quando as coisas ficam difíceis, elas podem não resistir a tempestade.³²⁹

³²⁸ WILKERSON, Isabel. Black-White Marriages Rise, But Couples Still Face Scorn. *The New York Times*, 2 de dezembro de 1991. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1991/12/02/us/black-white-marriages-rise-but-couples-still-face-scorn.html>. Acessado em: 28/01/2019.

³²⁹ FREEDMAN, Samuel G. Movie: Rage and love in black and white. *The New York Times*, 2 de junho de 1991. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1991/06/02/movies/film-love-and-hate-in-black-and-white.html>. Acessado em: 28/01/2019.

Por mais que exista essa fala de Lee, é totalmente plausível uma interpretação do filme, ainda mais conhecendo as perspectivas políticas do cineasta, em que o diretor não condena, de fato, as relações inter-raciais, mas 1) elas estão fadadas ao fracasso e 2) são motivadas apenas por curiosidades sexuais – daí a febre da selva. Independentemente do que pensa Spike Lee, é importante ressaltar que seu filme trouxe à tona novamente essa temática para o cotidiano da sociedade norte-americana, bem como aponta Isabel Wilkerson. Para ela é importante que tenha tido no cinema uma visão mais realista sobre o assunto como fora o clássico de 1967, *Adivinha Quem Vem Para o Jantar?*

O fato é que *Febre da Selva* é um filme que gerou debates interessantes nessa sociedade. Vinte anos após seu lançamento, em 2011, Michele Wallace, crítica de cinema, moderou uma discussão do filme com a historiadora Renee Roman e com a estudiosa da cultura Imani Perry, a qual cada uma contou sua experiência ao assistir ao filme pela primeira vez em 1991 e suas impressões no presente. Roman explica que se sentiu muito chateada por ter estado em um relacionamento inter-racial e ter mais uma representação e estereótipo pejorativo para isso na boca das pessoas, no caso, o próprio título do filme. Mas a conclusão é de que o filme, por mais que talvez fosse muito diferente se produzido no novo milênio, tem uma carga histórica muito importante, trazendo percepções não só de raça, como de gênero e classe.³³⁰ Por mais que hoje já exista muitos filmes com casais inter-raciais, *Febre da Selva* continua sendo uma boa referência quando o tema é esse.

³³⁰ SULLIVAN, Sady. Jungle Fever discussion at BAM. *Brookly n' History*, 2012.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tanto Spike Lee, quanto John Singleton deixaram registradas suas preocupações políticas e sociais em importantes filmes do ano de 1991. Em destaque, *Os Donos da Rua* figura em lista dos melhores filmes da década e serviu como base do subgênero *Hood' Movies*, algo bem parecido com o patamar que *Faça a Coisa Certa*, de Lee, 2 anos antes, conseguiu alcançar, no sentido de importância para a história do cinema.

Com certeza as análises desses filmes não se limitam a todas essas que tentamos verificar nessa dissertação. Se nós discutimos segregação urbana e as delimitações do espaço público em Los Angeles e Nova York – que são barreiras raciais –, ou questões relacionadas a masculinidade e a misoginia, e/ou compreendemos o tema da negritude, poderíamos ter, também, seguido outros caminhos. Alguns deles poderiam ter sido: a juventude e as drogas, que fizeram parte do roteiro de ambos os filmes; ir mais a fundo na questão da representação da violência (entre gangues e a causada pela epidemia de *crack*); pensar na gentrificação e na sua relação histórica com os desdobramentos urbanos nos cenários desses filmes; bem como outras muitas possibilidades que a análise cinematográfica pode nos proporcionar.

Contudo, a escolha pelos temas discorridos no texto parte pela incidência destes em outros filmes do *New Black Cinema*. Cidade e masculinidade, como palavras-chave, saltam aos olhos quando assistimos as narrativas produzidas por diretores negros deste período. Na dissertação conseguimos perceber que isso vem de uma influência muito forte do movimento do *blaxploitation*, que, por sua vez, traz esses temas diante da própria condição do homem negro na sociedade norte-americana – essa que foi experimentada principalmente na luta cotidiana pelos direitos civis na década de 1960. Como vimos, a associação da imagem de lideranças políticas deste período com a construção imagética do *blaxploitation*, depois dos *rappers* dos anos 1980 e com as referências pontuadas no *New Black Cinema* são evidentes e traçam um norte político para essas produções culturais, por mais que as contradições também sejam aparentes.

Deste modo, principalmente pela recorrência de temáticas similares que podemos pontuar os motivos pelos quais a promissora “geração de 91” não conseguiu estender a boa aceitação de público e crítica por muito tempo. O próprio John Singleton, que surgiu como uma promessa do cinema, nunca mais conseguiu emplacar nenhum outro grande sucesso no *mainstream* que chegasse perto de *Os Donos da Rua*. Spike Lee, o cineasta negro mais famoso

dessa leva de diretores, ainda fez *Malcolm X*, em 1992, que lhe rendeu uma aceitação positiva, mas ainda distante de seu clássico de 1989. Lee, então, continuou com sua alta produtividade, mas sem muitos holofotes sendo apontados para ele. Não coincidentemente, o diretor só voltou a mostrar seu potencial como diretor e roteirista em 2018 com o filme *Infiltrados na Klan*, aproveitando essa nova onda lucrativa e aclamada do cinema produzido por afro-americanos, que foi destacada em nossa introdução.

O ponto é que o *New Black Cinema* saturou seus temas e principalmente as suas imagens e, de acordo com Celeste Fisher, acabou não mais se vendendo por ter se esgotado. Isso não surge como uma surpresa, uma vez que, assim como no *blaxploitation*, a indústria cinematográfica utilizou tais filmes como uma forma de agitar um mercado que estava parado. Quando há a retomada lucrativa em outros segmentos, essas narrativas perderam tanto seus investimentos, quanto seu destaque no cinema *mainstream*.³³¹

Ilustrando esse caso, o próprio *New Black Cinema* acabou fazendo uma paródia de si mesmo com o filme *Don't be a Menace to South Central While Drinking Your Juice in the Hood*, do diretor Paris Barclay, em 1996, quando o movimento já estava dando seus últimos suspiros. O próprio título é uma referência aos filmes, produzidos por negros, de maior sucesso daquela década e a sátira vem para escancarar a quase trivialidade de assuntos tão sérios que pela constante repetição acabaram por si próprios estereotipados.

Algumas cenas de *Os Donos da Rua*, por exemplo, são apropriadas e ressignificadas naquele contexto e uma análise dessa nova imagem que surge cinco anos após o lançamento da “original” poderia ser um parâmetro interessante para verificar a circulação do discurso construído de John Singleton. Inclusive, uma perspectiva que acabou ficando de fora da dissertação e que com certeza volta em novos desdobramentos dessa pesquisa é o legado dessas imagens nos anos seguintes de suas estreias, como é o caso do filme de Paris Barclay. Esse novo circuito de imagens criados posteriormente é uma forma interessante de se medir a

³³¹ FISHER, Celeste. America's Worst Nightmare. In: COLEMAN, Robin. *Say It Loud!: African American Audiences, Media and Identity*. Routledge, Nova York, 2003, p. 232.

recepção, principalmente aquela de *longo-prazo*, fugindo um pouco do imediatismo de uma crítica profissional de cinema.

Portanto, há perspectivas de expandir os estudos que começaram nessa dissertação. Ainda há muito o que se pensar e refletir. Vendo a bibliografia usada aqui, podemos perceber que nos Estados Unidos há pesquisas bem avançadas a respeito do *New Black Cinema*, que são até mesmo contemporâneas ao movimento, enquanto que no Brasil ainda são poucos os estudos específicos sobre essas temáticas. Então, queremos também expandir essa discussão para o nosso país – e o contexto global nos dá uma justificativa para isso. Tentar perceber a visualidade de imagens de fora com as produções nacionais, as possíveis referências, as abordagens políticas e discursivas, bem como os traços em confronto, poderiam render conclusões férteis ao historiador engajado na perspectiva cultural e cinematográfica. Sentimos, assim, que esse é um campo que está aberto as possibilidades, tendo muito ainda o que ser investigado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fichas técnicas dos filmes

FEBRE na Selva. (*Jungle Fever*). Direção de Spike Lee. Roteiro: Spike Lee. Nova York: Universal Pictures, 1991. (132 min.).

OS DONOS da Rua. (*Boyz n The Hood*). Direção de John Singleton. Roteiro: John Singleton. Los Angeles: Columbia Pictures, 1991. (112 min.).

Outros filmes citados ao longo do texto

COLORS. Direção de Dennis Hopper. Los Angeles: Orin Pics. 1988. (120 min.).

CORRA! Direção de Jordan Peele. Los Angeles: Universal Pictures, 2017 (103 min).

CREED. Direção de Ryan Coogler. Los Angeles: Warner Brothers, 2017 (133 min).

DON'T be a Menace to South Central While Drinking Your Juice in the Hood. Direção de Paris Barclay. Los Angeles: Miramax movies, 1996 (89 min).

FAÇA a Coisa Certa. Direção de Spike Lee. Nova York: Universal Pictures, 1989. (120 min.).

JUICE. Direção de Ernest Dickerson. Nova York: Paramount Pictures, 1992 (95 min).

NEW Jack City. Direção de Mario Van Peebles. Nova York: Warner Brothers, 1991 (100 min).

PANTERA Negra. Direção de Ryan Coogler. Los Angeles: Disney, 2018 (135 min).

SET It Off. Direção de Felix Gary. Los Angeles: New Line Cinema, 1996 (123 min).

SHAFT. Direção de Gordon Parks. Los Angeles: MGM. 1971. (100 min.).

SWEET Sweetback's Baadasssss Song. Direção de Melvin Van Peebles. Los Angeles: Cinemation Industries. 1971. (97 min.).

THE Warriors. Direção de Walter Hill. Nova York: Paramount Pictures, 1979. (90 min).

Fontes documentais

“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.

ADAMS, Sam. The Hideous Hermaphroditic Character. *Burning Settlers Cabin*, 01 de novembro de 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2HFSV6R>. Acessado em: 26/01/2019.

ALMEIDA, Sílvio. O que é racismo estrutural?. Entrevista concedida à TV Boi Tempo. 13/09/2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PD4Ew5DIGrU>. Acesso: 08/06/2018.

BAILEY, Jason. “When Spike Lee became scary?” *The Atlantic Magazine*. Agosto de 2012.

BAKER, Carol. L.A. cops drop 'Hammer' on gangs. *UPI News*, 10 de julho de 1989. Disponível em: <https://www.upi.com/Archives/1989/07/10/LA-cops-drop-Hammer-on-gangs/6736616046400/>. Acessado em: 04/07/2018.

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.

BATES, Karen Grigsby. They’ve gotta have us. *New York Times Magazine*, 14 de julho de 1991.

BENETTE, Claudette E. We the American: Blacks. *U.S. Department of Commerce: Economics and Statistics Administration*. Bureau of the Census, 1993

BENSON-ALLOT, Caetlin. “Warriors, Come Out to Play”: Considering the Role of Films in Moral Panics about Cinema Violence. *Flow Journal*, novembro de 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2LW4CEQ>. Acessado em: 03/01/2019

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. *Sem título*. Texto proferido na Mesa Temática “Histórias da Arte” do VII Encontro de Pesquisa em História da UFMG (EPHIS), 8 de maio de 2018. Disponível online em: <https://www.youtube.com/watch?v=oCL2aRkWB1c>. Acessado em: 24/08/2018.

BUDDS, Diana. The origin story of the ‘Black Panther’ throne. *Curbed magazine*, 20 de fevereiro de 2018. Disponível em: <https://www.curbed.com/2018/2/20/17032838/black-panther-wakanda-throne-peacock-chair>. Acessado em: 23/08/2018.

CANBY, Vincent. 'Jungle Fever': Spike Lee's Comedy of Sorrow. *The New York Times*, 7 de junho de 1991. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/film/060791lee-jungle-review.html>. Acessado em: 26/01/2019.

CARROLL, Rory. OJ Simpson: an eternal symbol of racial division – or has America moved on? *The Guardian*, 1 de outubro de 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/us-news/2017/oct/01/oj-simpson-prison-release-america-race-debate>. Acessado em: 12/06/2018.

CARROLL, William. Why The Warriors is essential countercultural cinema. *Dazed Digital*, 23 de maio de 2017. Disponível em:

<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/36033/1/walter-hills-the-warriors-is-a-counterculture-classic>. Acessado em: 03/01/2019.

CLEAVER, Kathleen. *Mulheres, poder, revolução*. 1998. Disponível em:

<https://www.novacultura.info/single-post/2018/04/21/Mulheres-poder-e-revolucao>. Acessado em: 30/08/2018.

COLLIER, Aldore. What's behind the black-on-black violence at movie theaters? *Ebony Magazine*. Vol. XLVI, nº 12, Outubro de 1991.

CORLISS, Richard. Boyz Of New Black City. *Time Magazine*, 17 de junho, 1991. Tradução livre: "Os filmes negros vão continuar sendo feitos enquanto estes ainda darem dinheiro".

Disponível em: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,973175,00.html>. Acessado em: 25/06/2018.

DANIELS, Antonie Maurice. A Structural Analysis of John Singleton's *Boyz N the Hood*. *Revolution Paideira*, 2011. Disponível em:

<https://revolutionarypaideia.com/2010/03/08/analysis-of-boyz-n-the-hood/>. Acessado em: 29/06/2018.

DARCY, Janice. "Belly" stirs debate about violence in films. *The Hartford Courant*, 11 de novembro de 1998. Disponível em: <https://cour.at/2Wgpiwc>. Acessado em: 18/01/2019.

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

DESILVER, Drew. Who's poor in America? a data portrait. Pew Research Center, janeiro de 2014. Disponível em: <http://www.pewresearch.org/fact-tank/2014/01/13/whos-poor-in-america-50-years-into-the-war-on-poverty-a-data-portrait/>. Acessado em: 29/08/2018.

DIMANG. Museu Etnológico: Relatório anual de 1943. V: I, p. 4-5. apud, PORTO, Nuno. O Museu na Companhia *In: Angola a preto e branco: fotografia e ciência no museu do Dundo (1940 – 1970)*. Museu Antropológico da Universidade de Coimbra: Coimbra, 1999. Disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/2018/02/20/pantera-negra-os-numeros-impressionantes-do-novo-filme-da-marvel_a_23366267/. Acessado em: 23/04/2018.

EBERT, Roger. Don't Blame Boyz for off screen violence. *Roger Ebert's Journal*, 15 de julho de 1991. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/rogers-journal/dont-blame-boyz-for-off-screen-violence>. Acessado em: 09/01/2019.

_____. 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.

EDELMAN, Ezra. *O.J.: Made in América*. ESPN Films, Estados Unidos, 2016.

EMBA, Christine. Black Panther' is a black triumph. America is afraid of those. *The Washington Post*, fevereiro de 2018. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/opinions/black->

panther-is-a-triumph-in-a-year-of-triumphs-for-people-of-color/2018/02/16. Acessado em: 23/04/2018.

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.

FOX, David J. 'Juice' Ads Raise Fears of Violence. *Los Angeles Times*, 13 de janeiro de 1992. Disponível em: <https://lat.ms/2M4lqd0>. Acessado em: 10/01/2019.

_____. Can Hollywood Do the Right Thing? : Violence Mars 'Boyz N the Hood' Opening, but Insiders Still See Future for Black-Themed Films. *Los Angeles Times*, 16 de julho de 1991. Disponível em: <https://lat.ms/2H7Eatf>. Acessado em: 09/01/2019.

FREED, David. Police Brutality Claims Are Rarely Prosecuted. *Los Angeles Times*, 07 de julho de 1991.

FREEDMAN, Samuel G. Movie: Rage and love in black and white. *The New York Times*, 2 de junho de 1991. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1991/06/02/movies/film-love-and-hate-in-black-and-white.html>. Acessado em: 28/01/2019.

GEDAL, Anne. Black Panthers: art and history. *Behind the scenes: NY Historical Society*, 24 de junho de 2015. Disponível em: <http://behindthescenes.nyhistory.org/black-panthers-art-history/>. Acessado em: 23/08/2018.

GOLDSTEIN, Patrick. 'Colors'--A Gang Film That's Caught in a Crossfire: Gritty Realism Makes Movie the Subject of Bitter Debate. *Los Angeles Times*, 14 de abril de 1988. Disponível em: <https://lat.ms/2H4dQ36>. Acessado em: 03/01/2019.

GORE, Tipper. Hate, Rape and Rap. *The Washington Post*, 8 de janeiro de 1990. Disponível em: https://www.washingtonpost.com/archive/opinions/1990/01/08/hate-rape-and-rap/b4c16c35-4e96-4dec-8866-68ff6c1350f4/?utm_term=.10c50f938165. Acessado em: 16/10/2018.

GRAEBER, Laurel. In Movie Posters, High Concept Is King. *The New York Times*, 25 de Agosto de 1991. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1991/08/25/movies/in-movie-posters-high-concept-is-king.html>. Acessado em: 27/01/2019.

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

GROTH, Gary. Jack Kirby interview. *The Comics Journal*, 23 de maio de 2011. Disponível em: <http://www.tcj.com/jack-kirby-interview/6/>. Acessado em 29/08/2018.

HARRIS, Scott. 'Boyz' Film Opens to Violence: Movie: Shootings, assaults prompt new security measures in L.A. and across the U.S. *Los Angeles Times*, 14 de julho de 1991. Disponível em: <https://lat.ms/2Rhlko9> Acessado em: 08/01/2019.

HARRY, Allister. Okay, it's a rap! *Mail and Guardian*, 27 de março de 1997. Disponível em: <https://mg.co.za/article/1997-03-27-okay-its-a-rap>. Acessado em: 03/09/2018.

HARTL, John. Violence Mars Film Premiere -- 1 Killed, 33 Hurt As 'Boyz N The Hood' Opens Nationally; Youth Stabbed Here. *The Seattle Times*, 14 de julho de 1991

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.

HERMAN, Robin. Ads resumed for a gang movie after sporadic violence at theaters. *The New York Times*, 23 de fevereiro de 1979. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1979/02/23/archives/ads-resumed-for-a-gang-movie-after-sporadic-violence-at-theaters.html>. Acessado em: 03/01/2019.

Hip Hop is Reading. *Boogie Down Productions - By All Means Necessary [The Samples]*. 12 de julho de 2008. Disponível em: <http://www.hiphopisread.com/2008/07/boogie-down-productions-by-all-means.html>. Acessado em: 01/09/2018.

HOWARD, Greg. Why 'Transcending Race' Is a Lie. *NY Times*, 17 de junho de 2016. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2016/06/17/magazine/why-transcending-race-is-a-lie.html>. Acessado em: 12/06/2018.

ISRAEL, Charlene. Taking Back the Music. *CBN News Producer*, fevereiro de 2005. Disponível em: http://www.cbn.com/special/blackhistory/news_takingbackmusic.aspx. Acessado: 15/10/2018.

JARDIM, Suzane. Dissecando as relações raciais através do caso O.J. Simpson. *Medium*, 21 de fevereiro de 2017. Disponível em: <https://medium.com/@suzanejardim>. Acessado em: 12/06/2018.

JEFFREY, Hannah. The legacy of Black Power Visual Culture in 1990s Hip Hop. *U.S Studies Online*, 2015. Disponível em: <http://www.baas.ac.uk/usso/the-legacy-of-black-power-visual-culture-in-1990s-hip-hop/>. Acessado em: 30/08/2018.

JENNINGS, Billy. Remembering the Black Panther Party newspaper, April 25, 1967- September 1980. *San Francisco Bayview*, 4 de maio de 2015. Disponível em: <http://sfbayview.com/2015/05/remembering-the-black-panther-party-newspaper-april-25-1967-september-1980/>. Acessado em: 23/08/2018.

JKMCNEAL. A Multiplicity of Black Masculinities in "Boyz n the Hood" (1991). *Portland Drizzle Blog*, 2 de março de 2013. Disponível em: <https://portlanddrizzle.wordpress.com/2013/03/02/a-multiplicity-of-black-masculinities-in-boyz-n-the-hood-1991/>. Acessado em: 12/11/2018.

KEHR, Dave. Boyz town. *Chicago Tribune*, 12 de julho de 1991. Disponível em: <https://trib.in/2M0y8tk>. Acessado em: 09/01/2019.

KELLNER, Douglas. A vós negra: de Spike Lee ao Rap. *In: A cultura da Mídia – Estudos Culturais: Identidade e Política no Moderno e no Pós-moderno*; Tradução: Ivone Castilho Benedetti, - Bauru, SP, EDUSC, 2001.

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

LEE, Linda. A Midweek Opening Pattern in Urban Black Films. *The New York Times*, 10 de março de 1997. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1997/03/10/business/a-midweek-opening-pattern-in-urban-black-films.html>. Acessado em: 10/01/2019.

LEVIN, Josh. The Welfare Queen. *Slate News*, 19 de dezembro de 2013. Disponível em: http://www.slate.com/articles/news_and_politics/history/2013/12/linda_taylor_welfare_que_en_ronald_reagan_made_her_a_notorious_american_villain.html. Acessado em: 07/11/2018.

LIGHT, Alan. Not just one of the Boyz. *Rolling Stone magazine*. 5 de setembro de 1991. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/movies/features/not-just-one-of-the-boyz-real-19910905>. Acessado em: 21/06/2018.

LYNN, Frank. The New York primary: Dinkins sweeps past Koch for nomination (...). *The New York Times*, 13 de setembro de 1989. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1989/09/13/nyregion/new-york-primary-dinkins-sweeps-past-koch-for-nomination-giuliani-easily-wins.html>. Acessado em: 12/07/2018.

MANZOOR, Sanfraz. The slow rise of black cinema. *The Guardian*, 21 de Setembro, 2014. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2014/sep/21/slow-rise-black-cinema-african-american-hollywood>. Acesso em: 02/07/2018.

MARTIN, Phillip W. D. Mixed couples belie Spike Lee's message of despair. *Chicago Tribune*, 12 de julho de 1991. Disponível em: <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1991-07-12-9103190061-story.html>. Acessado em: 28/01/2019.

MASTERS, Kim. On edge over 'Colors'. *The Washington Post*, 14 de abril de 1988. Disponível em: <https://wapo.st/2CWBfj0>. Acessado em: 03/01/2019.

MASTERS, Kim. On edge over 'Colors'. *The Washington Post*, 14 de abril de 1988. Disponível em: <https://wapo.st/2CWBfj0>. Acessado em: 03/01/2019.

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.

MCKINLEY, Angelica. Fifty years later, Black Panthers' art still resonates. *The New York Times*, 15 de outubro de 2016. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2016/10/16/arts/fifty-years-later-black-panthers-art-still-resonates.html>. Acessado em: 23/08/2018.

MEYER, Josh. Gang Violence Rises in Hollywood as Six People Die in Recent Weeks: Crime: A police Operation Hammer sweep is less successful than expected, apparently because word of it hit the street first. *Los Angeles Times*, 14 de setembro de 1990. Disponível em: http://articles.latimes.com/1990-09-14/local/me-132_1_operation-hammer. Acessado em: 04/07/2018.

Museu Nacional Smithsoniano de História e Cultura Afro-Americana, onde a foto está em exposição. Disponível em: https://nmaahc.si.edu/object/nmaahc_2011.58. Acessado em: 23/08/2018.

MYDANTS, Seth. Simpson case an issue for everyone. NY Times, 22 de julho de 1994. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1994/07/22/us/in-simpson-case-an-issue-for-everyone.html>. Acessado em: 12/06/2018

OWEN, Frank. Public Enemy: The 1990 'Fear of a Black Planet' Interview. Spin Magazine, outubro de 1990. Disponível em: <https://www.spin.com/2015/04/public-enemy-fear-of-a-black-planet-chuck-d-interview-1990/>. Acessado em: 30/08/2018.

PAUL, Keith. 'Boyz N the Hood' has moviegoers rapt, not rioting. *Baltimore Sun*, 15 de julho de 1991. Disponível em: <https://bsun.md/2M42H15>. Acessado em: 09/01/2019.

PEARSON, Terry. *Malcolm X and Black Nationalism*. Making History at Northumbria University Blog. 31 de março de 2014. Disponível em: <https://makinghistoryatnorthumbria.wordpress.com/2014/03/31/-malcolm-x-and-black-nationalism/>. Acessado em: 01/09/2018.

PENRICE, Ronda Racha. Why Malcolm X rifle image still strikes a chord. *The Grio*, 14 de fevereiro de 2014. Disponível em: <https://thegrio.com/2014/02/14/why-malcolm-x-rifle-image-still-strikes-a-chord/>. Acessado em: 01/09/2018.

PHILIPS, Mary. Black Panther Mania: From Oakland to Wakanda. MS Magazine, 6 de fevereiro de 2018. Disponível em: <http://msmagazine.com/blog/2018/02/06/black-panther-mania-oakland-wakanda/>. Acessado em: 29/08/2018.

POOL, Bob. 13 Arrested at 'Colors' Opening: Scuffles Erupt at Hollywood, Huntington Park Theaters. *The New York Times*, 16 de abril, 1988. Disponível em: <https://lat.ms/2QuKJFG>. Acessado em: 03/01/19.

POUGH, Gwendolyn D. *What it Do, Shorty? Women, Hip Hop, and a Feminist Agenda*. Black Women, Gender + Families, Vol. 1, No. 2, 2007, p. 78-99. Disponível em: <https://genius.com/Gwendolyn-d-pough-what-it-do-shorty-women-hip-hop-and-a-feminist-agenda-lyrics>. Acessado em: 15/10/2018.

PRICE, Richard. Confusion for Simpson kids 'far from over'. USA Today. 12/02/1997. Disponível em: <https://usatoday30.usatoday.com/news/index/nns224.htm>. Acessado em: 12/06/2018.

PRIETO, Liana R. *A Sociological Critique of Spike Lee's "Jungle Fever"*, The free Arts: Film research paper, 1998. Disponível em: <http://www.customessaymeister.com/customessays/Arts:%20Film/1327.html>. Acessado em: 10/07/2018.

REINHOLD, Robert. Gang violence shocks Los Angeles. *The New York Times*, 8 de fevereiro de 1988. Disponível em: <https://nyti.ms/2AzxZZi>. Acessado em: 03/01/2019.

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

ROGERS, Ray. The who and why of Huey Newton. *Los Angeles Times*, 1 de abril de 1968. Disponível no acervo do site: www.newspapers.com. Acessado em: 28/08/2018.

ROSE, Steve. Black Panther: does the Marvel epic solve Hollywood's Africa problem?. *The Guardian*, fevereiro de 2018. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2018/feb/03/marvel-black-panther-chadwick-boseman-michael-b-jordan>. Acessado em: 24/04/2018.

ROSENFELD, Megan. Violence in the Wake of 'Warriors'. *The Washington Post*, 22 de fevereiro de 1979. Disponível em: <https://wapo.st/2VEoYXB>. Acessado em: 03/01/2019.

SAPORITO, Jeff. Why is "Boyz N The Hood" still relevant after 25 years? *Screen Prism*. 28 de abril de 2016. Disponível em: <http://screenprism.com/insights/article/how-is-boyz-n-the-hood-still-relevant-after-25-years>. Acessado em: 15/09/2018.

Sem Autor. Michele Wallace and her critical analysis of the film boyz n the hood. Blog MITCHFORDAFS2010, 17 de abril de 2016. Disponível em: <https://mitchfordafs2010.wordpress.com/2016/04/17/8-michele-wallace-and-her-critical-analysis-of-the-film-boyz-n-the-hood/>. Acessado em: 07/11/2018.

SHIPP, E. R. Blacks in heated debate over 'The color purple'. *The New York Times*, 27 de janeiro de 1986. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1986/01/27/us/blacks-in-heated-debate-over-the-color-purple.html>. Acessado em: 09/11/2018.

SISKEL, Gene. Police give 'Colors' no star. *Chicago Tribune*, 15 de abril de 1988. Disponível em: <https://trib.in/2RdLJTT>. Acessado em: 03/01/2019

SMITH, Jamil. The Revolutionary Power Of Black Panther. *Time Magazine*, 19 de fevereiro de 2018. Disponível em: <http://time.com/black-panther/>. Acessado em: 29/08/2018.

STEIN, George. LAPD Nails 352 in Operation Hammer. *Los Angeles Times*, 21 de agosto de 1989. Disponível em: http://articles.latimes.com/1989-08-21/local/me-652_1_operation-hammer. Acessado em: 04/07/2018

STERN, Sol. The call of the Black Panthers, *The New York Times*, 6 de agosto de 1967. Disponível no arquivo digital TimesMachine. Acessado em: 27/08/2018.

SULLIVAN, Sady. Jungle Fever discussion at BAM. *Brooklyn n' History*, 2012.

TERTO, Amauri. 'Pantera Negra': Os números impressionantes do novo filme da Marvel. *Huff Post Brasil*, março de 2018.

The Black Panther: Black Community News Service. Vol. 1, nº 6, 23 de novembro de 1967, p. 1 e 6. Disponível em: https://search.freedomarchives.org/search.php?view_collection=90&year=1967. Acessado em: 27/08/2018.

The Boston Globe. Vol. 215, nº 47. Sexta feira, 16 de fevereiro de 1979

The New York Time. "'Do the Right Thing': Issues and Images". 9 de Julho, de 1989.

The New York Times. Coast police chief accused of racism. The NY Times archives, 12 de maio de 1982. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1982/05/13/us/coast-police-chief-accused-of-racism.html>. Acessado em: 04/07/2018.

THOMPSON, Anne. Boyz n the drama. *Entertainment Weekly*, 26 de julho de 1991. Disponível em: <https://ew.com/article/1991/07/26/boyz-n-hood-drama/>. Acessado em: 09/01/2019.

TURNER, Wallace. Coast police fire at Panther Camp. *The New York Times*, 11 de setembro de 1968.

_____. Negroes press nomination of indicted militant. *The New York Times*, 5 de fevereiro de 1968. Disponível no arquivo digital TimesMachine. Acessado em: 27/08/2018.

WALLACE, Michele. When Black Feminism Faces The Music, and the Music Is Rap. *The New York Times*, 29 de julho de 1990. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1990/07/29/arts/pop-view-when-black-feminism-faces-the-music-and-the-music-is-rap.html>. Acessado em: 22/10/2018.

WATKINS, Eli. Trump decries immigrants from 'shithole countries' coming to US. CNN Politics, janeiro de 2018. Disponível em: <https://edition.cnn.com/2018/01/11/politics/immigrants-shithole-countries-trump/index.html>. Acessado em: 24/04/2018.

WHITE, Armond. Black Panther's: circle of hype. National Review, fevereiro de 2018. Disponível em: <https://www.nationalreview.com/2018/02/black-panther-overhyped-race-fantasy/>. Acesso em: 23/04/18.

WILDS, Gomes. "Mary Thomas", a primeira estátua pública de uma mulher negra, na Dinamarca. Batumen, 26 de agosto de 2018. Disponível em: <https://www.batumen.com/mary-thomas-dinamarca/>. Acessado em: 29/08/2018.

WILKERSON, Isabel. Black-White Marriages Rise, But Couples Still Face Scorn. *The New York Times*, 2 de dezembro de 1991. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1991/12/02/us/black-white-marriages-rise-but-couples-still-face-scorn.html>. Acessado em: 28/01/2019.

WOLFF, Craig. 3 Arrested In Beating Of a Black. *The New York Times*, 6 de junho de 1991. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1991/06/06/nyregion/3-arrested-in-beating-of-a-black.html>. Acessado em: 27/01/2019.

Referências Bibliográficas

ACEVEDO, Cláudia Rosa. Relações raciais na mídia: um estudo no contexto brasileiro, *Psicologia política*. Vol. 10. nº 19. PP. 57-73. Jan - Jul. 2010.

AZEVEDO, Luís Maurício. Quarenta anos essa noite: Resenha de *Black Macho and the Myth of the Superwoman*. *Espectro da Crítica*, nº 1, 2017.

BARBOSA, M. S. Pan-africanismo e teoria social: uma herança crítica. *África*, São Paulo. v. 31-32, 2011/2012, p. 135-155. <https://doi.org/10.11606/issn.2526-303X.v0i31-32p135-155>

BAUSH, Katharine. Superflies into Superkillers: Black Masculinity in Film from Blaxploitation to New Black Realism. *The Journal of Popular Culture*, Vol. 46, No. 2, 2013. <https://doi.org/10.1111/jpcu.12025>

BERMAN, Stephanie J. View at your own risk: gang movies and spectator violence. *Loyola of Los Angeles Entertainment Law Review*. Digital Coomons, vol. 12, 1992.

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. Os sobas, o sistema de recompensas da Diamang e o Museu do Dundo. In: *De caçadores a caça: sobas, Diamang e o Museu do Dundo*. 2016. Tese (doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, SP. <https://doi.org/10.11606/T.8.2016.tde-25082016-132727>

_____. Sobas e Museu do Dundo: relações de poder em Angola no período colonial. *Anais eletrônicos: XXII ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, ANPUH-SP*. Santos, 2014.

BUTLER, Judith. Endangered/Endangering: Schematic Racism and White paranoia. In: *GOODING-WILLIAMS, Robert. Reading Rodney King, reading urban uprising*. Routledge, Nova York, 1993.

CALENTI, Carlos. Octavia Butler, afrofuturismo e a necessidade de criar novos mundos. In: *FREITAS, Katia (org.) Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica*. Caixa Cultural, 1ª Edição - Novembro, 2015.

CÉSARIE, Aimé. *Discourse on colonialism*. Monthly Review Press: New York and London, 1972.

CLINTON, George. GREENMAN, Ben. Never Missin' a Beat. In: *Brothas Be, Yo Like George, Ain't That Funkin' Kinda Hard On You?: A Memoir*. Atria Books. New York, 2017.

DAVIS, Angela Y. *Nappy Happy: A Conversation with Ice Cube and Angela Y. Davis*. Transition Conversation, Indiana University Press, No. 58, 1992.

DAVIS, Mike. *City of Quartz*. Editora Verso, Nova York, 2006.

DECKER, Jeffrey Louis. The State of Rap: Time and Place in Hip Hop Nationalism. *Social Text*, nº 34. Duke University Press, 1993. <https://doi.org/10.2307/466354>

DIAWARA, Manthia. Black American Cinema: the New Realism, In: *Black American Cinema*, ed. Manthia Diawara, New York: Routledge, 1993.

DIPAOLA, Esteban. Trayectos y performatividad: preliminares nociones para el abordaje de una imagen-espacio em el cine contemporáneo. III congreso internacional de la asociación argentina de estudios de cine y audiovisual. Buenos Aires, 2012.

DONALSON, Melvin; Beyond the Reel: Rappers, Bling and Floss. *IN: Hip Hop in American Cinema*. Peter Lang Publishing, New York, 2007. <https://doi.org/10.3726/b12770>

DYSON, Michael Eric. Between apocalypse and redemption: John Singleton's *Boyz n'The Hood*, In: *Reflecting Black: African-American Cultural Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. <https://doi.org/10.2307/1354119>

EDWARDS, Timothy. *Realer than Reel: Menace II Society and the 1990s Hood Film Cycle*. Kino: The Western Undergraduate Journal of Film Studies: Vol. 2 : Iss. 1 , Article 3, 2011.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008. <https://doi.org/10.7476/9788523212148>

FERNANDES, Viviane Barbosa; SOUZA, Maria Cecília Cortez Cristiano de. Identidade negra entre exclusão e liberdade. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 63, abril de 2016. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i63p103-120>

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Lígia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOX, David J. 'Juice' Ads Raise Fears of Violence. *Los Angeles Times*, 13 de janeiro de 1992. Disponível em: <https://lat.ms/2M4lqd0>. Acessado em: 10/01/2019.

FRANKLIN, Sekou M. *Movement Activism and the Post-Civil Rights Generation*. 2014. <https://doi.org/10.18574/nyu/9780814789384.003.0002>

FRANKLIN, Sekoul M. *After the Rebellion: Black Youth, Social Movement Activism, and the Post-Civil Rights Generation*. NYU Press, 2014. <https://doi.org/10.18574/nyu/9780814789384.001.0001>

GAGNER, Lucey. *"He's a Complicated Man": Representations of black masculinity in Blaxploitation Films*. Senior Theses, Trinity College, Hartford, 2016.

GIROUX, Henry A. *Racism and the aesthetic of hyper-real violence: Pulp Fiction and other visual tragedies*. *Social Identities: Journal for the study of race, nation and culture*. Vol. 1, nº 2, Venn State University, 1995. <https://doi.org/10.1080/13504630.1995.9959440>

GORMLEY, Paul. *Gangsters and Gangstas: Boyz N the Hood, and the Dangerous Black Body*. In: *The New-Brutality Film: Race and Affect in Contemporary Hollywood*. Intellect: Bristol, UK, 2005.

_____. *The new-brutality film: Race and affect in contemporary Hollywood cinema*. Intellect: Bristol, UK, 2005.

GREEN, Jonathon. *Encyclopedia of Censorship*. Facts on fire, inc. Nova York, 2005.

Group Processes & Intergroup Relations, Volume 17 Issue 6, 2014.

GUERRERO, Ed., *Framing Blackness*. Philadelphia: Temple University Press, 1993.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós modernidade. Tradução: Tomáz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro, - 11ª edição – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. Que “negro” é esse nessa cultura popular negra? Revista Lugar Comum: estudos de mídia, cultura e democracia, nº 13/14, 2001.

_____. Who needs ‘Identity’?. Sage Publications, Londres, 1996.

HALSTED, Devyn. The Manliest Man: How Jack Johnson Changed the Relationship of White Supremacy and Masculinity in America. Footnotes, Arizona Libraries, 2018.

HECK, Marina Camargo. The Ideological dimension of media messages. Media/Theory Group Presentation, Grenoble/Birmingham, Janeiro, 1974.

HENDERSON, Errol A. *Black Natinalism and rap*. Journal of Black Studies, Vol. 26, No. 3, 1996. <https://doi.org/10.1177/002193479602600305>

HOOKS, Bell. Mama love. In: *Salvation – Black People and Love*. HarperCollins Books, 1ªed, Nova York, 2001.

HORREX, Emma. *(Re)visiting Black Women and Girls in the Cinematic Hood: “Who you callin’ a hoe?”*. European journal of American studies [Online], 12-2, 2017. <https://doi.org/10.4000/ejas.12080>

JOHNSON, Earvin “Magic”. *32 ways to be a champion in business*. Crown Publishing Group, 1ª ed, Nova York, 2008.

LEAL, Andrés Bartolomé. Boyz out the hood? Geographical, linguistic and social mobility in John Singleton’s *Boyz n The Hood*. Journal of English Studies, vol. 11, 2013, p. 31. <https://doi.org/10.18172/jes.2615>

LEDRAY, Linda. Its Not Your Fault. In: *Recovering From Rape*. Henry Holt and Company, 2ª Edição, Nova York, 2015.

LIEBERMAN, Robbie. Wayne Saylor. In: *Prairie Power: Voices of 1960s Midwestern Student Protest*. Temple University Press – Temple, 2003.

LUSANE, Clarence. Rap, Race and Politics. IN: NEAL, Mark; FORMAN, Murray; *That’s the Joint! The Hip Hip Studies Reader*. EBSCO Publishing: eBook Collection. Indiana University, 2015.

MALVEAUX, Julianne. The political economy of black women. In: JENNINGS, James. *Race, politics, and economic development: community perspectives*. Verso: Londres e Nova York, 1992 e também em: DYSON, Michael Eric. op. cit., 1993.

MASSOOD, Paula. Gangstar’s Paradise. In: *Making a Promised Land: Harlem in Twentieth-Century Photography and Film*. Rutgers University Press, 2013.

_____. Introduction: Migrations, Movies, and African American Cities on the Screen. In: *Black City Cinema: African American Urban Experiences In Film*. Philadelphia: Temple University Press, 2003.

_____. Mapping the Hood: The Genealogy of City Space in "Boyz N the Hood" and "Menace II Society". *Cinema Journal*, University of Texas Press, Vol. 35, No. 2, 1996. <https://doi.org/10.2307/1225757>

_____. Out of the Ghetto, into the Hood: Changes in the Construction of Black City Cinema. In: *Black City Cinema: African American Urban Experiences In Film*. Philadelphia: Temple University Press, 2003.

MAUAD, A. M. Como nascem as imagens? Um estudo de história visual. *História: Questões & Debates*, Curitiba, Editora UFPR, n. 61, jul./dez. 2014. <https://doi.org/10.5380/his.v61i2.39008>

MAZAMA, Ama. A afrocentricidade como um novo paradigma. In: *NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). Afrocentricidade uma abordagem epistemológica inovadora*. Coleção Sankofa, vol. 4. São Paulo: Selo Negro, 2009.

MENDES, Carlos Jorge. O colecionismo de objetos africanos e afrodescendentes no atlântico português – 1882-1960. Universidade Federal de Goiás. IV CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA: - Anais Eletrônicos: Universidade Federal de Goiás/Campus Jataí, 2014.

MENESES, Ulpiano T. Bezera de. Rumo a uma história visual. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; CAIUBY NOVAES, Sylvia (Org.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

MORRIS, Emily A. The Development and Effects of the Twentieth-Century Wicker Revival. 2012. Dissertação (mestrado em Artes). The Smithsonian Associates and Corcoran College of Art.

MUNANGA, Kabengele. Negritude e identidade negra ou afrodescendente: um racismo ao avesso?. *Revista da ABPN*, vol. 4, n. 8, 2012.

NOGUEIRA, Izildinha Beatriz. Significações do corpo negro. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1998.

ORBACH, Barak Y. The Johnson-Jeffries Fight and censorship of black supremacy. *Journal of Law and Liberty*, New York University, Vol. 5:270, 2010.

PARANHOS, Adalberto. O cerco do silêncio e a voz do coro: o "Estado Novo" em questão. In: *Os desafinados: sambas e bambas no Estado Novo*. São Paulo: Intermeios, 2015.

PIZA, Edith. Porta de vidro: entrada para branquitude. In: *CARONE, Iray e BENTO, Maria Aparecida da Silva (org.). Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2002.

PORTO, Nuno. A fotografia no museu. In: *Angola a preto e branco: fotografia e ciência no museu do Dundo (1940 – 1970)*. Museu Antropológico da Universidade de Coimbra: Coimbra, 1999.

POUGH, Gwendolyn D. Representing black women in cinema e novels. In: *Check It While I Wreck It: Black Womanhood, Hip-Hop Culture, and the Public Sphere*. Northeastern University Press: New England, 2004.

RAIFORD, Leigh. Attacked first by sight. In: *Imprisoned in a Luminous Glare: Photography and the African American Freedom Struggle*. The University of North California – 1ª ed, 2011.

REID, Mark A. Negritude to PostNegritude. In: *PostNegritude Visual and Literary Culture*. NYU Press, Albany, 1997.

RIBEIRO, Rita A. da Conceição. *Resistência e identidade no urbano: a black music dita os passos e a apropriação do espaço no Quarteirão do Soul em Belo Horizonte*. GeoTextos, vol. 6, n. 1, jul. 2010. <https://doi.org/10.9771/1984-5537geo.v6i1.4307>

ROSELIUS, J Chris. *Magic Johnson: Basketball Star & Entrepreneur*. ABDO Publishing Company, 1º ed, Edina – Minnesota, 2011.

ROSO, Adriane; STREY, Marlene; GUARESCHI, Pedrinho; BUENO, Sandra. Cultura e ideologia: a mídia revelando estereótipos raciais de gênero. *Psicologia & Sociedade*; 14 (2): 74-94; jul./dez.2002. <https://doi.org/10.1590/S0102-71822002000200005>

SALES JR, Ronaldo. Democracia racial: o não-dito racista. *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v. 18, n. 2, 2006. <https://doi.org/10.1590/S0103-20702006000200012>

SANTIAGO JR., Francisco das C. F. Imagem, raça e humilhação no espelho negro da nação: cultura visual, política e “pensamento negro” brasileiro durante a ditadura militar. *Topoi*, v. 13, n. 24, jan.-jun. 2012. <https://doi.org/10.1590/2237-101X013024007>

SCHAEFER, Richard T. *The Encyclopedia of Race, Ethnicity, and Society*. 2008. <https://doi.org/10.4135/9781412963879>

SUNDSTROM, Ronald R. Fevered Desires and Interracial Intimacies in *Jungle Fever*. *Philosophy*. Paper 48. USF, 2011.

THOMPSON, John B. Para uma teoria social da comunicação de massa. In: *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. 9. ed.- Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

WALLACE, Michele. Boyz n’ The ‘Hood and *Jungle Fever*. In: *DENT, Gina. Black Popular Culture*. Buy Press, Seattle, 1992.

_____. *Black Macho and the Myth of the Superwoman*. New York: Verso, 1978, apud, BAUSH, Katharine. op. cit., 2013.

WIEGMAN, Robyn. Feminism, ‘the Boyz’, and other matters regarding the male. In: *COHAN, Steven; HARK, Ina. Screening the male: exploring masculinities in Hollywood Cinema*. Routledge: Londres e Nova York, 1993.

WILLIAN, Jonathan. *Rock against Reagan: Punk Rock, Politics, and the 1984 Presidential Election*. University of Northern Iowa, 2015.

WOMACK, Ytasha. Cadete espacial. In: *FREITAS, Katia (org.) Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica*. Caixa Cultural, 1ª Edição - Novembro, 2015.

WOOD. Jane L. Understanding gang membership: The significance of group processes.

WRIGHT, Amy Nathan. *Exploring the Funkadelic Aesthetic: Intertextuality and Cosmic Philosophizing in Funkadelic's Album Covers and Liner Notes*. *American Studies*, Vol. 52, No. 4, 2013. <https://doi.org/10.1353/ams.2013.0121>

ZAMALIN, Alex. Huey Newton, the Black Panthers and the decolonization of America. *In: Struggle on their minds*. Columbia University Press, 2017.

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

ANEXOS



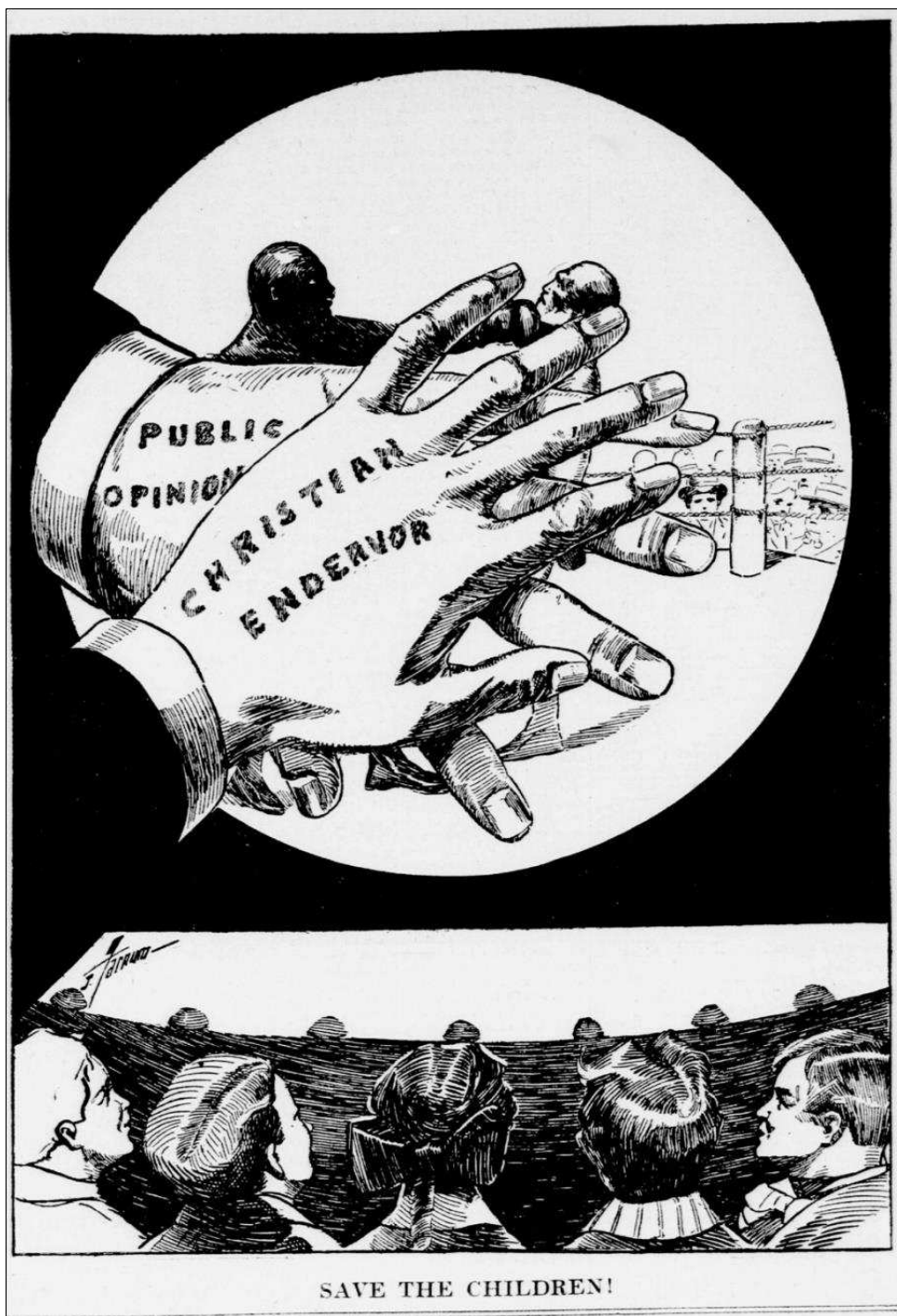
Anexo 1: "Reagan para o Grande Irmão em 1984", pôster político da turnê "Rock Against Reagan"



Anexo 2: Manifestação "Free Huey", Tribunal de Alameda Country (Califórnia).
Setembro de 1968. Fotografia de Stephen Shames.

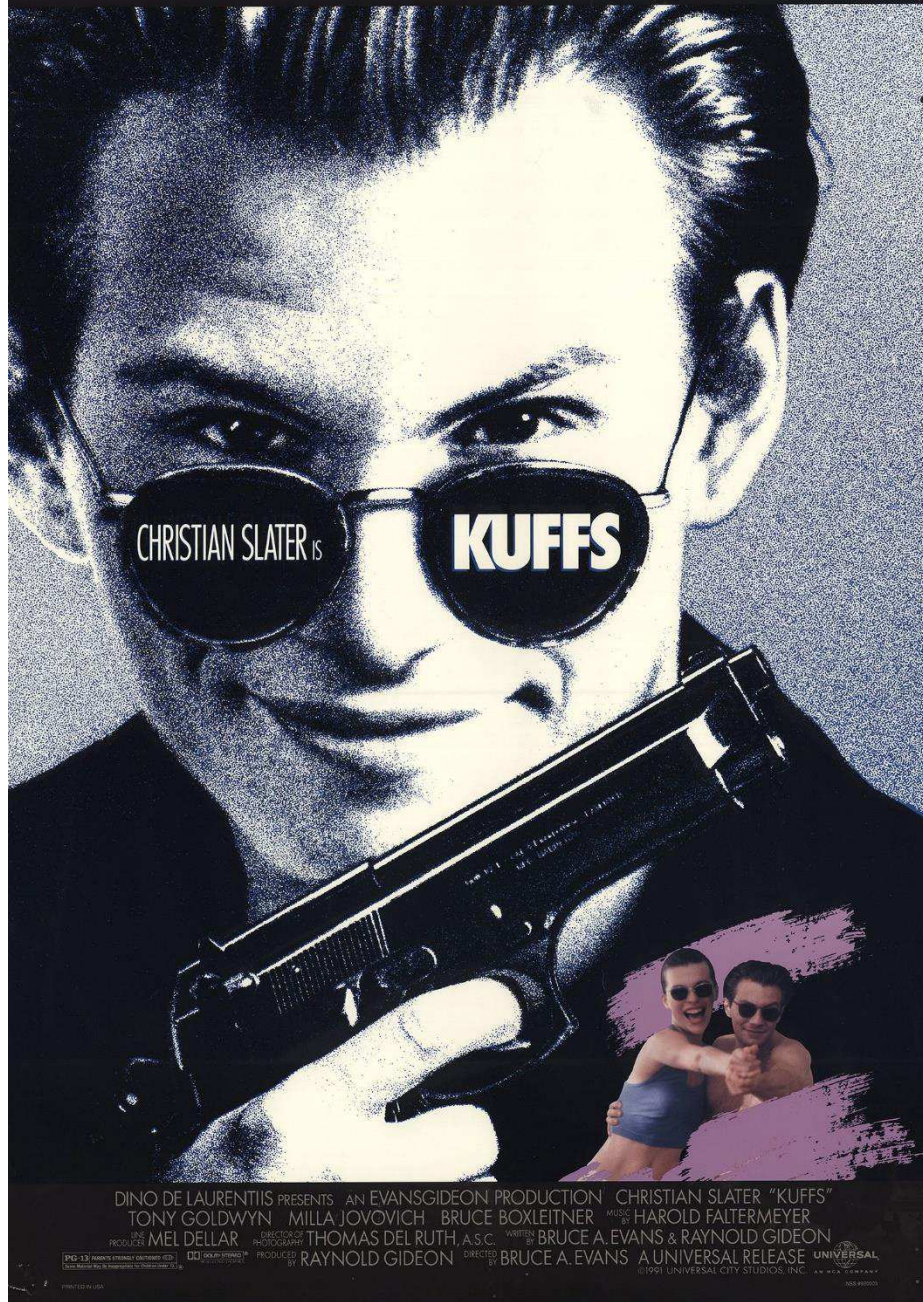


Anexo 3: Faixada do escritório dos Panteras Negras depois dos disparos da polícia, Berkeley. Circa 1968. Foto de Stephen Shames.



Anexo 4: Charge representando o pedido da United Society of Christian Endeavor para banir o filme da luta entre Johnson e Jeffries. New York Tribune, 9 de julho de 1910.

When you have attitude who needs experience?



Anexo 5: Pôster do filme Kuffs (Bruce Evans, 1992)