

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE HISTÓRIA

EDUARDO ANTONIO DA SILVA

“THAT’S A ‘NIGGER’ ON A HORSE!”:

DJANGO LIVRE (2012) ENTRE REPRESENTATIVIDADE, RACISMO E
ESTEREÓTIPOS NO CINEMA HOLLYWOODIANO

UBERLÂNDIA

2021

EDUARDO ANTONIO DA SILVA

“THAT’S A ‘NIGGER’ ON A HORSE!”:
DJANGO LIVRE (2012) ENTRE REPRESENTATIVIDADE, RACISMO E
ESTEREÓTIPOS NO CINEMA HOLLYWOODIANO

Monografia apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em História.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Paula Spini

UBERLÂNDIA

2021

EDUARDO ANTONIO DA SILVA

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ana Paula Spini

Orientadora

Profa. Dra. Ivete Batista da Silva Almeida

Profa. Dra. Mônica Brincalepe Campo

UBERLÂNDIA

2021

Dedico a Felipe Ralf Fereli da Silva, amigo querido e eterno presidente. E ao meu amado tio Carlos. In Memoriam.

AGRADECIMENTOS

Acredito que dado o contexto sanitário, a pandemia global da COVID-19, em que nos encontramos esse espaço foi o mais difícil de preencher – não que a pesquisa tenha sido fácil, porque não foi. Difícil e nostálgico. Difícil por ter que falar de muitos que não vejo há tempos e nostálgico por me forçar a fazer o exercício de buscar na memória aqueles que me fazem bem e lembrar de todos os momentos que passei ao lado deles.

Primeiramente, agradeço à minha família. À minha mãe Paty (que me mataria se registrasse em um documento oficial como esse o seu nome), por ser a mulher mais forte que conheço, tendo sempre me apoiado e investido na minha educação. Ao meu pai Antonio, por todo o apoio, paciência e compreensão, por sempre estar presente e disposto nessas idas e vindas de Barretos à Uberlândia. À minhas tias, Eliane e Cida, minhas outras mães, por sempre estar ao lado de minha mãe e serem parte essencial da minha criação, sendo responsáveis por parte do que sou hoje. Ao meu tio Márcio, que já era meu tio antes mesmo de conhecer minha tia, por toda a consideração à minha pessoa. À minha prima Caroline, batizada em homenagem a minha irmã que não cheguei a conhecer, por ser de fato uma irmã para mim. E, a Márcio por toda a admiração e carinho.

Recentemente assisti ao episódio de reunião da popular série *Friends*, muito querida por mim, e numa fala da produtora Marta Kauffman que pontua: “*Friends* é sobre o momento da vida que os nossos amigos são nossa família”. Creio que o período em que saímos de nossas casas e rumamos a novos horizontes, como a experiência de cursar uma faculdade fora de sua terra natal, é um momento como esse. Reservo, então, esse espaço para aqueles que foram, em momentos e intensidades diversas, minha família.

Agradeço a Luís Augusto por ser meu amigo, e irmão, há tantos anos. Da escola à faculdade, de Barretos à Uberlândia e da “Casa Verde” à “Gruta”. Maior responsável por minha vinda à Uberlândia e companheiro no desafio que é sair do ninho rumo ao, como diria Wiz Khalifa, “voo solo”. Obrigado por todo o aprendizado, meu amigo-irmão.

Agradeço aos amigos e moradores honorários da tão amada “Gruta”, residência que chamo de lar em Uberlândia. Pedro, meu companheiro do curso para a vida, por todas ideias “erradas” – mas, também as certas – que esteve disposto a enfrentar comigo. Por ser essa pessoa única que poucos têm, como eu tive, a chance de dividir tantos momentos. Tiago, que se tornou morador da “Gruta” recentemente, meu artista favorito que eu tenho a sorte de chamar de amigo, agradeço pelo carinho e paciência e pelo crescimento diário que alcançamos dividindo o mesmo

teto. Júlia, dona de uma das vozes mais bonitas e doces do Triângulo Mineiro, e, consequentemente, o toque mineiro do grupo. Tenho orgulho de ser o maior fã de Anavitória juntamente com você. Obrigado por ser a calma em meio a essa loucura que são os “grutamigos”.

Agradeço aos que, carinhosamente, chamo de “Panelinha da Valentina”, mas também conhecido como “Derick e amigos” (risos). Amigos de sala que me aproximei desde o primeiro dia em Uberlândia e que temos orgulho de ser a única “panelinha” da turma que não rachou – até hoje! Valentina, uma das pessoas que mais admiro na vida, coração maior e mais bondoso que o dela não há. Júlia, o temperamento forte pode até tentar esconder, mas claramente não consegue, tamanha generosidade que mal cabe no corpinho de pouco mais de um metro e meio. E Derick, sempre misterioso, mas que é uma das pessoas mais bem-humoradas que conheci (e poucos conhecem esse lado), além de, é claro, de ser o amigo mais estiloso que tenho.

Agradeço também ao meu grupo de amigos mais famoso: a tal da ChapArq. Amigos que sou grato por terem acolhido o “velho” da História. Agradeço por todas as tardes de “cocona” na Tenda das engenharias, por todos os almoços no “Caramel” ou no “Coco Bambu” e por todas as risadas. Agradeço à Larissa, minha companheira de bateria universitária, por ser, de longe, minha amiga mais engraçada e com maiores chances de ser famosa porque simpatia maior eu desconheço. Ana Luiza, mais conhecida como Nalu ou Naluzão, uma mulher de poucas palavras, mas do riso frouxo, agradeço por todas as belas risadas que demos juntos. Matheus, minha amizade mais improvável, mas que sou muito grato por tê-la. Agradeço por não fazer parte da “pequena” lista de pessoas que você não gosta e por todas as piadas e imagens de humor duvidoso que só você é capaz de enviar.

Agradeço aos meus queridos amigos barretenses: Beatriz, Eduardo (vulgo “Tazim”), Vinícius (Napa), Guilherme e Shayene. Por estarem comigo em minha adolescência e por continuarem tão próximos mesmo apesar da distância física. E, ainda, por se fazerem sempre presentes quando volto ao nosso “chão preto”.

Agradeço ao meu grande amigo Bruno, antes meu professor, mas que logo se tornou parte da família. Obrigado pelas viagens, visitas, cafés e cervejas.

Agradeço a Caroline pelo apoio moral e companheirismo nos últimos meses, que não foram nada fáceis, mas que tiveram mais leveza com sua presença.

Agradeço a Bateria Predadora, instituição que me deu uma nova visão da vida universitária e onde fiz amigos em um momento que precisava de novos ares. Além disso, sou grato por devolver minha paixão pela música – tomando um grande espaço na minha vida desde então. Se há algo de que me arrependo em minha trajetória na universidade, é de ter ocupado tão tardiamente esse espaço não acadêmico que me fez tão bem.

Agradeço, ainda, a todos os colegas e amigos que fiz na graduação, entre veteranos e calouros que fizeram parte da minha trajetória. Especialmente à Turma 43, por ser sempre, apesar dos pesares, uma das turmas mais unidas do curso. Agradeço por todas as viagens e festas que estivemos todos juntos. Em especial agradeço a Luísa, Ana Carolina, Débora e Kathleen.

Agradeço aos programas e projetos que participei durante minha vida acadêmica sendo eles: o PIBID (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência) financiado pela CAPES que me proporcionou o primeiro contato com a docência e ao PIBIC (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica) financiado pelo CNPq que incentiva muitos alunos, como eu, a seguirem carreira acadêmica construindo interesse pela pesquisa. Presto agradecimentos aos programas em prol da luta pela manutenção dos mesmos que, desde que ingressei no ensino superior, sofre constantes ataques.

Agradeço ao Instituto de História e a Coordenação do Curso. Ao corpo docente que me formou como historiador, mas também como pessoa. Em especial às professoras Daniela e Ana Flávia. A primeira por seu coração enorme e empatia, além de uma didática e propostas pedagógicas impecáveis. A última por me fazer gostar de História do Brasil com suas aulas, que são uma das melhores do instituto e, além disso, suas correções e trabalhos propostos moldaram a minha visão historiográfica e meu estilo de escrita.

Agradeço às professoras que compõem a minha banca, Mônica e Ivete, por serem inspirações para mim na área dos estudos de imagem. A última tendo ministrado uma disciplina sobre cultura dos Estados Unidos que muitas das discussões e alguns textos foram indispensáveis para a escrita desse trabalho.

Por último e, certamente, não menos importante agradeço à minha orientadora Ana Paula que me acompanha desde o meu terceiro período quando escrevi meu primeiro trabalho sobre cinema, e que desde então fui convidado para pesquisar sobre sua orientação. Muito obrigado por toda a paciência com meus sumiços, prazos perdidos e correções infinitas. E, também, pelo carinho e interesse em minha pesquisa.

A todos que aqui são citados – e também àqueles que posso ter me esquecido – meu muito obrigado. Sou muito grato por conhecer todos vocês.

Finalizo prestando homenagem àqueles que não habitam mais esse plano astral, mas também reservo meus agradecimentos. Felipe Ralf, por ter sido a primeira pessoa do curso de História que tive contato, por ser uma pessoa tão animada e cheia de luz e que infelizmente nos deixou tão cedo. Tio Carlos que sempre teve tamanha admiração e cuidado comigo, mas não teve tempo de saber qual escolha eu tomaria para o meu futuro, mas acredito que, de qualquer maneira, ele ficaria feliz.

Utilizo também esse espaço para prestar homenagem à todas as vítimas e pessoas que perderam entes queridos para a COVID-19.

RESUMO

“That’s a n***** on a horse!”. Essa é uma das primeiras linhas de diálogo que um personagem da cidade emite ao ver Django. E pelo uso excessivo da *n-word* (utilizada 303 vezes no filme), Quentin Tarantino estreou nos cinemas, em 2012, causando alvoroço em seu segundo filme de vingança histórica. Dessa vez o cineasta de Tennessee decidiu trazer para as telas o “horível passado da América” (palavras do mesmo) pelo filtro do gênero italiano de *bang-bang*: o *western* italiano. Partindo do viés que pensa uma cultura visual examinamos vestígios imagéticos sobre o os negros em suas vestimentas, que remontam ao século XIX, a fim de rastrear pistas nas imagens de um passado histórico que não passa. Para isso, refletimos sobre como o homem negro foi encenado, com foco no figurino, partindo do filme e voltando aos Menestréis, no momento em que houve a tentativa de inseri-lo na sociedade após o tal “horível passado” com a chamada Reconstrução Radical. A partir disso foi possível compreender uma sociedade contemporânea a nós que insiste em atualizar signos de um passado escravista e perpetuar uma cultura estruturalmente racista. Buscou-se, ainda, trazer críticas de vozes negras para investigar o impacto do filme nos debates sobre as questões de raça.

Palavras-chave: Cinema; Cultura; Visualidade; Quentin Tarantino; *Western italiano*; Racismo; Representatividade; Django Livre; Figurino;

ABSTRACT

“That’s a ***** on a horse!”. This is one of the first dialogue lines which a character from the city emits when he sees Django. And because of the excessive use of the n-word (used 303 times throughout the film), Quentin Tarantino debuted in theaters in 2012, causing frenzy in his second historical revenge film. This time Tennessee’s filmmaker decided to bring the “horrible past of America” (in his own words) to the screens through the optics of the Italian genre of bang-bang movies: the Italian-style western. Based on the bias which regards for a visual culture, we examine imagery traces about black people in their clothing which date back to the 19th century in order to track back clues in the images of a historical past which does not pass away. Therefore, we considered on how the black man was staged focusing on costumes starting from the film and returning to the Minstrels at the moment in which there was an attempt to insert him into society after such “horrible past” with the so-called Reconstruction era. Thus, it was possible to understand a contemporary society which insists on updating signs of a slavery past and perpetuating a structurally racist culture. Furthermore, it was sought to bring up critics from black voices to investigate the film’s impact on debates about racial issues.

Keywords: Cinema; Culture; Visuality; Quentin Tarantino; Italian western; Racism; Representativeness; Django Unchained; Costume.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Tuíte de Spike Lee	20
Figura 2 – Frame de Django Livre (2012) [28min07s]	23
Figura 3 – Frame de Django (1966) [21s]	24
Figura 4 – Frame de Django Livre (2012) [1min05s]	24
Figura 5 – Conjunto de quadros: Franco Nero em Django (1966) [3min23s e 6min34s]	25
Figura 6 – The Blue Boy (O menino azul) (1770) de Thomas Gainsborough	27
Figura 7 – Jamie Foxx em Django Livre (2012) [frame 35min52s]	27
Figura 8 – The Hon. Frances Ducombe (Gainsborough, 1977)	28
Figura 9 – Retrato de Mary Ruthven Lady van Dyck (van Dyck, por volta de 1640)	28
Figura 10 – Retrato do Jovem Cavalheiro ou The Blue Boy (Gainsborough, 1770)	29
Figura 11 – Retrato de James, 3º marquês e 1º duque de Hamilton (van Dyck, entre 1635 e 1638)	29
Figura 12 – Lord John e Lord Bernard Stuart (van Dyck, cerca de 1638)	29
Figura 13 – Le valet de chambre (Abraham Bosse, 1635)	30
Figura 14 – Sequência de frames: Tempo de Glória (1989) [14min42s até 15min24s]	31
Figura 15 – Sequência de frames: Tempo de Glória (1989) [56min34s até 56min41s]	32
Figura 16 – Sequência de frames: Tempo de Glória (1989) [56min44s até 56min50s]	33
Figura 17 – Plano-sequência Django Livre (2012) [32min01s até 32min10s]	35
Figura 18 – Thomas D. Rice encenando Jim Crow em 1833	38
Figura 19 – Recorte de frame Django Livre (2012) [35min52s]	38
Figura 20 – Capa da canção (Clay, cerca de 1832) Jump Jim Crow (D. Rice, 1828)	39
Figura 21 – Capa do livro Jump Jim Crow (2003)	39
Figura 22 – Personagem Jim Crow em Dumbo (1941)	40
Figura 23 – Fotografia de manifestantes em Washington, D.C. (1962)	41
Figura 24 – Fotografia de manifestantes no bairro do Brooklyn, NY (1963)	41
Figura 25 – Fotografia de manifestante em Columbus, OH (1962)	41
Figura 26 – Fotografia de manifestante no bairro do Brooklyn, NY (1962)	41
Figura 27 – Videoclipe This is America (2018) de Childish Gambino	42
Figura 28 – Detalhe para a pose de Childish Gambino em This is America (2018)	42
Figura 29 – Personagem Zip Coon de George W. Dixon	44
Figura 30 – Pôster I Primrose & West’s Big Minstrels (1895)	45
Figura 31 – Pôster II Primrose & West’s Big Minstrels (1896)	45

Figura 32 – End Man (1930)	46
Figura 33 – Pôster da Morris Brothers Minstrels (1857)	46
Figura 34 – Retratos em Men of Mark (1887)	48
Figura 35 – Plano-sequência Django Livre (2012) [29min43s até 30min05s]	50
Figura 36 – Recorte de frame Django Livre (2012) [30min05s].....	52
Figura 37 – Recorte da figura 30	52
Figura 38 – Frame de Django (1966) [6min39s].....	56
Figura 39 – Frame de Django Livre (2012) [4min57s]	56
Figura 40 – Frame de Django (1966) [8min17s].....	57
Figura 41 – Frame de Django Livre (2012) [8min52s]	57
Figura 42 – Montagem de todos os figurinos que aparecem no filme	58
Figura 43 – Frames de Django Livre (original e cópia com brilho aumentado para melhor visualização) [9min56s].....	59
Figura 44 – Frame de Django Livre (original e cópia com brilho aumentado para melhor visualização) [12min31s].....	60
Figura 45 – Sequência de frames Django Livre (2012) [14min06s até 21min51s].....	61
Figura 46 – Sequência de frames Django Livre (2012) [50min37s até 50min41s].....	61
Figura 47 – Sequência de frames Django Livre (2012) [1h14min15s até 1h14min49s]	62
Figura 48 – Little Joe (Michael Landon) em Bonanza (1960)	62
Figura 49 – Charles Bronson em O Grande Búfalo Branco (1977)	62
Figura 50 – Sequência de frames Django Livre (2012) [2h17min37s até 2h19min41s]	63
Figura 51 – Castigo de Escravo (1839) de Jacques Arago	63
Figura 52 – Sequência de frames Django Livre (2012) [2h36min38s até 2h40min31s]	64
Figura 53 – Sequência de frames Django Livre (2012) [1h08min57s até 1h10min02s]	64
Figura 54 – Comparação entre frames [1h4min42s e 2h40min37s].....	65
Figura 55 – Frame de Os poderosos também caem (1974) [25min33s]	67
Figura 56 – Frame de Os poderosos também caem (1974) [24min23s]	68
Figura 57 – Frame de Os poderosos também caem (1974) [24min24s]	68
Figura 58 – Frame de Os poderosos também caem (1974) [9min46s]	68
Figura 59 – Frente e verso do monumento em homenagem a Bill Pickett em Fort Worth, TX	70
Figura 60 – Lisa Perry ao lado de sua obra Bill Pickett, Bulldogger	70
Figura 61 – Estátua em Taylor, TX (2017)	71
Figura 62 – Fotografia de Bill Pickett (por volta de 1902)	71

Figura 63 – Placa com informações sobre a estátua de Bill Pickett..... 72

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO I	19
As aventuras de um terno azul migrante: os percursos da imagética negra pelo figurino	19
1.1. Isso não é um “big issue movie”	20
1.2. “The ‘D’ is silent. I know”	23
1.3. The Blue Boy as a cow(boy)?	26
1.4. The Minstrels Show, 1880-1920	37
1.5. Homens de destaque: eminentes, progressistas e ascendentes	47
1.6. Sobre a trajetória do terno azul	50
CAPÍTULO II	53
Pelos caminhos de uma cultura visual: o cowboy negro pelas lentes de Tarantino	53
PARTE I	54
O western de volta à moda americana: análise do filme	54
2.1.1. Um duelo de Djangos	55
2.1.2. A travessia do herói: vestimentas e significados aproximados	58
2.1.3. O cowboy negro: entre o Cinema e a História	66
PARTE II	73
O negro no cinema dos anos 2010: análise da recepção	73
2.2.1. Spike Lee e a mídia negra	74
2.2.2. #OscarsSoWhite e as tensões raciais no cinema da década de 2010 nos EUA	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	85
Fichas técnicas dos filmes	86
Outros filmes	86
Fontes documentais	87
Referências bibliográficas	89

INTRODUÇÃO

Este trabalho é fruto, acima de tudo, da análise visual da obra cinematográfica de maior bilheteria do diretor tennesseeense Quentin Tarantino: *Django Livre*¹ que estreou mundialmente no ano de 2012. O principal problema se deu a partir da análise do filme e das imagens que o circundam. Procurou-se, então, refletir sobre os significados agenciados pela narrativa e construções imagéticas produzidas e repensadas pelo cineasta. Trouxe para cá, um pouco da aparição do negro no cinema, nesse caso, especificamente, o homem negro dos Estados Unidos pelo cinema hollywoodiano.

Para isso, foi realizada uma busca na história dos Estados Unidos pelas imagens. Atentando-se ao modo em que os homens negros foram retratados ao longo dos séculos a partir do momento (e de momentos próximos) que começaram a ser, minimamente, considerados “cidadãos americanos”, com as conquistas de direitos civis no período da Reconstrução Radical (1863-1877). Na intenção de traçar a trajetória da inserção do negro na sociedade estadunidense a partir de uma História Visual. Ou seja, partindo do filme de 2012 e se aprofundando na circularidade de significados que nos levaram ao século XIX.

Desse modo, se faz necessário pensar a manutenção estrutural do racismo nos Estados Unidos ao se analisar uma filmografia do século XXI, que mantém vestígios visuais de uma cultura racista do pós-abolição. E, com base nisso, entender a maneira que se faz a (re)apropriação desses resíduos que fazem parte de um passado racista, mas que perduraram e são atualizados no presente.

No que tange às questões metodológicas partimos da ideia proposta por Ulpiano Bezerra de Meneses, ao definir e criar ferramentas para a análise histórica das imagens, seguindo e aprofundando no que ele chama de “biografia das imagens”. Inspirado nisso, a pesquisa voltou-se para investigar imagens de outras temporalidades – encontradas em jornais, cartazes, revistas e animações – análogas ou alusivas às encontradas no filme, para propor uma história de certa imagética do homem negro em períodos distintos da história dos Estados Unidos. Além disso, como feito por Ana Maria Mauad (inspirada por Meneses), realizamos a investigação da circularidade das imagens e de seus significados.

¹ Ficha técnica: **DJANGO Unchained**. **Direção e roteiro:** Quentin Tarantino. **Companhia(s) Produtora(s):** The Weinstein Company; Columbia Pictures. **Produtor(es) Executivo(s):** Reginald Hudlin; Shannon McIntosh; Pilar Savone; Michael Shamberg; Stacey Sher; James W. Skotchdopole; Bob Weinstein e Harvey Weinstein. **Diretor de fotografia:** Robert Richardson. **Figurista:** Sharen Davis. **Estados Unidos da América:** Columbia Pictures, 2012. 165 min. Colorido.

Em termos de raça, representatividade e estereótipos nos debruçamos sobre os pensamentos de Bell Hooks. A qual pensa os olhares e a representação do negro na sociedade estadunidense, a partir de suas experiências pessoais como mulher negra. E, também nos estudos de Robert Stam que formula uma teoria crítica do cinema que busca abranger a análise cinematográfica partindo de uma visão não eurocêntrica e pensando, de maneira criteriosa a representação de raças e etnias antes apagadas.

O pontapé inicial dado no primeiro capítulo tem a ver com um incômodo muito específico e pessoal que certamente foi a motivação que deu origem a esse trabalho: o terno azul. Um terno azul utilizado pelo protagonista que causa estranhamento por estar extremamente deslocado na narrativa visual do filme. Foram mobilizadas pelas fontes imagéticas de outras temporalidades para investigar os possíveis sentidos atribuídos ao figurino carnavalizado de Django em um momento específico do filme, sem desconsiderar as justificativas apresentadas pela própria figurinista de Tarantino para o personagem de Jamie Foxx.

No segundo capítulo realizou-se o exercício de analisar mais a fundo outros pontos e temáticas da película, sem descuidar da relação entre a trajetória do personagem Django e do seu figurino. Além do enredo e dos caminhos visuais do filme em si, considerou-se fundamental trazer para o texto um termômetro da sua recepção – para avaliar o impacto da narrativa fílmica nos debates sobre questões raciais tão caras à sociedade estadunidense – na intenção de analisar a construção de sentidos e representações sobre o filme a partir de uma experiência pessoal e coletiva de homens negros estadunidenses. Ao mesmo tempo, foi necessário refletir sobre os limites da chamada representatividade e a ambiguidade que uma representação estereotipada agencia.

Dessa maneira, nos escritos que forjaram esse trabalho será encontrada uma análise – na medida do possível e até os limites das fontes – específica sobre *Django Livre*, película que foi capaz de agenciar e fomentar os mais diversos debates sobre raça e racismo nos Estados Unidos do século XXI. E, que por uma visão não convencional da escravidão, construiu uma imagem do negro, de um homem negro pelas vestes do cowboy, que dança na corda bamba, extremamente tênue e tensionada, entre o racismo e a representatividade.

CAPÍTULO I

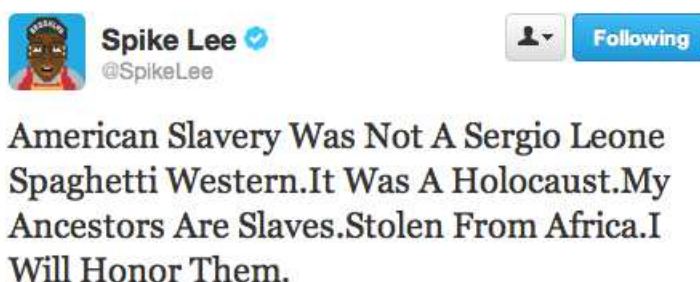
As aventuras de um terno azul migrante: os
percursos da imagética negra pelo figurino

1.1. Isso não é um “*big issue movie*”

Django Livre (2012) de Quentin Tarantino pode ser considerado um filme marcante não apenas por ser sua produção de maior bilheteria, tendo ficado quase cinco meses em exibição nos Estados Unidos², enquanto estreava no resto do mundo ao longo desses meses, mas também pelas controvérsias e polêmicas levantadas devido seu lançamento. Uma delas envolvendo o diretor e militante do movimento negro Spike Lee, ocasião na qual o diretor disse que nem se daria o trabalho de assistir porque acreditava que o filme fosse desrespeitoso com seus ancestrais³.

Spike Lee: “Eu não posso falar sobre isso, porque não irei assistir. Tudo que irei dizer é que isso é desrespeitoso para meus ancestrais. Isso sou eu dizendo, não falo em nome de mais ninguém”⁴

Figura 1 – Tuíte de Spike Lee



Fonte: Douglas Ernst Blog⁵

Além disso, de acordo com Jarrod Dunham⁶, Lee também publicou em seu perfil da rede social *Twitter* a seguinte mensagem: “A escravidão americana não foi um *western spaghetti* de Sergio Leone. Foi um Holocausto. Meus ancestrais são escravos. Roubados da África. Eu irei honrá-los”. Acredita-se que o diretor tenha apagado a postagem, visto que não foi possível encontrá-la em seu perfil, mas é de fácil acesso encontrar capturas de tela da mensagem em questão, como a que se encontra na figura 1.

² Informações disponíveis em: <https://www.boxofficemojo.com/title/tt1853728/?ref=bo_se_r_1>. Acesso em 9 de abr. 2021.

³ VIBE. **Jamie Foxx Says He Spoke to Spike Lee About ‘Django Unchained’**. Entrevista em revista online. Disponível em: <<https://www.vibe.com/news/entertainment/jamie-foxx-spike-lee-slams-django-unchained-127312/>>. Acesso em 9 de abr. 2021.

⁴ Idem. Original: “I can’t speak on it ‘cause I’m not gonna see it. All I’m going to say is that it’s disrespectful to my ancestors. That’s just me... I’m not speaking on behalf of anybody else”

⁵ ERNST, Douglas. Spike Lee ‘deeply’ apologizes...in 140 characters. Postagem em blog. 2012. Disponível em: <<https://douglasternst.blog/2012/03/28/spike-lee-deeply-apologizes-in-140-characters/>>. Acesso em 20 de jul. 2021.

⁶ DUNHAM, Jarrod. The Subject Effaced: Identity and Race in *Django Unchained*. **Journal of Black Studies**, v. 47, n. 5, pp. 402-422, 2016. p. 403.

Para além disso, sua importância é notável por, de acordo com o próprio diretor, “lidar com o horrível passado da América”⁷ só que de uma maneira diferente sem transformá-lo em um “big issue movie”⁸. Numa tradução livre para o português, Tarantino não tinha a intenção de fazer um filme sobre “uma grande causa”, deixando claro que tratar da problemática da escravidão não era o seu principal objetivo. Desse modo, produziu uma obra que é um misto de *western* italiano com drama histórico sobre a escravidão nos Estados Unidos – inclusive, sendo o motivo do atrito com Lee –, seguindo a linha tarantiniana de se inspirar em gêneros cinematográficos e reproduzir estilos “clássicos” com tom de homenagem.

A trama da película de Quentin Tarantino gira em torno da trajetória de um negro escravo, Django, que é libertado por um caçador de recompensas enquanto era transportado para ser vendido. Com isso se torna seu braço-direito, auxiliando em suas capturas, enquanto visa libertar sua esposa das mãos do senhor de escravos Candie. O gênero escolhido pelo diretor estadunidense inspira-se no *western* à italiana⁹. Sabe-se que Tarantino homenageia estilos cinematográficos em suas produções, com o intuito de exaltar as culturas e tradições em que originalmente foram produzidos. Nesse caso esse é um subgênero do *western* que tem sua origem na Itália e surge como uma renovação do gênero norte-americano. Dessa forma, se aproxima bastante de seus moldes, mas tendo como principal diferença o tom cômico que as produções italianas carregam.

Além disso, o filme é construído como uma homenagem direta a seu homônimo italiano de 1966, *Django* do diretor Sergio Corbucci que conta, inclusive, com a participação do protagonista da produção original na obra de Quentin Tarantino. A narrativa traz elementos que se aproximam da primeira versão de modo que o cineasta estadunidense ressignifica, de certa forma, a imagem de um cowboy branco, assim como se espera de uma figura “genuína” dessa representação tradicional, e transpõe essas características para um personagem negro.

⁷ Entrevista dada no ano de 2007, antes da produção do filme. Tarantino já tinha em mente o que produziria no futuro. HISCOCK, John. Quentin Tarantino: I'm proud of my flop. Artigo de jornal. **The Daily Telegraph**. Londres, 2007. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20120325164055/http://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/3664742/Quentin-Tarantino-Im-proud-of-my-flop.html>>. Acesso em: 25 de mar. 2021.

⁸ Idem.

⁹ Subgênero italiano proveniente do *western* estadunidense que se popularizou entre as décadas de 60 e 70, logo após o declínio do gênero americano. Apesar de serem rodados no país europeu suas temáticas giravam em torno da conquista do Oeste norte-americano e no conflito entre EUA e México, assim como nos faroestes “tradicionais”. Entretanto, os filmes eram considerados inferiores e a nomenclatura considerada pejorativa, devido as produções serem de baixo orçamento. Tem como características marcantes o alívio cômico e a violência exacerbada. Como diretores consagrados se destacam os dois Sergios: Leone (*Por um punhado de dólares*, 1964) e Corbucci (*Django*, 1966).

A mistura do *bang-bang* com o drama do passado estadunidense resultou em uma versão tarantiniana protagonizada por um cowboy negro, figura não muito recorrente em produções clássicas do *western*, mas antes colocada em pauta a partir do movimento filmico do *blaxploitation*¹⁰. A construção do personagem por Tarantino se faz de modo carnavalizado em alguns momentos, e em outros produz uma transposição do cowboy clássico, porém de uma maneira um tanto quanto simplificada, deixando de lado as referências de personagens da história da própria nação. Nesse caso o diretor e a responsável pelo figurino fizeram a escolha de ressignificar a figura do vaqueiro, não somente por sua raça, mas também dando uma renovada na estética padrão da figura clássica. Em entrevista para a revista *Vanity Fair*, Sharen Davis, a figurinista disse que quando recebeu a ideia do filme sentiu a vontade de “dar um toque de rock n’roll”¹¹ ao personagem. Porém, a tentativa de “glamourizar” a figura do cowboy – personagem icônico e, de certa forma, sacralizado pela cultura estadunidense – abre espaço para ambiguidades que atreladas a questões raciais, tornam essas escolhas um tanto quanto problemáticas e desrespeitosas dependendo da maneira que são lidas e interpretadas.

Uma vestimenta em específico causa certo estranhamento. De maneira espalhafatosa e carnavalesca, nos deparamos com o terno azul, figurino de destaque utilizado pelo protagonista. Assim que é liberto pelo “Dr.” Schultz, Django recebe o poder de escolha sobre o que vestir, tendo liberdade – conceito de máxima importância para o contexto –, um ato extremamente significativo para um homem negro que fora escravizado. Entretanto, impõe-se uma restrição, essa roupa deve ser uma fantasia de *valet*, porque ele iria interpretar o personagem de um criado, de acordo com os planos de “Dr.” Schultz.

Porém, o traje elegido é um terno azul (figura 2) que faz par com uma calça três quartos adornados por babados e laços, vestes que direcionam o imaginário a um espaço e tempo diferente ao que a trama do filme se encontra e para além disso coloca o tom circense na trama,

¹⁰ Movimento cinematográfico do início da década de 1970, nos Estados Unidos. Eram produções voltadas para os negros, sendo produzidas por negros para negros. Tinham baixo custo de produção e temáticas que giravam em torno da violência, sexo e drogas. Tendo como principal nome do movimento o filme *Shaft* (1971). Tendo também um filme de destaque que se tem como protagonista um cowboy negro intitulado *Boss Nigger* (1974), que em português recebeu o nome de *Os Poderosos Também Caem*. Mais informações sobre o movimento cabe a leitura de: OIWA, Victor M. **Filmes e trilhas sonoras no cinema negro dos EUA dos anos 1970: Uma análise sobre o ciclo blaxploitation**. Dissertação de Mestrado. Universidade Anhembi Morumbi: São Paulo, 2011.

¹¹ HANEL, Marnie. From Sketch to Still: The Spaghetti-Western Wit of Sharen Davis’s Django Unchained Costumes. Artigo de revista. **Vanity Fair**. Estados Unidos, 2013. Disponível em: <<https://www.vanityfair.com/hollywood/2013/01/django-unchained-costume-design-oscar-nomination>>. Acesso em 23 de mar. 2021.

que não é presente em nenhum outro personagem. Apesar de Quentin Tarantino não ter nenhum compromisso com a precisão histórica, a roupa levanta questões. Por qual motivo o diretor escolhe, conscientemente, trajar o cowboy negro dessa maneira espalhafatosa? A situação passível de riso é, realmente, uma boa forma de representar um homem negro em posição de protagonismo? A figura do cowboy “clássico” tem algo a ver com essa escolha? É sobre essas e outras questões que se pretende acender a fagulha que incendiará este capítulo.

Figura 2 – Frame de *Django Livre* (2012) [28min07s]



Fonte: *Django Livre*, 2012

Partindo dessas questões, considero como principal objetivo compreender os significados que os figurinos escolhidos para o personagem de *Django Livre* agenciam e constroem. Pensando conjuntamente a trajetória da imagem do homem negro e resgatando representações do século XIX, no período pós-abolição, imagens que aludam ao traje escolhido para Django, procurando entender como impactam na configuração imagética, ética e política da personagem interpretada por Jamie Foxx. É importante fazer essa retomada por alguns principais motivos: a compreensão do modo em que se representava o homem negro no período em que se passa o filme e por se tratar de um momento importante da história dos negros, em questões políticas, em que esses indivíduos passam a ser retratados tanto na imprensa como pela cultura (Show dos Menestréis).

1.2. “The ‘D’ is silent. I know”

Para abrir a análise iniciarei pela principal inspiração de Quentin Tarantino para a produção de sua obra cinematográfica, a película homônima *Django* (1966), do diretor italiano Sergio Corbucci, produção que está localizada no gênero filmico chamado de *western* à moda italiana, gênero tal que influencia diretamente o trabalho do diretor estadunidense em *Django Livre* (2012). Objetivando aqui compreender o impacto das semelhanças e diferenças para a construção do sentido imagético nessas produções cinematográficas.

Figura 3 – Frame de *Django* (1966) [21s]



Fonte: *Django*, 1966

Figura 4 – Frame de *Django Livre* (2012) [1min05s]



Fonte: *Django Livre*, 2012

Mesmo que Tarantino tentasse negar que seu filme é uma homenagem direta ao do diretor italiano, os rastros visuais presentes em sua obra facilmente o denunciariam. Logo nas primeiras cenas as semelhanças de enquadramento comprovam que um tem, pelo menos, alguma ligação audiovisual com o outro. Ambos constroem em seus primeiros minutos a apresentação do protagonista, feita visualmente com um plano aberto das costas que lentamente se transforma em um *close-up*, ao fundo tocando a trilha sonora – nos dois casos – do filme italiano. A referência direta nua e crua utilizada por Quentin Tarantino nos leva a crer que a intenção de aproximação a obra italiana tem alguma importância.

Por outro lado, ao mesmo tempo que se há uma aproximação estilística, as diferenças também constroem sentido de uma maneira extremamente interessante. As costas e as marcas da escravidão presente na produção norte-americana são suficientes para se fazer pensar sobre a crueldade desse sistema, assim como a virilidade e a força representada no corpo negro masculino. Temos a diferença marcada pela questão racial.

Outros momentos de semelhança em relação as produções ocorrem, porém serão discutidas no próximo capítulo, tendo aqui somente o interesse em apontar que existe uma relação direta entre as duas obras audiovisuais para que se pense as semelhanças e as diferenças em relação ao figurino e, portanto, à forma de construção da imagem de Django em cada um dos filmes.

Django, de Sergio Corbucci é interpretado por Franco Nero, segue a linha padrão das vestimentas que são vistas em filmes *western*. Chapéu, botas e roupas básicas, combinações de cores monocromáticas, em tons escuros e muitas vezes terrosos (figura 5).

Figura 5 – Conjunto de quadros: Franco Nero em *Django* (1966) [3min23s e 6min34s]



Fonte: *Django*, 1966

Com base nas aproximações que são construídas diretamente entre os dois filmes foi necessário investigar se haveria alguma pista sobre o terno azul do filme de 2012 no filme de 1966. Em questões de figurino existem poucas ou nenhuma semelhança entre eles, mesmo nos momentos em que o personagem de Tarantino se veste de maneira similar a outros cowboys da cinematografia *western*, ele se diferencia do personagem italiano.

Porém, a falta em si nos diz algo. É possível pensar que isso se dá exatamente como modo de apontar que ambos os personagens não têm a mesma trajetória e nem os mesmos propósitos, somente alguns aspectos cinematográficos que foram emprestados para que fosse possível traçar uma aproximação ao gênero do *western* italiano.

1.3. The Blue Boy as a cow(boy)?

A pista oficial sobre o terno azul de valete utilizado pelo personagem de Jamie Foxx é retirada da fala da figurinista Sharen Davis na entrevista para *Vanity Fair*, Davis diz utilizar como referência o quadro do *Menino Azul (The Blue Boy)* e diz ainda que plantou indiretamente para Quentin Tarantino, que teria exigido algo azul – não se sabe por qual motivo.

Sharen Davis: “Quentin descreveu no roteiro como azul explosivo. E eu disse ‘eu simplesmente não posso fazer isso. Isso é muito anos 70, mas isso vai parecer como poliéster não importa o que eu faça’. Eu coloquei uma cópia do *Menino Azul* de Thomas Gainsborough no fundo do livro de pesquisa. Ele não disse nada, mas ele viu. Ele meio que disse depois, ‘Ah! Faça-o parecer como o *Menino Azul*’”¹²

Pensando nisso e inspirado pelo texto de Ana Maria Mauad – “Como nascem as imagens? Um estudo de História Visual”¹³ – no qual a autora traça a trajetória das imagens refletindo sobre como elas circulam e como esse circuito percorrido é extremamente importante para se compreender seus significados e ressignificados. Levantando a discussão de como essa circularidade que perpassa diferentes suportes, temporalidades e espaços constroem diferentes tipos de interpretação.

No texto, a professora investiga o movimento da fotografia icônica em que uma mulher segura uma flor em frente a militares como forma de protesto contra a Guerra do Vietnã na década de 60 até chegar numa reprodução da mesma nos protestos de 2013 no Brasil. E dessa forma, traça o modo como seus significados são construídos e atualizados a medida que circulam e busca compreender de onde esses significados nascem, perseguindo possíveis referências na cultura visual partindo de composições estéticas. Além disso, baseia-se na ideia de Ulpiano Meneses “de que todas as imagens possuem uma biografia, que ensejam trajetórias nem sempre lineares, o que implica afirmar que não existe uma história por detrás das imagens, mas imagens que fazem história”.¹⁴

¹² Original: “Quentin had it in the script as powder blue. And I said, ‘I just can’t do that. It is very 70s, but that’s going to look like polyester no matter what I make it out of’. I slipped a copy of Thomas Gainsborough’s *The Blue Boy* in the back of the research book. He didn’t say anything, but he saw it. He sort of said later, ‘Oh! Make him look like *Blue Boy*’”

¹³ MAUAD, Ana Maria. Como nascem as imagens? Um estudo de história visual. **História: Questões & Debates**, [S.l.], v. 61, n. 2, dec. 2014. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/39008>>. Acesso em: 29 apr. 2021.

¹⁴ MENESES, Ulpiano T. B. A fotografia como documento: Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. **Tempo**, Rio de Janeiro, n. 14, p. 131-151.

Desse modo, exploro aqui a biografia da pintura de Gainsborough (figura 6) e suas referências para que seja possível fazer as devidas comparações entre o valete de Tarantino (figura 7) e a representação aristocrática retratada pelo pintor inglês.

Figura 6 – *The Blue Boy (O menino azul)* (1770) de Thomas Gainsborough



Fonte: Wikipedia Commons¹⁵

Figura 7 – Jamie Foxx em *Django Livre* (2012) [frame 35min52s]



Fonte: *Django Livre*, 2012

¹⁵ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Blue_Boy.jpg>. Acesso em 29 de jun. 2021.

Figura 8 – *The Hon. Frances Ducombe*
(Gainsborough, 1977)



Fonte: Art in The Frick Collection: Paintings, Sculpture, Decorative Arts, 1996¹⁶

Figura 9 – *Retrato de Mary Ruthven Lady van Dyck*
(van Dyck, por volta de 1640)



Fonte: Wikipedia Commons¹⁷

A roupa azul representada no quadro de Gainsborough tem um ar de nobreza europeia de alguns séculos atrás. E de acordo com The Huntington, organização que tem posse e preserva o quadro, o artista teria se inspirado no pintor flamenco Anthony van Dyck que tinha como principal trabalho fazer retratos da nobreza. Sendo conhecido por ter pintado um retrato de Carlos I, rei da Inglaterra. Não se sabe ao certo se o menino representado por Thomas Gainsborough teria sido alguém da nobreza, mas o tom aristocrático inspirado em van Dyck é claro. E o uso recorrente da roupa azul em personagens diferentes além das semelhanças presentes nas poses sugerem um estudo mais aprofundado nas obras de van Dyck e suas técnicas.

¹⁶ Disponível em: <<https://collections.frick.org/objects/185>>. Acesso em 29 de jun. 2021.

¹⁷ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anthony_van_Dyck_-_Mary_Ruthven,_Lady_van_Dyck.jpg>. Acesso em 29 de jun. 2021.

Figura 10 – *Retrato do Jovem Cavalheiro* ou *The Blue Boy* (Gainsborough, 1770)



Fonte: Wikipedia Commons¹⁸

Figura 11 – *Retrato de James, 3º marquês e 1º duque de Hamilton* (van Dyck, entre 1635 e 1638)



Fonte: Wikidata¹⁹

Figura 12 – *Lord John e Lord Bernard Stuart* (van Dyck, cerca de 1638)



Fonte: Wikipedia Commons²⁰

A partir do tom de nobreza e a época em que se produz a obra – e seus rastros –, que dá origem a vestimenta de Django, foi possível se localizar e chegar ao que possivelmente tentou se apresentar na obra cinematográfica: *le valet de chambre* (figura 13). O criado de quarto, uma espécie de serviçal, que de certa forma era um braço-direito de nobres, bastante presente nas

¹⁸ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Blue_Boy.jpg>. Acesso em 29 de jun. 2021.

¹⁹ Disponível em: <<https://www.wikidata.org/wiki/Q89667052>>. Acesso em 29 de jun. 2021.

²⁰ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sir_Anthony_van_Dyck-Lord_John-Stuart-and-His_Brother-Lord-Bernard-Stuart.jpg>. Acesso em 29 de jun. 2021.

cortes europeias entre os séculos XVI e XVII. Não muito comum nos Estados Unidos, pelo menos não com o termo de *valet*, o qual é utilizado no filme.

Figura 13 – *Le valet de chambre* (Abraham Bosse, 1635)



Fonte: Wikipedia Commons²¹

Entretanto, mesmo sabendo dessa informação no momento em que é transportada para Django, causa estranhamento por alguns motivos narrativos, mas também imagéticos. Primeiro: por ser de uma cor tão chamativa em meio a tantas outras vestimentas de tons menos coloridos, fazendo-o se destacar. Segundo: estar tão distante do recorte temporal no qual o figurino do restante dos personagens está localizado. E por último: estar sendo utilizada em um homem negro em um período anterior a abolição, o que não ocorria nas representações europeias do chamado valete.

Se aceitarmos as explicações de Davis, teremos o suposto desejo de atribuir nobreza ao personagem escravizado, em uma tentativa, talvez, de inversão carnavalesca da sua condição de homem subjugado. Assim, poderíamos expandir a interpretação positiva do traje azul para aquela trazida no filme *Tempo de Glória* (1989), que trata da formação do primeiro regimento negro do exército dos Estados Unidos, comandado por um homem branco. A dignidade para os

²¹ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abraham_Bosse_Valet_de_chambre.jpg>. Acesso em 29 de jun. 2021.

escravizados que formavam o regimento seria alcançada quando lhes fosse concedido um par de sapatos e o terno azul, uniforme das forças da União. Há, portanto, a possibilidade de uma recepção positiva para o uso do terno azul por Django negro.

Figura 14 – Sequência de frames: *Tempo de Glória* (1989) [14min42s até 15min24s]



Fonte: *Tempo de Glória*, 1989

Logo no início do filme de 1989 é possível ver a importância que se dá para o uniforme azul. Uma multidão de homens negros se reúne para ver o exército da União em marcha e de pronto indagam ao coronel Robert Gould Shaw (interpretado por Matthew Broderick) quando irão receber seus “blue suits”. Mais à frente na narrativa, quando o pelotão negro – depois de muitos obstáculos e dificuldades – finalmente recebem o esperado uniforme, se vê a satisfação

e a sensação de pertencimento (a partir da aceitação e inclusão no exército) nos olhos dos personagens.

Figura 15 – Sequência de frames: *Tempo de Glória* (1989) [56min34s até 56min41s]



Fonte: *Tempo de Glória*, 1989

Por mais que se trate de um tom de azul bem mais sóbrio que o utilizado por Django, é mais do que plausível associar o conceito metafórico da nomenclatura do “*blue suit*” sendo pensado, de certa forma, como um ícone que representa o exército da União e faz referência a relevância da existência de um batalhão negro na história da nação. Pensando que se trata também de homens negros trajando ternos azuis, o poder da imagem (figura 16), em suas devidas proporções, é de extrema potência.

Figura 16 – Sequência de frames: *Tempo de Glória* (1989) [56min44s até 56min50s]



Fonte: *Tempo de Glória*, 1989

Entretanto, pensando conjuntamente com Fredric Jameson que aponta sobre:

As obras de cultura de massa não podem ser ideológicas sem serem, em certo ponto e ao mesmo tempo, implícita e explicitamente utópicas: não podem manipular a menos que ofereçam um grão genuíno de conteúdo, como paga ao público prestes a ser tão manipulado.²²

Essa fala nos faz refletir em como devemos ficar atentos às “migalhas” que as produções culturais nos oferecem, pois em muitas vezes essas vem acompanhadas de construções negativas que, quase sempre, são mascaradas pelos chamados “grãos genuínos” esquematizados basicamente como uma cortina de fumaça para os problemas que podem ser encontrados nessas obras.

²² JAMESON, Fredric. Reificação e utopia na cultura de massa. In: _____. **Marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995. p. 30.

Porém, não obstante, é necessário explorar também outras ocorrências para analisar a construção da figuração do Django negro de Tarantino. Ao chegar à fazenda na qual estão trabalhando os homens que Schultz precisa executar, uma escrava é designada a apresentar as terras para Django a quem, segundo o senhor, ela deve tratar não como um homem branco da casa grande, mas como um pobre que trabalha na cidade.

Sr. ‘Big Daddy’ Bennett: Ei, Betina?

Betina: Sim, senhor, Big Daddy?

Sr. ‘Big Daddy’ Bennett: É... [para Schultz] Qual é o nome do seu negrinho mesmo?

“Dr.” Schultz: Django.

Sr. ‘Big Daddy’ Bennett: Django! [para Betina] Betina, docinho, você poderia pegar o Django e levá-lo para dar uma volta pelo terreno aqui e mostrar a ele todas as coisas bonitas?

Betina: Como quiser, Big Daddy!

“Dr.” Schultz: Oh, Sr. Bennett, devo lembrá-lo, Django é um homem livre. Ele não pode ser tratado como um escravo. Ele... dentro dos limites do bom gosto, ele deve ser tratado como uma extensão de mim mesmo.

Sr. ‘Big Daddy’ Bennett: Entendido. Betina, querida?

Betina: Sim?

Sr. ‘Big Daddy’ Bennett: Lembre-se que Django não é um escravo. Django é um homem livre. Você entende? [Betina pausa] Você não pode tratá-lo como qualquer um dos outros negros por aqui, porque ele não é como nenhum dos outros negros por aqui. Você entendeu?

Betina: Quer dizer que você quer que eu trate ele como gente branca?

Sr. ‘Big Daddy’ Bennett: Não, não foi isso que eu disse!

Betina: Então não sei o que você quer dizer, Big Daddy!

Sr. ‘Big Daddy’ Bennett: Sim, como posso explicar... Qual é o nome daquele garoto pé-rapado da cidade que trabalha com vidro? A mãe dele trabalha na madeireira...

Escrava da casa do Sr. ‘Big Daddy’ Bennett: Ah, você fala do Jerry?

Sr. ‘Big Daddy’ Bennett: Esse é o nome do menino, Jerry! [para Betina] Você conhece Jerry, não conhece, querida?

Betina: Sim, Big Daddy.

Sr. ‘Big Daddy’ Bennett: Bem, então é isso! Trate-o como você trata o Jerry!²³

²³ Falas do filme, cena que ocorre entre os minutos 30min27s até 31min37s. Trecho original: **Mr. ‘Big Daddy’ Bennett:** Uh, Betina? **Betina:** Yes sir, Big Daddy? **Mr. ‘Big Daddy’ Bennett:** Uh... [to Schultz] What's your Jimmie's name again? **“Dr.” Schultz:** Django. **Mr. ‘Big Daddy’ Bennett:** Django! [to Betina] Betina, sugar, could you take Django there and take him around the grounds here and show him all the pretty stuff? **Betina:** As you

Figura 17 – Plano-sequência *Django Livre* (2012) [32min01s até 32min10s]



please, Big Daddy! “**Dr.**” **Schultz**: Oh, Mr. Bennett, I must remind you, Django is a free man. He cannot be treated like a slave. He... within the boundaries of good taste, he must be treated as an extension of myself. **Mr. ‘Big Daddy’ Bennett**: Understood. Betina, sugar? **Betina**: Yes?

Mr. ‘Big Daddy’ Bennett: Django isn't a slave. Django is a free man. You understand? [Betina pauses] You can't treat him like any of the other n*ggers around here, 'cause he ain't like any of the other n*gger around here. Ya got it? **Betina**: You mean, you want me to actually treat him like white folks? **Mr. ‘Big Daddy’ Bennett**: No, that's not what I said! **Betina**: Then I don't know what you want, Big Daddy!

Mr. ‘Big Daddy’ Bennett: Yes, I can see that. Uh, what's the name of that peckerwood boy from town that works with the glass? His momma work at the lumberyard... **Mr. ‘Big Daddy’ Bennett's Mammy**: Oh, you mean Jerry?

Mr. ‘Big Daddy’ Bennett: That's the boy's name, Jerry! [to Betina] You know Jerry, don't ya, sugar? **Betina**: Yes, Big Daddy. **Mr. ‘Big Daddy’ Bennett**: Well, that's it then! Just treat him like you would Jerry!



Fonte: *Django Livre*, 2012

Após a discussão de como Django é um homem livre e não deve ser tratado como os demais negros da fazenda, Betina, em diálogo com o personagem, o indaga se ele realmente era um homem livre porque teria escolhido se vestir daquela maneira. Logo após, há um corte seco entre as cenas e surge Django interrogando-a sobre os alvos que estavam em busca. A partir do estranhamento transparecido pela personagem da escrava presente no filme é possível apontar que a ambiguidade entre o tom de sofisticação e do ridículo transmitida pela fantasia, muito provavelmente, era algo que estava nos planos do diretor, pois a cena é risível com a ridicularização de Django.

Por mais que o terno azul não seja recorrente no decorrer da película, aparecendo na tela por mais ou menos 12 minutos, entendo que não se deva reduzir a construção do personagem somente a esse ponto, mas também não é motivo para desprezá-lo, seu impacto independe do seu tempo em cena, mas de como é impregnante a imagem de Django neste traje. Além disso, a ocasião em que ela é escolhida para ser utilizada, sendo a primeira vestimenta de Django como homem livre, colocando em prática o poder de sua liberdade, tem um peso e uma importância que é impossível de se ignorar. Dessa maneira, compreender as interpretações possíveis que o uso dessa fantasia pode gerar é indispensável para se pensar a representação do homem negro e suas ambiguidades. Com base nisso, analisaremos o modo como os homens negros foram representados na imprensa e nos meios de comunicação do século XIX, a fim de buscar entender como a maneira em que se representa a distinção no corpo negro pode ser compreendida de diferentes modos.

1.4. The Minstrels Show, 1880-1920

A primeira vez que tive contato com o conceito de *black face*²⁴ e os espetáculos que utilizavam essa prática para representar pessoas negras, o Show dos Menestréis (ou em inglês: *The Minstrel Show*), foi lendo um texto informal da historiadora Suzane Jardim²⁵ sobre estereótipos racistas na cultura estadunidense. Texto esse que foi o estopim para o interesse pelos estudos de raça e cultura que deu origem a trajetória de pesquisas preliminares que nos trouxe até aqui.

Após a leitura, o terno azul retratado no filme de 2012, que antes não me remetia a nada além do estranhamento, passou a ter uma semelhança extremamente incômoda com os personagens apresentados naquele texto. De acordo com J. Stanley Lemons, em seu texto *Black stereotypes as reflected in popular culture, 1880-1920*²⁶, “o Show dos Menestréis foi a primeira forma de entretenimento nacional da América, e de lá saíram dois dos mais clássicos estereótipos sobre os negros”. O autor aponta ainda que esses estereótipos teriam sido inspirados em dois dos principais personagens do show, eles são o Zip Coon e o Jim Crow. O primeiro definido por ele como “ridículo, dândi da cidade” e que “ele era facilmente reconhecido por suas roupas brilhantes, espalhafatosas e exageradas”. Enquanto o Jim Crow “representava o negro mais retinto da plantação que era lento em pensamentos e no modo de se movimentar” e que tinha como vestimentas recorrentes “farrapos, trapos e um chapéu surrado”.

Em vista disso, permito-me desencadear a análise a partir da seguinte reflexão: seria possível o terno azul ter sido inspirado em um estereótipo racista?

²⁴ Prática de se pintar (atores brancos) de preto para representar personagens negras. Comumente utilizada em espetáculos que ficaram conhecidos como Show dos Menestréis.

²⁵ JARDIM, Suzane. **Reconhecendo estereótipos racistas na mídia norte-americana**. Texto do Medium. 2016. Disponível em: <<https://medium.com/@suzanejardim/alguns-estereotipos-racistas-internacionais-c7c7bfe3dbf6>>. Acesso em 22 de abr. 2021.

²⁶ LEMONS, J. Stanley. Black Stereotypes as Reflected in Popular Culture, 1880-1920. *American Quarterly*, v. 29, n. 1, pp. 102-116, 1977. p. 102.

Figura 18 – Thomas D. Rice encenando Jim Crow em 1833



Fonte: Revista *American Heritage*²⁷

Figura 19 – Recorte de frame *Django Livre* (2012) [35min52s]



Fonte: *Django Livre*, 2012

Assim como apontado na fala de Lemons acima, o personagem Jim Crow, criado pelo ator branco Thomas D. Rice, foi inspirado nos negros escravizados de pele retinta que trabalhavam na lavoura. Seu sobrenome Crow, que em inglês quer dizer “corvo”, tem a ver com a pele negra mais escura desses indivíduos. Sua personalidade mansa fazia alusão a ideia de que os negros eram preguiçosos e com função cerebral limitada. Utilizava-se roupas esfarrapadas para destaque o seu status social, econômico e intelectual inferior.

Na figura 18 se tem uma representação de tal personagem, na qual suas vestimentas seguem um padrão espalhafatoso e surrado. Pode-se dizer que a roupa teria tido algum tom de formalidade antes de se encontrar na situação de farrapos, visto que parece ser um conjunto de terno e calças três-quartos, mas que posteriormente, devido o tempo de uso, necessitaram de ser remendadas. Obviamente, não é o caso, já que a fantasia é retratada dessa maneira para associar o personagem a pobreza e ao baixo nível intelectual. Além disso, se vê combinações de cores extremamente chamativas que fogem da regra da formalidade, principalmente em relação ao que se é usado pelos brancos.

Devido ao grande sucesso do personagem icônico é possível encontrar sua representação nos mais diversos suportes. O primeiro, logo acima (figura 18) supõe que seja uma pintura ou gravura que capturaria o ator branco apresentando seu personagem em seu show, não foi possível encontrar informações sobre sua produção, somente supostamente datar do ano de 1833. Na figura 20, podemos ver a capa da partitura ou da gravação da música *Jump Jim Crow*, canção que popularizou o personagem do show dos Menestréis. A imagem foi produzida pelo

²⁷ TROLL, Robert C. Behind the black face. *American Heritage*, v. 29, n. 3, 1978. Disponível em: <<https://www.americanheritage.com/behind-blackface>>. Acesso em 20 de jul. 2021.

artista estadunidense Edward Williams Clay, conhecido por ser autor de uma série de cartoons satíricos de cunho racista intitulada *Life in Philadelphia*²⁸.

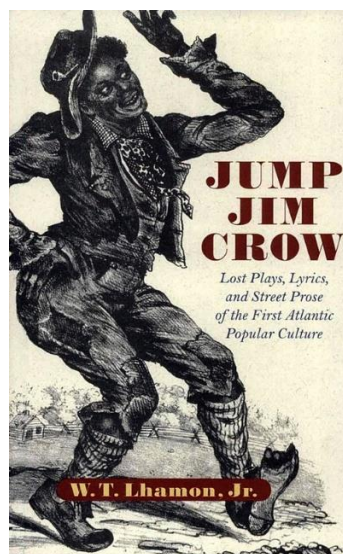
Entre os dois suportes podemos apontar algumas semelhanças e diferenças. Como semelhança é possível ver a manutenção das cores chamativas das vestimentas, entretanto tendo uma maior saturação na primeira e ainda a pose icônica que segue nas duas figuras. Em relação às diferenças pode-se apontar dois principais pontos, na primeira imagem (figura 18) se vê um rosto que se aproxima mais dos traços fenotípicos de uma pessoa branca, porém com o rosto pintado de preto. Enquanto na segunda (figura 20), se vê aquilo que comumente é representado com traços negros, mas de maneira extremamente exagerada. Para além disso, também há uma grande diferenciação no plano de fundo de ambas as imagens. A primeira cheia de elementos e alusões ao teatro, dando talvez o contexto de que se trata de uma apresentação de entretenimento. Ao pé que na segunda se vê representações do campo, colocando, talvez, o personagem em um lugar que se aproxima mais da realidade e não do *show business*.

Figura 20 – Capa da canção (Clay, cerca de 1832) *Jump Jim Crow* (D. Rice, 1828)



Fonte: Wikipedia Commons²⁹

Figura 21 – Capa do livro *Jump Jim Crow* (2003)



Fonte: Amazon³⁰

É possível encontrar também a representação do personagem na capa do livro de W. T. Lhamon Jr³¹ (figura 21). que leva o título da canção de Rice e tem como temática a análise das

²⁸ É possível ter o acesso a alguns dos quadrinhos pela página do Wikipédia. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Life_in_Philadelphia>. Acesso em 2 de mai. 2021.

²⁹ Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jimcrow.jpg>>. Acesso em 20 de jul. 2021.

³⁰ Disponível em: <<https://www.amazon.com.br/Jump-Jim-Crow-Atlantic-Popular/dp/0674010620>>. Acesso em 20 de jul. 2021.

³¹ LHAMON JR., W. T. **Jump Jim Crow: Lost Plays, Lyrics, and Street Pose of the First Atlantic Popular Culture**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003.

últimas músicas e peças escritas pelo ator branco. Dessa maneira o autor trouxe em sua capa, no ano de 2003, essa icônica imagem resgatando um passado não tão distante, mas talvez um tanto quanto esquecido.

Figura 22 – Personagem Jim Crow em *Dumbo* (1941)



Fonte: *Dumbo*, 1941

Outra variação dessa representação que causou polêmica é o personagem homônimo da animação da Disney datada de 1941, a sua (re)apresentação na forma animalizada de um corvo com vestimentas humanas (e bem semelhantes às do icônico personagem dos Menestréis) causou polêmica e dividiu opiniões fazendo com que a produtora alterasse o nome do personagem em questão, mas sem alterar qualquer outra característica que se fazia possível a associação. Seu colete azul, chapéu e pose, muito se aproximam visualmente do que se vê no personagem que criou o estereótipo.

É plausível afirmar que esse personagem foi extremamente emblemático na história da nação estadunidense e no que diz respeito a cultura visual sua reprodução como representação teve e tem uma trajetória longínqua que não se limita ao Show dos Menestréis. Sua força com símbolo foi consagrada com a criação das leis segregacionistas instauradas nos Estados Unidos no ano de 1877 e tiveram fim, graças à luta em prol dos direitos civis, na década de 60. O pacote de leis que determinava que negros e brancos deveriam utilizar espaços diferentes, dentre outras medidas, foram nomeadas fazendo alusão ao personagem, popularmente conhecidas como Leis Jim Crow.

Para além da circularidade pelos meios culturais e de entretenimento, no campo político se destaca o resgate do termo Jim Crow nas marchas do movimento pelos direitos civis, na

década de 60, que recupera por meio de cartazes palavras de ordem que trazem os dizeres “Jim Crow” fazendo referência as leis segregacionistas. No acervo³² do reconhecido fotógrafo que trabalhou dentro do movimento, Bob Adelman é possível encontrar diversos exemplares de fotografias desse momento.

Figura 23 – Fotografia de manifestantes em Washington, D.C. (1962)



Fonte: Bob Adelman Archive

Figura 24 – Fotografia de manifestantes no bairro do Brooklyn, NY (1963)



Fonte: Bob Adelman Archive

Figura 25 – Fotografia de manifestante em Columbus, OH (1962)



Fonte: Bob Adelman Archive

Figura 26 – Fotografia de manifestante no bairro do Brooklyn, NY (1962)



Fonte: Bob Adelman Archive

A série de imagens (figuras 23 a 26), todas do fotógrafo Bob Adelman, foram tiradas em localidades, momentos e em protestos diferentes. Todos tinham como foco a luta contra a segregação nos Estados Unidos. Porém, o que todas têm em comum são as referências ao conjunto de leis separatistas pelo nome de Jim Crow. A primeira (figura 23) que mostra três homens e uma mulher carregando um caixão com os dizeres “Bury Jim Crow” (em português: “enterrem Jim Crow”) indo a um protesto na Casa Branca diretamente contra as leis. Já nas figuras 24 e 26, ambas trazem cartazes com os dizeres “Jim Crow must go in Brooklyn” (tradução: “Jim Crow deve acabar no Brooklyn”), por mais que as palavras de ordem se repitam,

³² Disponível em: <<http://www.bobadelman.net/>>. Acesso em 2 de mai. 2021.

a primeira reivindicava igualdade na contratação de funcionários no SUNY Downstate Medical Center, enquanto na imagem de 1962 lutava por se conseguir que pessoas negras fossem contratadas pela padaria Ebinger. Por último, a terceira imagem (figura 25) a qual uma mulher branca segura uma faixa com a frase: “Don’t swim with Jim Crow” (“não nade com Jim Crow”). Tratava-se de uma manifestação contra uma piscina que só aceitava a entrada de pessoas brancas na cidade de Columbus, no estado de Ohio.

Figura 27 – Videoclipe *This is America* (2018) de Childish Gambino



Fonte: YouTube

Figura 28 – Detalhe para a pose de Childish Gambino em *This is America* (2018)



Fonte: YouTube

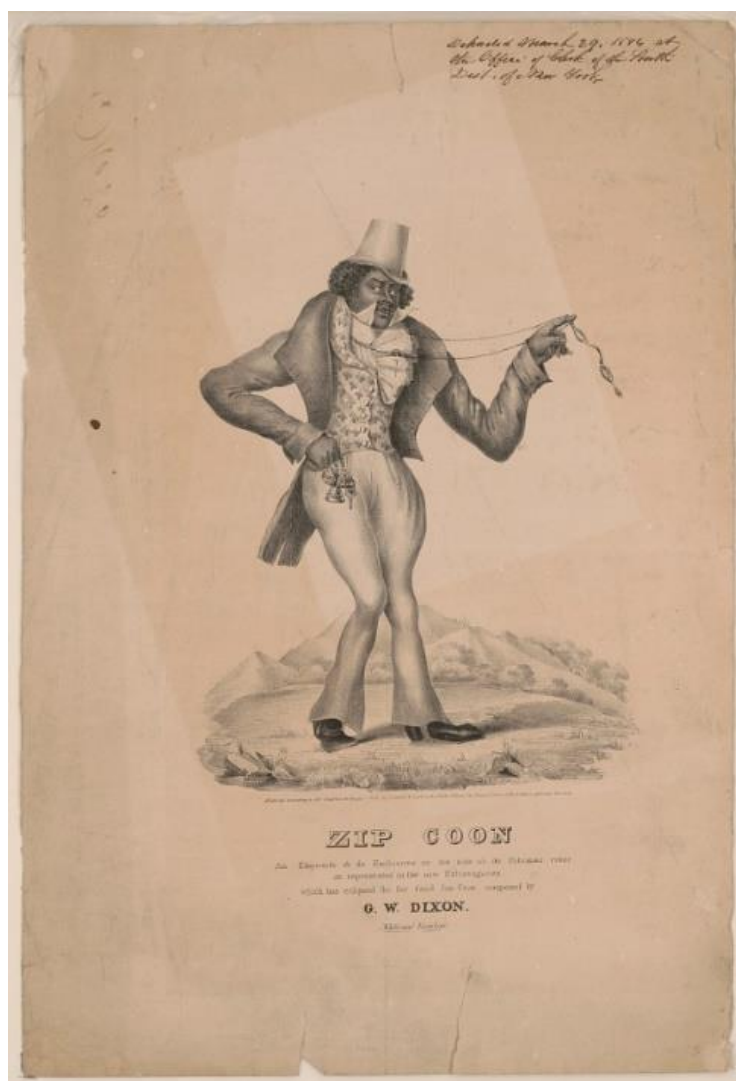
Recentemente, no ano de 2018, o artista Childish Gambino (também conhecido como Donald Glover) lançou o clipe de sua canção intitulada “This is America” – “Isso é América” (EUA) – no qual, em um show de construção de significados proporcionados pelo audiovisual, relembra por meio de inúmeras alusões a trajetória do povo negro nos Estados Unidos. No videoclipe, repleto de críticas e problemáticas sociais tendo como enfoque principal as questões

de raça, Gambino rememora a emblemática pose de Jim Crow. Uma obra audiovisual recheada de significados, em um contexto de violência policial e tiroteios em massa envolvendo questões raciais nos Estados Unidos, teve um impacto cultural e político suficiente para colocar essa imagem tradicional em voga novamente.

Acima de tudo, a circularidade que se traça para tal simbologia ou representação não se restringe somente a sua reprodução fiel – ou o mais próximo disso – mas também as ressignificações que se criam. No mesmo momento e lugar no qual surge Jim Crow, ascendem também outras personas provenientes dos *Minstrel Shows*, dentre eles o que leva o nome de Zip Coon.

Enquanto Jim Crow tinha o intuito de estigmatizar o negro escravo do sul, o Zip Coon retratava o negro liberto do norte. Assim como o sobrenome “crow” faz referência ao tom de pele de quem se representa, o “coon” se refere a uma contração da palavra “*racoon*” que do inglês significa “guaxinim”, devido a inteligência e destreza do animal que tem a capacidade de roubar dos seres humanos. Da mesma maneira em que o primeiro inferioriza por falta de “qualidades”, o segundo tem qualidades demais. A intelectualidade negra, se torna arrogância, saber se portar e se vestir bem, ostentação e a inteligência e racionalidade, simplesmente aplicada à criminalidade. Ambos se associam a malandragem e a preguiça. Suas vestimentas também se aproximam, onde Crow se veste de maneira alinhada – porém, esfarrapada – e com cores extravagantes e Coon é trajado realmente como a alta sociedade, mas de maneira exagerada para que seja possível construir a ideia de ostentação.

Figura 29 – Personagem Zip Coon de George W. Dixon



Fonte: Wikipedia Commons³³

Na imagem acima (figura 29) se vê uma capa musical do chamado Zip Coon, personagem recorrente do *Minstrel Show*, datada do ano de 1834. Ao que os olhos são capazes de captar a figura se veste de maneira formal, mas de maneira extremamente extravagante. Sua forma física é exagerada e sua pose desajeitada. Trajado de terno, calças compridas e cartola, enquanto numa mão leva sino ou chave e na mão leva óculos pendurados a seu pescoço. Percebe-se uma tentativa de colocar o homem negro, talvez intelectual, como se não se encaixasse nos atributos de nobreza, formalidade e/ou intelectualidade. Tornando caricato, quase semelhante à quando vestimos nossos animais de estimações com roupas de humanos. Parece que não foram feitos para aquilo.

³³ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zip_coon_LCCN00650780.jpg>. Acesso em 20 de jul. 2021.

Figura 30 – Pôster I *Primrose & West's Big Minstrels* (1895)



Fonte: Library of Congress³⁴

Figura 31 – Pôster II *Primrose & West's Big Minstrels* (1896)



Fonte: Library of Congress³⁵

As figuras 30 e 31 datam dos anos 1895 e 1896 e são pôsteres de divulgação do espetáculo de George Primrose e William H. West. Destaca-se a formalidade exacerbada em seus personagens negros (na primeira) e brancos (na segunda). Não se nota o tom caricatural – além da prática do *blackface*, é claro – em suas vestimentas. Entretanto, se vê novamente a repetição da cor azul de seus ternos. Na primeira imagem, os meninos negros que são colocados como uma espécie de pajens ao lado de uma mesa de bolo, trajam um terno azul, com laço frontal e calças curtas que acompanham meias longas da cor branca. Enquanto, na segunda

³⁴ Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/2014637013/>>. Acesso em 30 de jun. 2021.

³⁵ Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/2014637007/>>. Acesso em 30 de jun. 2021.

imagem há a representação – por se tratar de homens brancos pintado de preto – de seis homens negros trajados em *smokings* de tonalidade azul.

Figura 32 – *End Man* (1930)



Fonte: Library of Congress³⁶

Figura 33 – Pôster da *Morris Brothers Minstrels* (1857)



Fonte: Library of Congress³⁷

As duas últimas imagens a serem analisadas neste capítulo persistem no uso da cor azul em suas vestimentas. A primeira (figura 32) que parece ser um croqui de figurino, traz um homem negro (com feições exageradas, como de costume em representações dessa época) vestindo um terno ou *smoking* de gala branco com detalhes de destaque em azul (gravata, colete, grande lapela, cauda, empunhaduras e uma listra lateral na calça), tendo também uma enorme flor amarela atrelada a lapela. Também conta com os dizeres “End Man/Minstrel Show” logo abaixo. De acordo com as poucas descrições no site em que se encontra (o *Library of Congress*) data da década de 1930, sem se saber ao certo de qual ano exatamente. Para além disso, também foi encontrado uma imagem semelhante em que as únicas diferenças são que o detalhes do figurino são na cor vermelha.

A última e mais carnalizada de todas (figura 33), se trata de um pôster de divulgação do espetáculo da trupe dos irmãos Morris de Boston, tem ano de publicação sendo o de 1869, porém há uma data exposta na mesma de 1857 o que provavelmente seria a data em que o espetáculo ocorreu. Nessa figura há a literal representação de um palhaço. Seguimos com o terno azul, no entanto agora a combinação se dá com uma calça quadriculada de branco e

³⁶ Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/ihas.200219111/>>. Acesso em 30 de jun. 2021.

³⁷ Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/96507543/>>. Acesso em 30 de jun. 2021.

vermelho juntamente com um colete vermelho e uma gravata, bem típica de palhaços, branca e vermelha. Fantasia bem nacionalista por trazer as cores da bandeira do país combinadas, mas de maneira extremamente circense. Ainda traz consigo um banjo e feições exageradas estampadas no rosto.

Para além das “caixinhas” fechadas que definem os personagens como isso e aquilo, que constrói uma narrativa que classifica, ou melhor dizendo reclassifica os negros em tipos, simplificando todo um povo como uma espécie diferente de humano onde existem classes inferiores e superiores entre si, mas, obviamente, sem comparações possíveis com os brancos. O mais importante tem a ver com a cultura visual que se criou e foi se transformando. Coon se mescla com Crow e vice-versa.

1.5. Homens de destaque: eminentes, progressistas e ascendentes

Investigou-se a partir do acervo disponível na Biblioteca do Congresso (*Library of Congress*)³⁸ e nas Coleções Digitais da Biblioteca Pública de Nova Iorque (*The New York Public Library Digital Collections*)³⁹ representações de homens negros utilizando vestimentas formais ao longo do século XIX, com o intuito de tentar compreender duas coisas: a maneira que eram representados e o contexto em que ocorria.

A partir dessa pesquisa, foi possível perceber que os homens negros (livres) no pós-abolição não eram representados de maneira muito díspar em relação aos homens brancos quando retratados de maneira formal. Entretanto, também, não se aproximam em questões estéticas da roupa utilizada por Django. Nessa investigação nos deparamos com uma série de retratos que estão presentes no livro que reúne um pouco mais de cem biografias de homens negros influentes, sendo a maioria dos Estados Unidos. O livro foi organizado pelo Reverendo William J. Simmons, contando também com sua biografia, nascido escravo em Charlestone e que se tornou o segundo presidente do Simmons College of Kentucky – colégio tradicional para negros – (nomeado em seu nome posteriormente). O compilado de biografias intitulado de *Men of Mark: Eminent, Progressive and Rising* (1887)⁴⁰ (em português: Homens de destaque: Eminente, Progressivo e Ascendente).

Não foi possível encontrar o artista que produziu essa série de retratos, porém é plausível presumir que devem ter sido encomendados para dar rosto aos homens de destaque que

³⁸ Disponível em: <<https://www.loc.gov/>>

³⁹ Disponível em: <<https://digitalcollections.nypl.org/>>

⁴⁰ SIMMONS, Rev. William J. **Men of Mark: Eminent, Progressive and Rising**. Cleveland, OH: Geo. M. Rewell & Co, 1887.

Simmons pretendia mostrar ao mundo (ou pelos menos ao Estados Unidos). A série conta com algumas personalidades ilustres que não viveram ou não nasceram nos Estados Unidos, porém que tiveram alguma importância para a história dos negros, como Olaudah Equiano, Alexandre Dumas e Toussaint L'Ouverture. Grande parte das personalidades biografadas na obra são de homens influentes no meio cristão, visto que o autor era um reverendo.

Por se tratar de uma série documental extremamente extensa, nesse trabalho analisaremos somente três desses retratos (figura 34). E a escolha se deu primeiramente pela popularidade dos personagens e pela forma em que estão trajados. A maioria dos retratos mostram homens com vestimentas formais simples enquanto algumas exceções têm trajes um pouco mais complexos. As personalidades escolhidas foram: Frederick Douglass, por sua importância como ilustre abolicionista dos Estados Unidos; Olaudah Equiano (ou Gustavus Vassa), por sua vestimenta aristocrática e por sua história como abolicionista na Inglaterra; e por último, Toussaint L'Ouverture, líder da Revolução Haitiana. Pretendia-se também utilizar o retrato do escritor francês Alexandre Dumas, mas não foi possível localizar tal imagem, não sabemos se ela nunca existiu ou se foi perdida, o que sabemos é que ela não se encontra na versão do livro disponibilizada pelo site *Internet Archive*⁴¹.

Figura 34 – Retratos em *Men of Mark* (1887)



Fonte: livro *Men of Mark: Eminent, progressive and rising*, 1887

Por não ter sido possível encontrar o autor – ou autores – dos retratos dispostos na obra biográfica, analisarei por parte do que se vê e do que se é possível interpretar sem saber, ao certo, de onde veio e por quem foi produzido.

Assim como na série escolhida para análise aqui, quase todas seguem o mesmo padrão estilístico em que as personalidades são representadas em caráter formal em gravuras nas cores

⁴¹ Versão digitalizada de *Men of Mark* (1887). Disponível em: <<https://archive.org/details/06293247.4682.emory.edu/page/n3/mode/2up>>. Acesso em 1 de mai. 2021.

preto e branco. Pelo que parece são gravuras e fotografuras, utilizadas pela facilidade de reprodução em larga escala. A partir da análise da obra, tudo indica que não são todos os biografados nela que receberam uma gravura para ilustrar seu capítulo, mas são poucas as ocasiões que isso ocorre.

As três personalidades aqui têm sua importância na luta a favor da abolição da escravatura em seus respectivos países. Frederick Douglass foi um abolicionista e escritor estadunidense que viveu na época da Guerra da Secessão e foi um dos pensadores fundamentais para pressionar o presidente Abraham Lincoln em relação a abolição da escravatura. Tendo sido também um dos poucos homens (e negro) a se posicionar a favor do movimento feminista de acordo com a filósofa Angela Davis em “O movimento antiescravagista e a origem do direito das mulheres”.⁴² Olaudah Equiano é conhecido por sua brilhante trajetória, apesar das divergências em relação a veracidade de sua história, por ter sido sequestrado ainda criança, aos 11 anos, na Nigéria para ser escravo na América. Tendo anos depois se tornado um importante personagem na história abolicionista da Inglaterra e publicando uma autobiografia sobre sua história.⁴³ Por último, Toussaint L’Ouverture ilustre líder político e militar da Revolução Haitiana, considera da maior revolução negra em que libertou um país inteiro do controle francês.⁴⁴

As três imagens, como dito acima, seguem um padrão estilístico, porém a vestimenta dos três tem diferenças que para essa análise são fundamentais. O primeiro, segue um código de vestimenta mais simples e sem muitos adornos, formalidade clássica a personalidades políticas nos Estados Unidos. Enquanto os outros dois carregam um tom mais aristocrático e, de certa forma, performático. Equiano, representado com uma gravata que lembra muito um tecido com babados e um terno adornado, com um ar mais europeu e nobre. Ao passo que L’Ouverture segue uma linha semelhante com um tom aristocrático, mas o último traz consigo também um chapéu cheio de adornos. Pode-se pensar que isso se motiva por sua posição como militar e suas origens que têm uma influência europeia maior, trazendo tantos detalhes ornamentais. No que diz respeito aos retratos nada se sabe sobre suas cores, devido o suporte

⁴² DAVIS, Angela. O movimento antiescravagista e a origem do direito das mulheres. In: _____. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016. pp. 43-56.

⁴³ Para mais informações sugiro a leitura de: REDIKER, Marcus. Olaudah Equiano: espanto e terror. In: _____. **O navio negro: uma história humana**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. pp. 118-140.

⁴⁴ JAMES, C. L. R. **Jacobinos negros: Toussaint L’Ouverture e a revolução de São Domingos**. São Paulo: Boitempo, 2001.

ser totalmente em preto e branco, então sobre a tonalidade das roupas que vestem não é possível apontar nada.

1.6. Sobre a trajetória do terno azul

Figura 35 – Plano-sequência *Django Livre* (2012) [29min43s até 30min05s]



Fonte: *Django Livre*, 2012

Com base no que se reflete neste capítulo, nos é necessário voltar a Django e sua vestimenta excêntrica. Do mesmo modo em que as personagens e personalidades apresentadas acima sofreram com redefinições, rerepresentações e ressignificações, mas deixando sempre um rastro visual de onde partiram com suas devidas alterações (ou não), aproximando de seus significados e origens. O mesmo pode se dizer da roupa escolhida por Tarantino para ser utilizada por seu protagonista. É impossível descolar seus significados de uma herança imagética que foi – e ainda é – tão importante para a história de um povo – homens negros escravizados e libertos dos Estados Unidos.

Além disso, é perceptível em todas as representações analisadas aqui um padrão que se mantém e circula do show dos Menestréis até Django Livre de 2012 que é o terno azul. Independente de Jim Crow, Zip Coon ou cowboy negro, o terno azul gira e gira, mas se mantém.

Atravessam-se os anos e ele continua a circular por uma narrativa visual lado a lado a história dos negros. Em interpretações negativas e positivas, ele surge e nos leva a outras representações.

Mas, infelizmente, as representações negativas são maioria, ao passo que se conseguiu traçar o azul ao uniforme militar da União, outras muitas conexões se formaram nos transportando para ao show dos Menestréis, que por muitos anos carnavalizou e ridicularizou a população afro-americana os representando como criaturas animalizadas, infantilizadas e como indivíduos inferiores incapazes até mesmo de se representarem no teatro, tendo, quase sempre, sido interpretados por pessoas brancas, construindo características, carregadas de comicidade e situações risíveis, como se essas expressassem como todos os negros eram ou deveriam ser.

Assim como nas imagens anteriormente analisadas, provindas de cartazes de divulgação do Show dos Menestréis, o movimento de se atrelar o corpo do homem negro a comicidade foi uma ferramenta de deslegitimação e apagamento da luta negra que buscava de liberdade, inserção e aceitação da sociedade que foram inseridos de forma forçada (e logo depois rejeitados, quando não tinha mais utilidade). Tanto enquanto escravos, quanto na posição de libertos os negros foram ridicularizados na tentativa de se manter a hegemonia branca, para a manutenção do seu poder e privilégios.

Aqui é possível compreender o desconforto de Spike Lee ao dizer que a história de seu povo não é piada para ser representado por um filme de *bang-bang*. Carnavalizar o corpo negro em posição de protagonismo, como forma de amenizar as feridas causadas pela escravidão, também contribui para tirar o peso e a culpa daqueles – como indivíduos e como nação – que se beneficiaram desse sistema. Ao mesmo tempo que diminui a importância da resistência daqueles que são representados como palhaços.

Figura 36 – Recorte de frame *Django Livre* (2012)
[30min05s]



Fonte: *Django Livre*, 2012

Figura 37 – Recorte da figura 30



Fonte: Library of Congress

Então, pensando nisso, trazer para o século XXI um homem negro montado em um cavalo trajando uma fantasia de valete referenciado diretamente à Europa de alguns séculos anteriores, e que, ao mesmo tempo, nos leva a figura de criados juvenis, sendo passível de se ligar a uma herança imagética do famoso show de entretenimento que foi capaz de construir e circular estereótipos racistas – que continuam circulando de maneira ressignificada, de maneira crítica ou não – por décadas a fio nos Estados Unidos, é, no mínimo, algo a se (re)pensar.

CAPÍTULO II

Pelos caminhos de uma cultura visual: o
cowboy negro pelas lentes de Tarantino

PARTE I

O western de volta à moda americana: análise do filme

2.1.1. Um duelo de Djangos

Após uma longa discussão sobre o figurino de Django Livre e como suas origens percorrem uma travessia até chegar no filme de Quentin Tarantino, interessa agora investigar o filme, e sua narrativa, de maneira ampliada e os sentidos construídos pela recepção. Pretende-se analisar a circularidade do que se vê, ao mesmo tempo refletir sobre o que é invisibilizado.: o que a produção tarantiniana nos mostrou e o que nos foi escondido, pensando uma imagética do cowboy negro que foi esquecida ou apagada. E com base nisso, ponderar sobre as consequências que essas escolhas influem no modo como a imagem do homem negro é construída e (re)construída na década de 2010 nos Estados Unidos da América.

Dito isso, na primeira parte, partiremos de uma análise comparativa, mais aprofundada, entre os Djangos – o primeiro de Corbucci (1966) e o que dá nome a nossa fonte principal, o Django (negro) de Quentin Tarantino (2012) – investigando as semelhanças técnico-visuais, ponderando sobre os detalhes que diferenciam as duas obras. Além disso, voltaremos aos figurinos e refletiremos sobre a trajetória e desenvolvimento do herói negro com base na mudança de suas vestimentas ao longo da narrativa. Pretende-se ainda, buscar a formação de uma imagética do cowboy negro no cinema, sendo incontornável considerar o movimento do cinema negro dos anos 70, o *blaxploitation*. E finalmente analisar a presença de cowboys negros na história estadunidense para avaliar possíveis correlações ou absoluto esquecimento de sua existência no processo de sua figuração no cinema.

Como dito acima, abriremos este capítulo com uma análise comparativa entre o personagem Django na cinematografia do italiano Sergio Corbucci e do norte-americano Quentin Tarantino. Conforme citado anteriormente, logo no início de ambas as produções há uma semelhança gigante no enquadramento inicial, que se constrói a apresentação dos dois protagonistas. Mostrados de costas enquanto caminham pelo deserto (como se pode ver nas figuras 3 e 4), o primeiro, branco, vestido – trajado como um cowboy clássico: roupas escuras, botas e chapéu (entretanto, foge à regra por não andar a cavalo) – enquanto o segundo tem as costas nuas dando ênfase às suas marcas da escravidão que enfatiza a diferença abissal entre os dois personagens. Ao som do tema “Django” de Luis Bacalov (1966) ambos seguem suas travessias, o primeiro como um andante nômade e solitário como os cowboys “clássicos” e o segundo como um escravizado facilmente reconhecido pelas marcas de chibatadas, sendo transportado para ser vendido.

Constrói-se pela narrativa visual um paralelo que nos dá uma pista sobre o destino do Django negro e ao mesmo tempo nos causa uma quebra brusca que se pode aproximar, dando

tamanha ênfase nas suas diferentes condições, de branco livre e negro subjugado. Talvez seja possível aqui constatar a intenção de se apresentar a temática da escravidão, ao mesmo tempo que exalta e aponta a virilidade do homem negro escravizado ao lado da imagem exemplar do cowboy, figura ícone da nação estadunidense.

Figura 38 – Frame de *Django* (1966) [6min39s]



Fonte: *Django*, 1966

Figura 39 – Frame de *Django Livre* (2012) [4min57s]



Fonte: *Django Livre*, 2012

Outra pista visual que nos faz ponderar sobre seus significados tem a ver com o enquadramento que se faz quando os protagonistas são apresentados aos coadjuvantes. No caso do filme de 1966, Django é apresentado à mocinha (figura 38), enquanto, na produção do século seguinte, se encontra com seu ajudante/salvador Dr. King Schultz (figura 39).

Figura 40 – Frame de *Django* (1966) [8min17s]



Fonte: *Django*, 1966

Figura 41 – Frame de *Django Livre* (2012) [8min52s]



Fonte: *Django Livre*, 2012

No que diz respeito ao enquadramento, há uma inversão de uma obra para a outra. Na primeira (figura 40), após Django salvar sua mocinha indefesa das mãos dos soldados *yankees*, a apresentação entre os dois se dá em um frame em que o pistoleiro está enquadrado em posição de destaque em relação a Maria, tomando o centro da tela e estando postado a frente das câmeras. No caso da versão tarantiniana (figura 41), “Dr.” Schultz assume essa posição, de modo que Django se encontra numa posição abaixo do personagem alemão. Enquanto Schultz está postado de forma que o enfoque está todo nele, Django está de perfil e em segundo plano. Interessa também apontar que, no que tange a narrativa, os personagens subjugados (Maria e Django do Tarantino) estão nessa posição por motivações de raça. Maria é mestiça, metade mexicana metade estadunidense. Enquanto, Django é negro e escravo.

É bastante estranho se pensar que uma obra a qual leva o título de *Django Unchained* não tenha tratado o personagem que dá nome ao filme como protagonista. As cenas anteriores permitem chegar a essa conclusão a partir do visual, mas a narrativa que se constrói vai além do visual. O personagem de Christoph Waltz segue a linha recorrente do estereótipo do *white savior*: abomina integralmente as crueldades da escravidão, mas não se desvencilha totalmente do sistema. E esse estranhamento não é exclusivo desta pesquisa, antes já teria sido levantada essa questão, inclusive Quentin Tarantino teria criado Django para Will Smith que se recusou a fazer o papel por Django não ter o devido protagonismo no filme. Smith disse que “Django não era o principal, ‘tipo assim’, eu preciso ser o principal. O outro personagem é o protagonista! E fiquei tipo, ‘Não, Quentin, por favor, eu preciso matar o vilão do filme!’”⁴⁵.

Compreende-se que essa escolha se torna problemática a partir do momento em que o protagonista deveria ser o personagem negro. E o próprio que dá nome ao filme, tem seu protagonismo ofuscado por outro que é branco e europeu. Produzir algo que pelo seu nome pressupõe-se que veremos um cowboy negro em posição de destaque, além de também vender essa ideia, é um tanto quanto injusto e, de certa forma, desonesto ao construir uma expectativa que destaca, mas que na prática acaba se mostrando como mero discurso no qual não se concretiza na execução. Onde se espera exaltação do homem negro, na figura tradicional (e tem imensurável peso simbólico) se tem como resultado um protagonista negro (estigmatizado) que se resume a mero *sidekick* (em português: ajudante) de um homem branco europeu que salva sua vida e se torna sua bússola moral.

2.1.2. A travessia do herói: vestimentas e significados aproximados

Figura 42 – Montagem de todos os figurinos que aparecem no filme



Fonte: Compilação do autor⁴⁶

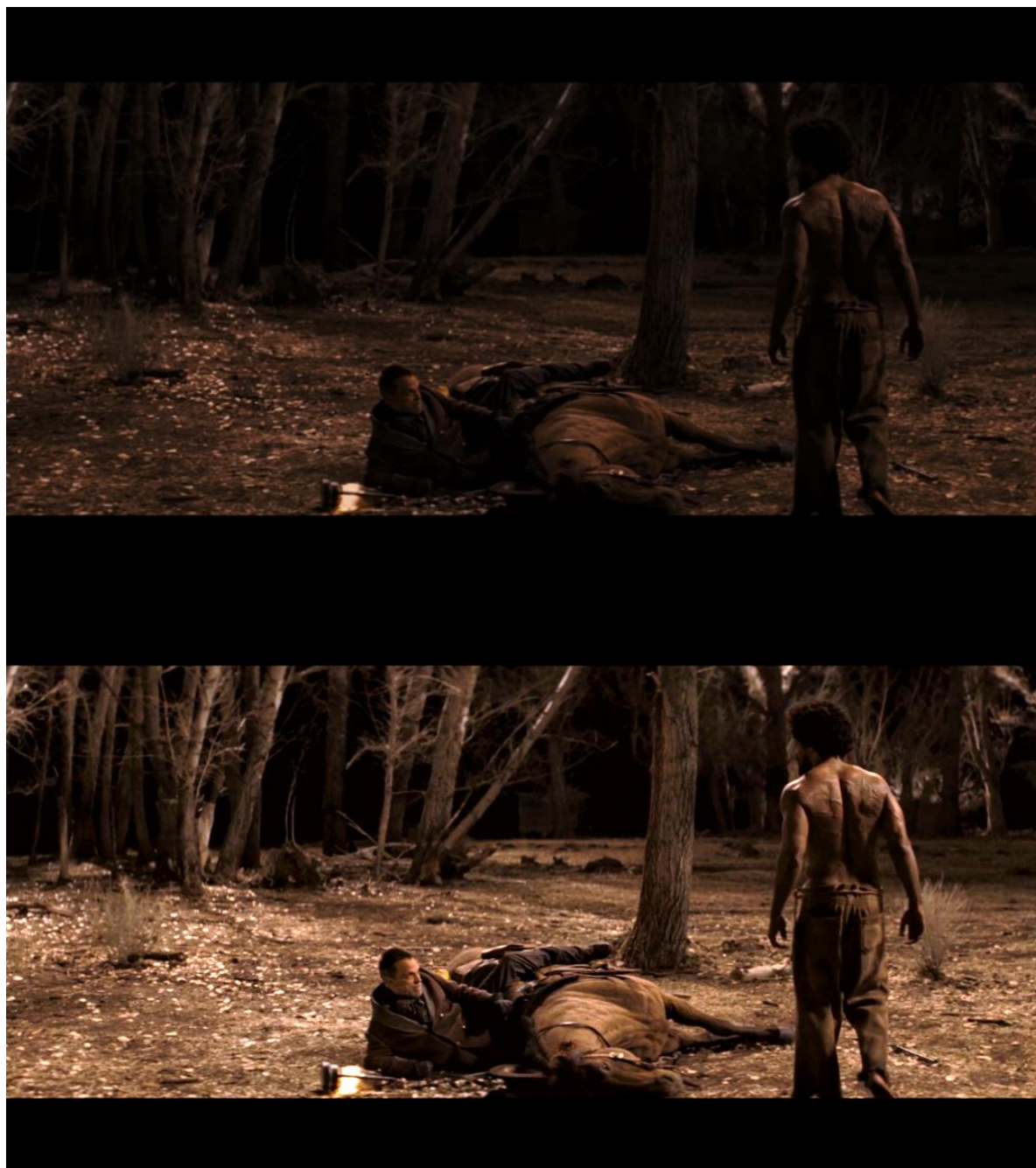
Como discutido no primeiro capítulo, é possível perceber que o figurino – porém não somente – em *Django Livre* é extremamente expressivo. Os figurinos em questão causam um

⁴⁵ CHILD, Ben. Will Smith rejected Django Unchained role because it wasn't big enough. Artigo de jornal online. *The Guardian*, 26 de mar., 2013. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2013/mar/26/will-smith-django-unchained-role>>. Acesso em: 19 mai. 2021.

⁴⁶ Montagem a partir da captura de tela das cenas do filme *Django Livre* (2012).

enorme impacto e agenciam significados que enriquecem a narrativa. Com base nisso, seguiremos analisando tal aspecto técnico pensando a sua travessia desde a vestimenta de escravizado até a roupa final que consagra a heroicização do personagem.

Figura 43 – Frames de *Django Livre* (original e cópia com brilho aumentado para melhor visualização)
[9min56s]



Fonte: *Django Livre*, 2012

Figura 44 – Frame de *Django Livre* (original e cópia com brilho aumentado para melhor visualização)
[12min31s]



Fonte: *Django Livre*, 2012

A primeira vestimenta – ou falta dela – consiste em o torso nu, calças curtas em farrapos e pés descalços delimitando sua condição de escravizado com as correntes atreladas aos tornozelos. Em algumas cenas há uma variação na qual o personagem se cobre com um cobertor para se proteger do frio em sua travessia para a venda. Outra variação logo após, marca sua transição de escravizado para homem livre, cena que Schultz pede que Django mate seu raptor e pegue seu casaco para se proteger do frio (figuras 43 e 44). A liberdade aqui sinalizada pela jaqueta, normalmente simbolizada pelos sapatos, atrela a possibilidade de se proteger de

maneira digna como uma pessoa, em vez de com um pano surrado como um animal, ao conceito de liberdade. Talvez na intenção de humanizar o personagem a partir da roupa.

Figura 45 – Sequência de frames *Django Livre* (2012) [14min06s até 21min51s]



Fonte: *Django Livre*, 2012

Nos frames seguintes (figura 45) Django desfila com sua jaqueta roubada, um chapéu, botas – afirmando sua condição de liberto pelos pés calçados – e montado em um cavalo – causando choque na população que, provavelmente, nunca haviam visto um homem negro em cima de um cavalo. Se mantém vestido dessa forma até ter a oportunidade de escolher o terno azul aristocrático (figuras 2, 7, 17, 19, 35 e 36) sobre qual discutimos anteriormente.

Figura 46 – Sequência de frames *Django Livre* (2012) [50min37s até 50min41s]



Fonte: *Django Livre*, 2012

Figura 47 – Sequência de frames *Django Livre* (2012) [1h14min15s até 1h14min49s]



Fonte: *Django Livre*, 2012

Figura 48 – Little Joe (Michael Landon) em *Bonanza* (1960)



Fonte: T2E9: *Breed of Violence* (*Bonanza*, 1960)⁴⁷

Figura 49 – Charles Bronson em *O Grande Búfalo Branco* (1977)



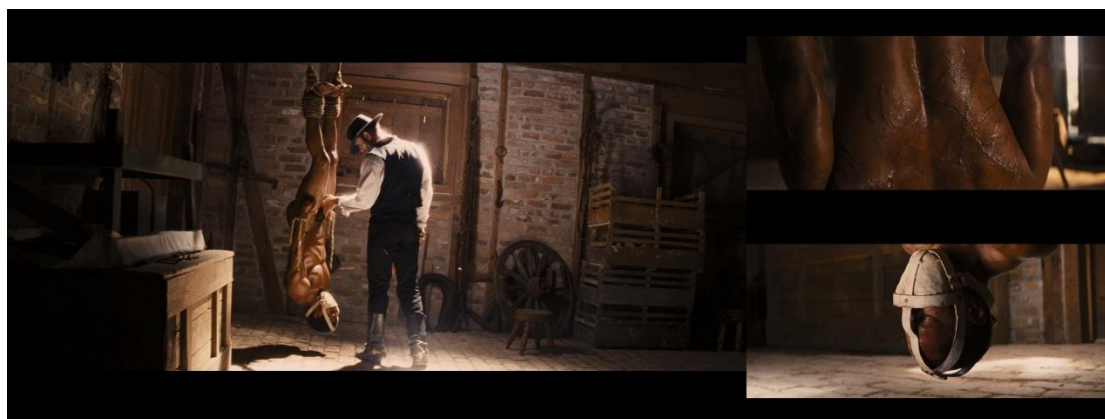
Fonte: *O Grande Búfalo Branco*, 1977

Na sequência de frames anterior (figura 46) o cowboy negro nos é apresentado. De acordo com a figurinista, Sharen Davis, o chapéu de cowboy feito exclusivamente para *Django* (figura 47) foi feito pelo mesmo chapeleiro que produzia peças para a série *Bonanza* (1959-1973), tendo sido inspirado no chapéu em que o protagonista do programa de TV usava (figura 48). Usando uma calça em tonalidade clara, com jaqueta de cor escura, botas e chapéu, o cowboy de Quentin Tarantino se aproxima da figura tradicional, mas com uma pequena diferença: a cor de sua pele. Mais à frente um acessório é adicionado ao figurino do personagem: os óculos escuros. Essa peça faz referência ao mesmo adereço utilizado por Charles Bronson no filme *O grande búfalo branco* (1977)⁴⁸ (figura 49).

⁴⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TkuOJHgrHGM&t=55s>>. Acesso em 30 de jun. 2021.

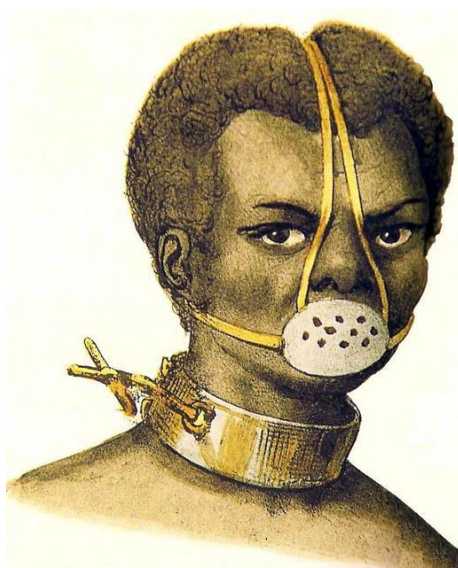
⁴⁸ **THE White Buffalo. Direção:** J. Lee Thompson. **Roteiro:** Richard Sale (adaptação de seu romance homônimo). **Companhia(s) Produtora(s):** Dino de Laurentiis Company. **Estados Unidos da América:** Dino de Laurentiis Company, 1977. 97 min. Colorido.

Figura 50 – Sequência de frames *Django Livre* (2012) [2h17min37s até 2h19min41s]



Fonte: *Django Livre*, 2012

Figura 51 – *Castigo de Escravo* (1839) de Jacques Arago



Fonte: Wikipedia Commons⁴⁹

Entre a roupa que apresenta o personagem como cowboy e o final que o consagra, há um momento de decadência quando “Dr.” Schultz mata Calvin Candie e Django é capturado. Aqui (figura 50), o herói é mostrado em sua máxima vulnerabilidade, desnudo, acorrentado e desmoralizado, é rebaixado novamente ao *status* de escravizado. Aparece pendurado pelos pés onde, em um movimento de câmera, suas costas marcadas são evidenciadas e logo após se revela uma máscara de ferro em seu rosto, essa que se assemelha a chamada Máscara de Flandres, utilizada para a tortura (e controle) de escravos que os privava a fala, a comida e a bebida. Semelhante a que se vê na pintura de Jacques Arago (figura 51) que normalmente se associa a personalidade religiosa conhecida como escrava Anastácia.

⁴⁹ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques_Etienne_Arago_-_Castigo_de_Escravos,_1839.jpg>. Acesso em 20 de jul. 2021.

Figura 52 – Sequência de frames *Django Livre* (2012) [2h36min38s até 2h40min31s]



Fonte: *Django Livre*, 2012

Figura 53 – Sequência de frames *Django Livre* (2012) [1h08min57s até 1h10min02s]



Fonte: *Django Livre*, 2012

Por fim, no fechamento do filme quando ocorre a consagração do herói e o ponto final de sua jornada de vingança Django surge em uma vestimenta imponente que salta aos olhos. Utiliza um conjunto completo de terno/*smoking* vinho com um colete na mesma cor adornado com cores metálicas e gravata na mesma cor (figura 52). Além de seus acessórios anteriores para compor e nos lembrar a figura do cowboy, também agora nos é trazido uma cigarrilha. A narrativa dá a entender que a roupa e a cigarrilha teriam como dono anterior seu algoz Calvin Candie, por ser muito semelhante às vestes que o personagem de Leonardo DiCaprio usa em momentos anteriores (figura 53). É totalmente plausível afirmar que Django tenha invadido a fazenda do mesmo logo após sua morte e se apossado de suas roupas e acessórios.

Figura 54 – Comparação entre frames [1h4min42s e 2h40min37s]



Fonte: *Django Livre*, 2012

Consideramos importantes traçar essa trajetória do personagem pelo figurino por acreditar que essas escolhas, por si só, foram capazes de construir um apanhado de significados que foram cruciais para o desenvolvimento da narrativa, pontuando as fases do personagem principal. Presume-se isso pelas roupas do protagonista estarem sempre (ou quase sempre) destoantes do restante dos personagens, dando o devido destaque a elas. Enquanto escravo, destoa da cidade nos moldes do faroeste. Como valete e como cowboy, é deslocado dentre os senhores de escravos e aristocracia sulista.

Pensando nisso, nos deparamos com uma via de mão-dupla em que o distanciamento na maneira em que Django se veste em relação aos demais personagens, pode significar tanto uma tentativa de o destacar em meio a eles quanto de o inferiorizar. Na primeira hipótese, podemos pensar na possibilidade de que tenha havido a intenção de colocá-lo em destaque para afirmar seu protagonismo. Ao mesmo tempo que pela segunda via é possível apontar que esse movimento de o mostrar de forma deslocada abre precedente para se refletir sobre uma divisão de classes, onde o negro precisa se vestir de modo incomum para evidenciar seu *status* social – inferior em relação aos brancos.

A última opção parece mais plausível por dois motivos. Primeiro, a partir da narrativa, pela recorrente afirmação – e reafirmação – de que Django, como liberto, está socialmente acima dos negros escravos, mas nunca no mesmo nível dos brancos da alta sociedade (como é

possível perceber na fala de “Daddy” no capítulo anterior). Além disso, o personagem Candie repete por inúmeras vezes como Django é “um negro em um milhão”, por ser intelectual e ter uma boa retórica, mas ele é “um em um milhão”, não se é possível que haja uma recorrência de inteligência e humanidade nos negros. Têm de ser a exceção à regra. Outro ponto, que nos volta diretamente a questão do figurino, tem a ver com o modo que se dá esse distanciamento. Em um primeiro momento, o personagem tem contato com uma cidade típica do Velho Oeste, mas nesse ponto se encontra vestido com seus farrapos de escravo e sua jaqueta roubada, escolha que o distancia até dos homens brancos considerados comuns. Depois disso, seu terno azul o ridiculariza em frente ao Sr. Bennet e aos outros escravos, por estar, em termos de figurino, totalmente descontextualizado em relação aos demais. Por fim, quando assume de fato a figura do cowboy os únicos que se aproximam dele são os capatazes da fazenda de Candie, que, como se espera, são homens brancos de classe social inferior.

A travessia pelas vestimentas de Django teve início e fim na usurpação dos bens de brancos escravistas. O personagem que inicia sua caminhada – ao que tange a narrativa – se apossa das vestes do branco mercador de escravos, a finaliza pela “pele” de Calvin Candie. Sendo possível alegar que a ascensão do negro somente seja possível com a aniquilação do branco. Em outras palavras: tomar (ou retomar) do outro aquilo que dele (do negro) foi tirado. Ou até mesmo de maneira mais ampla e metafórica que a liberdade do negro e sua inserção na sociedade a partir do extermínio do sistema escravocrata. Essa interpretação nos permite mais uma vez refletir sobre a ambiguidade que a obra cinematográfica nos proporciona. Ao mesmo tempo que o figurino afasta e diminui, ele também empondera e exalta.

2.1.3. O cowboy negro: entre o Cinema e a História

Apesar de toda a repercussão e alvoroço que o filme de Quentin Tarantino gerou, ele não foi o primeiro a lançar nas grandes telas o personagem do cowboy negro. Algumas produções – a maioria delas produzidas no movimento do *blaxploitation*⁵⁰ – surgiram antes, entre elas a sequência de filmes estrelados pelo ex-jogador de futebol americano e ator Fred Williamson que levaram o título de *A lenda do Negro Charley* (1972)⁵¹, *O Negro Charley volta*

⁵⁰ Outros títulos (e seus trailers) podem ser encontrados no blog *Museum of Uncut Funk* disponível em: <<https://museumofuncutfunk.com/2011/10/07/blaxploitation-and-the-wild-wild-west/>>. Acesso em 22 de mai. 2021.

⁵¹ **THE Legend of Nigger Charley.** Direção: Martin Goldman. Roteiristas: James Bellah (história); Martin Goldman (roteiro) e Larry G. Spangler (roteiro). Companhia(s) Produtora(s): Eaves Movie Ranch; Paramount Pictures. Estados Unidos da América: Eaves Movie Ranch, 1972. 98min. Colorido.

a atacar (1973)⁵² e *Os poderosos também caem* (1974)⁵³. Este último possui uma narrativa semelhante à de *Django Livre* (2012), por se tratar da história de uma dupla de caçadores de recompensas. Por esse motivo – e pelo fácil acesso à película – consideramos pertinente construir uma análise comparativa entre os dois filmes pensando, principalmente, a questão do protagonismo e o figurino do que se apresenta como o cowboy negro.

A narrativa segue a trajetória de dois forasteiros negros que caçam infratores com o intuito de conseguirem coletar recompensas tendo a chance de conquistarem poder em uma cidade na qual o xerife teria morrido, deixando o posto vago. Boss e seu ajudante Amos causam agitação ao chegar à cidade simplesmente por suas existências e Boss justifica “nós devemos ser os primeiros negros que essas pessoas já viram”. A reação dos moradores é bem semelhante ao momento em *Django* chega à primeira cidade que visita junto com “Dr.” Schultz. Em um contexto geral, pensando narrativa, figurino e construção de personagens é possível afirmar que há aqui algumas semelhanças e forte influência do filme de 1974 no filme de Tarantino – ainda mais por se saber que o cineasta é conhecedor do movimento *blaxploitation*, tendo até uma obra que homenageia o mesmo.

Figura 55 – Frame de *Os poderosos também caem* (1974) [25min33s]



Fonte: *Os poderosos também caem*, 1974

⁵² **THE Soul of Nigger Charley.** Direção: Larry G. Spangler. Roteiristas: Harold Stone (roteiro) e Larry G. Spangler (história). Companhia(s) Produtora(s): Paramount Pictures. Estados Unidos da América: Paramount Pictures, 1973. 109min. Colorido.

⁵³ Ficha técnica: **BOSS Nigger.** Direção: Jack Arnold. Roteiro: Fred Williamson. Companhia(s) Produtora(s): 3P Productions; JACS Films. Produtor(es): Jack Arnold; Fred Williamson; Don Call (executivo); Dwight Call (executivo); Lee B. Winkler (executivo); Myrl A. Schreibman (associado). Diretor de fotografia: Robert Caramico. Estados Unidos da América: 3P Productions, 1974. 87 min. Colorido.

Figura 56 – Frame de *Os poderosos também caem* (1974) [24min23s]



Fonte: *Os poderosos também caem*, 1974

Figura 57 – Frame de *Os poderosos também caem* (1974) [24min24s]



Fonte: *Os poderosos também caem*, 1974

Figura 58 – Frame de *Os poderosos também caem* (1974) [9min46s]



Fonte: *Os poderosos também caem*, 1974

No que tange o figurino podemos traçar algumas aproximações a Django (inclusive também ao de Corbucci) tanto no protagonista quanto no personagem secundário. Boss se veste de maneira muito semelhante ao Django de Sergio Corbucci, com vestimentas escuras, no caso dele de cor preta, chapéu e botas (figura 57). Amos se veste de modo que assemelha, talvez, a vestimenta típica de *mariachi* (músicos mexicanos) (figura 56), mas que ao mesmo tempo traz uma formalidade cômica e depreciativa, assim como o terno azul de Django. O chapéu utilizado pelo protagonista do filme de 1974 tem detalhes metalizados no seu topo que lembra o que foi produzido para o personagem de Jamie Foxx (figura 58). Não seria inviável dizer que *Boss Nigger* possa ter alguma influência no filme de Tarantino, pensando numa mescla entre o personagem principal e o coadjuvante.

Em relação à narrativa e o protagonismo é gritante a diferença que em *Boss Nigger* o protagonista é realmente aquele que dá nome ao filme. Em nenhum momento sequer é possível dizer que há algum outro personagem em posição de liderança se não Boss. A linha entre personagem principal e secundário é muito bem delimitada. Sua seriedade é o maior traço de sua personalidade, enquanto seu *sidekick* é colocado como alívio cômico em diversos

momentos. Bem diferente de Django, aqui o cowboy negro e sua figura como herói não tem necessidade de ser afirmada por mais ninguém.

Dito isso, apesar da produção ter como diretor um homem branco, Jack Arnold, é interessante apontar que o roteiro é de autoria de Fred Williamson, ator que protagoniza a obra. Tendo ao mesmo tempo o olhar de um homem branco e o de um homem negro sobre a figura do cowboy.

Além disso, é necessário pensar em como a figura do cowboy sempre foi atrelada a homens brancos, principalmente nas produções audiovisuais que nos faz pensar geralmente em figuras como Clint Eastwood ou John Wayne. A história e o cinema, de alguma forma, apagaram os cowboys negros nos levando a crer que eles não existiram, tanto na ficção como na história. Uma prova disso é a história de Bill Pickett, peão e negro, nascido em 1870. Idealizador da modalidade que leva o nome de *bulldog*⁵⁴ (modalidade ainda presente nos grandes campeonatos de rodeio mundiais), só teve seu reconhecimento quase 40 anos depois de sua morte, ganhando um lugar de honraria no Hall da Fama no Museu Nacional do Cowboy e Herança do Faroeste⁵⁵ em 1972, depois desse ganhou espaço em outros lugares – *ProRodeo Hall of Fame* (1989)⁵⁶, *Texas Trail of Fame* (1997)⁵⁷ e o *National Multicultural Western Heritage Museum and Hall of Fame* (2003)⁵⁸ –, porém antes disso tinha sido apagado de uma cultura oficial do rodeio, mesmo tendo sido um pioneiro no esporte.

⁵⁴ A prática consiste na ação de imobilizar um bezerro com as próprias mãos saltando de um cavalo em movimento. Normalmente nos festivais de rodeio existem competições que premiam os peões que conseguem fazer tal façanha em menos tempo.

⁵⁵ Disponível em: <<https://nationalcowboymuseum.org/rodeo-hall-of-fame/5074/>>. Acesso em: 23 mai. 2021.

⁵⁶ Disponível em: <<https://www.prorodeohalloffame.com/inductees/steer-wrestling/bill-pickett/>>. Acesso em: 23 mai. 2021.

⁵⁷ Disponível em: <<http://texastrailoffame.org/inductees/bill-pickett/>>. Acesso em: 23 mai. 2021

⁵⁸ Disponível em: <<https://cowboysofcolor.org/hall-of-fame-inductees/>>. Acesso em: 23 mai. 2021

Figura 59 – Frente e verso do monumento em homenagem a Bill Pickett em Fort Worth, TX



Fonte: Acervo de Estátuas Hither and Thither⁵⁹

Figura 60 – Lisa Perry ao lado de sua obra *Bill Pickett, Bulldogger*



Fonte: Lisa Perry's Bronze Horses (acervo digital)⁶⁰

Fora as honrarias citadas acima, duas – que nós temos conhecimento – esculturas também foram construídas postumamente em sua homenagem. Uma em Fort Worth e a outra

⁵⁹ Disponível em: <<https://vanderkrogt.net/statues/object.php?webpage=ST&record=ustx35>>. Acesso em 20 de jul. 2021.

em Taylor, ambas no estado do Texas. A primeira (figuras 59 e 60) foi construída pela artista escultora Lisa Perry no ano de 1987. O monumento foi construído para homenagear o fato de Pickett ter sido o primeiro homem negro a entrar para o Hall da Fama Nacional do Cowboy, em 1972⁶¹. A escultura mostra o cowboy negro colocando em ação a modalidade criada por ele, o *bulldogging*. De acordo com o site de Perry⁶², a escultura tem 1 e ¼ do tamanho real e é feita em bronze.

Figura 61 – Estátua em Taylor, TX (2017)



Fonte: Waymarking (acervo digital)⁶³

Figura 62 – Fotografia de Bill Pickett (por volta de 1902)



Fonte: Wikipedia Commons⁶⁴

⁶⁰ Disponível em: <<https://www.lisaperry.com/>>. Acesso em 30 jun. 2021.

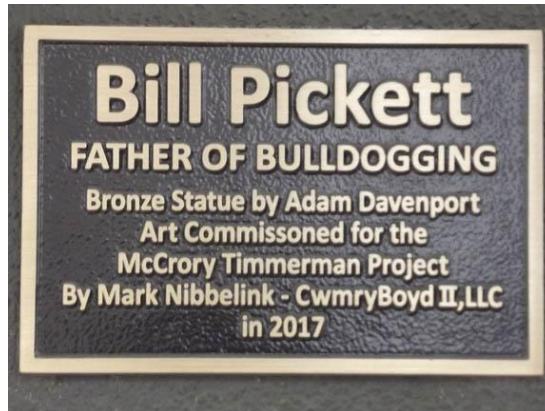
⁶¹ Informação retirada da placa de informações encontrada na estátua que está disponível em: <<https://statues.vanderkrogt.net/object.php?webpage=ST&record=ustx35>>. Acesso em 29 mai. 2021.

⁶² Disponível em: <<https://www.lisaperry.com/>>. Acesso em 29 mai. 2021.

⁶³ Disponível em: <https://www.waymarking.com/waymarks/WMY2TB_Bill_Pickett_Taylor_TX>. Acesso em 20 de jul. 2021.

⁶⁴ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bill_Pickett_North_Fort_Worth_Historical_Society.jpg>. Acesso em 20 de jul. 2021.

Figura 63 – Placa com informações sobre a estátua de Bill Pickett



Fonte: Waymarking (acervo digital)

A segunda (figuras 61), de autoria de Adam Davenport, foi construída no ano de 2017. Também feita em bronze, a estátua parece ter tamanho real (a altura de um adulto médio). À primeira vista se nota algumas diferenças nos traços e no rosto representado na obra, causando certa dificuldade na identificação do personagem. Mas, para além da identificação (figura 63) que se encontra atestando a homenagem a Pickett, também fica evidente a clara referência a partir da pose capturada na fotografia acima (figura 62), fielmente reproduzida na escultura, talvez uma marca do cowboy. Por falta de fontes documentais não é possível afirmar os motivos de tal diferença entre o rosto fotografado e o esculpido. Desse modo, nos contentaremos com a placa oficial que identifica a obra como sendo um “retrato” escultural de Bill Pickett.

Ambas as esculturas foram criadas e instaladas após a morte do ilustre peão de rodeio. A primeira após 55 anos e a segunda quase 90 anos depois. Homenagear essa figura tão importante para o esporte e para a cultura do faroeste tanto tempo depois do seu falecimento é, com certeza, o principal sintoma do apagamento do homem negro na posição de cowboy tanto historicamente quanto culturalmente. Somente depois, e mesmo assim tardiamente, dos movimentos pelos direitos civis um homem negro – que inovou o esporte e a cultura ligada a ele – foi reconhecido e posteriormente homenageado. A partir disso é possível compreender, mesmo que minimamente, o quão raramente se viu o cowboy negro no cinema, e mesmo quando representado não foi tão difundido quanto a figura do cowboy à moda de John Wayne e afins.

PARTE II

O negro no cinema dos anos 2010: análise da
recepção

2.2.1. Spike Lee e a mídia negra

No momento em que o filme foi lançado, as polêmicas foram surgindo, como de praxe nas produções do cineasta, já que o mesmo não vê problema em se considerar uma pessoa “que incomoda”. Entretanto, uma posição contrária ao filme teve muita visibilidade e um significado enorme pelo motivo de quem a fez. Como dito anteriormente, o também diretor – e militante do movimento negro –, Spike Lee, teceu a crítica considerando ofensiva a maneira que Tarantino escolheu encenar um momento tão delicado da história dos Estados Unidos. A posição social do cineasta fez com que essa fala tivesse um peso maior do que qualquer outro e a partir dela muitas outras análises foram levantadas para pensar essa questão. Por esse motivo, busquei na crítica (com enfoque nas de autoria negra) compreender a recepção do filme de Tarantino por uma mídia negra. Isso, pois interessa investigar em que medida o filme agencia o reconhecimento ou não da representatividade negra.

No que diz respeito a recepção pela, por assim dizer, “mídia negra”⁶⁵ não há consenso sobre o filme de Quentin Tarantino. As críticas são bastante diversas, mas, em sua maioria, são capazes de apontar pontos negativos e positivos. Entretanto, alguns argumentos e visões aparecem com constância. O modo em que o filme parece ser acrítico em relação à instituição escravidão e, apresenta apenas suas práticas e consequências no que tange à violência. E, em consequência disso, a participação passiva dos escravizados (e de Django) em resistir e lutar contra esse sistema. Porém, a repetição de pontos positivos acontece de forma que se discute sobre como *Django Unchained* confronta obras que antes desmoralizaram e trataram de maneira insensível – por mais que se considere um tanto quanto insensível a obra de Tarantino – a história do povo negro, filmes como *Nascimento de uma nação* (1915) e *E o vento levou* (1939). Com base nisso, reflete-se, inclusive, sobre a construção de um herói negro – com todas as ressalvas acerca de suas falhas – em uma produção de tamanha magnitude, dando lugar e espaço para que aqueles que antes excluídos pudessem se ver nas grandes telas.

De acordo com Cogshell e Boyd “*Django* traz uma visão flutuante, independente e inexplicável de qualquer consenso nacional fundamental sobre o que era a escravidão e como

⁶⁵ Críticas sobre o filme escritas por autores negros:

BOUIE, Jamelle. “A diferente kind of revenge film”. Artigo em web-jornal. *The American Prospect*: Outubro, 2011. Disponível em: <<http://prospect.org/article/different-kind-revenge-film>>. Acesso em: 27 mai. 2021.

COBB, Jelanie. “Tarantino Unchained”. Artigo em jornal. *The New Yorker*: Janeiro, 2013. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/tarantino-unchained>>. Acesso em: 27 mai. 2021.

Justin. **Django Deconstructed: Returning Tarantino’s “Gift”**. Postagem em blog. *Justin Struggles*: Fevereiro, 2013. Disponível em: <<https://justinstruggles.wordpress.com/2013/02/08/django-deconstructed/>>. Acesso em: 27 mai. 2021.

seus efeitos perduram”⁶⁶ (apud KAPLAN, 2012). Com isso levanta a questão sobre o filme não discutir sobre aspectos estruturais da escravidão como instituição, mas só tratar como um “retrato” do período a partir da violência. E acrescentam que “o filme está repleto de detalhes perturbadores da escravidão [...]. Mas os detalhes por si só não discutem nada”⁶⁷. Seu argumento compactua com a ideia de como a reprodução visual dos chamados “crimes da escravidão” não constroem debate, só fazem parte de um clichê que traduz a escravidão somente pelos castigos físicos e não tenciona a reflexão sobre a violência da ausência da liberdade ou do não reconhecimento que os escravizados – também – sofriram.

Ao refletir como a resistência escrava é apagada na obra de Tarantino, Cobb afirma que “em meus dezesseis anos ensinando história afro-americana, um tema que, tristemente, tem tido uma grande recorrência de evasão de estudantes negros são os cursos que tratam da escravidão por vergonha de os escravos nunca terem reagido”⁶⁸. Ele aponta isso para se pensar como a exclusão da participação ativa dos negros na conquista de sua liberdade é problemático por colaborar para a construção de um imaginário no qual os escravizados se mantiveram estáticos enquanto sua liberdade era privada e que isso só mudaria quando o branco permitisse – assim como Django é liberto pelas mãos de um homem branco. Com isso, diz que “parece quase pedante apontar que a escravidão não era nada disso” e continua pontuando que “a classe escravista vivia em um estado de constante paranoia sobre rebeliões escravas, fugas e tentativas mais sutis de minar a instituição”. Aponta esses fatos para corroborar que seu argumento de que a falsa ideia de que os escravizados teria sido cem por cento do tempo subservientes ao sistema escravocrata. E por último ainda compara a experiência e a trajetória moral de Django com a dos negros que se alistaram e lutaram na Guerra Civil tendo como objetivo “arriscar a morte para libertar aqueles que amavam”, enquanto o cowboy negro faz isso de forma individual os soldados negros visavam a emancipação coletiva.

Para Bouie (apud Spradley, 2012):

O mais importante em relação a *Django Livre* é que esse é, em certa medida, uma reação contra ou corretiva a filmes como *Nascimento de uma nação* e *E o vento levou*. Ao passo que subverte ou inverte tropos

⁶⁶ KAPLAN, Erin Aubry. “**Django an Unsettling Experience for Many Blacks**”. Artigo em jornal. *Los Angeles Times*: Dezembro, 2012. Disponível em: <<http://articles.latimes.com/2012/dec/28/entertainment/la-et-django-reax-2-20121228>>. Acesso em: 27 mai. 2021.

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ COBB, Jelanie. “**Tarantino Unchained**”. Artigo em jornal. *The New Yorker*: Janeiro, 2013. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/tarantino-unchained>>. Acesso em: 27 mai. 2021.

racistas que definiram o jeito que Hollywood – e nossa cultura – tratou a escravidão, a Guerra Civil e o período da Reconstrução Radical.

O autor defende que em *Django* há, pelo menos, o protagonismo de algum personagem negro e que esse coloca a escravidão como um problema, mesmo que sem construir uma crítica à instituição. E que, dessa forma, altera o *status quo* em relação a Hollywood e a participação negra que antes só existia em papéis que os minimizava. Porém, isso não é uma exclusividade do filme de Tarantino.

Por fim, Cobb discute sobre a construção de um herói negro, mas pontua como as falhas e problemáticas devem ser levadas em contas para não se engolir qualquer migalha que lhes (ao povo negro) é oferecida. Afirmo que “para um público que se satisfaz com esse tipo de heroísmo negro, emocionalmente poderoso e raramente retratado, é preciso ponderar se vale a pena ignorar os aspectos perturbadores do filme em favor desse tipo de confirmação”. Com isso, ele convida a recepção do filme a colocar na balança até que ponto é plausível relevar os problemas na construção do personagem em prol da visibilidade e o acesso desse herói negro tido como exemplar. E ainda finaliza dizendo que “a tentativa de Tarantino em criar um herói que se destaca entre os outros homens – negros e brancos – de seu tempo não é ‘refrão’ da História, mas um ‘refrão’ de uma mitologia que confundimos com História”.

“A conquista mais importante de *Django* é que ele nos força a aceitar o fato de que é completamente possível ficar totalmente entretido... e totalmente ofendido”⁶⁹. Acredito que a frase final da análise de Spradley para o *The Huffington Post* resume, de certa forma, a recepção de *Django*. A ambiguidade da narrativa que ao mesmo tempo nos entretém, também ofende. E com a ofensa se cria o debate. Talvez, se a recepção fosse unânime, discussões sobre a representação da escravidão e do homem negro no cinema não teria tido tamanho espaço para debate. Independente do filme poder ser lido como racista ou não, suas falhas e acertos foram necessárias para se refletir o modo em que se retrata e se pensa a escravidão pelas lentes de Hollywood.

2.2.2. *#OscarsSoWhite* e as tensões raciais no cinema da década de 2010 nos EUA

Podemos dizer que a década de 2010, em questões cinematográficas, foi uma “boa” época para os conceitos de representatividade e protagonismo. Isso pois, quando falamos de cinema e filmografia, apesar dos pesares, um dos maiores filtros ou “retorno” do que é visto e

⁶⁹ SPRADLEY, Jermaine. “**Django Unchained Controversy: A Look at the Conundrum Tarantino’s Latest Created in Progressive Black America**”. Artigo em jornal. *The Huffington Post*: Março, 2013. Disponível em: <https://www.huffingtonpost.com/jermaine-spradley/django-unchained-controversy_b_2457739.html>. Acesso em: 27 mai. 2021.

do que vale a pena ver, ainda é a mais aguardada premiação da área: o *Academy Awards*, ou como popularmente conhecido, o *Oscar*. E esse, nesse período colocou em visibilidade diversas temáticas “polêmicas” e que colocava em destaque minorias, incluindo as questões raciais e o protagonismo do povo negro.

No período de 2010 a 2019 todas as edições, exceto as dos anos 2011 e 2016, contavam com pelo menos um filme de temática racial⁷⁰ ou que tinha como protagonista um personagem negro. Em destaque a 91ª premiação que teve três indicações a melhor filme sendo um deles o vencedor (*Green Book*, 2018); uma indicação a melhor direção (Spike Lee); dois vencedores nas categorias de ator e atriz coadjuvante (Mahershala Ali e Regina King); prêmio para melhor roteiro original para o filme que Mahershala Ali participou (entretanto não foi escrito por negros); também para melhor roteiro adaptado (*Infiltrado na Klan*, 2018 de Spike Lee) e por último e não menos importante, prêmio de melhor animação para *Homem-Aranha: no aranhaverso* (2019), filme que dá vida ao primeiro Homem-Aranha negro (e latino) dos quadrinhos⁷¹.

Gosto de pensar que a década foi extremamente satisfatória para as questões de raça, gênero e sexualidade nas produções cinematográficas, porém em meio a tantas indicações e premiações os anos de 2015 e 2016 ficaram marcados pela ausência de diversidade racial nas principais categorias, apesar de na edição de 2015 contar com filmes de temática racial concorrendo a melhor filme, pela primeira vez desde 1998 não havia nenhum ator ou atriz negros dentre os 20 indicados (melhor atriz e ator e coadjuvantes). Por conta da repercussão desse caso, a edição de 2016, que infelizmente repetiu o feito, chegou a ser boicotada por

⁷⁰ Lista de negros indicados ao *Oscar* disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_afro-americanos_indicados_ao_Oscar. Acesso em 29 mai. 2021

Listas dos indicados e vencedores entre os anos 2010 e 2020. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Oscar_2010#Indicados_e_vencedores>; <https://pt.wikipedia.org/wiki/Oscar_2011#Indicados_e_vencedores>; <https://pt.wikipedia.org/wiki/Oscar_2012#Indicados_e_vencedores>; <https://pt.wikipedia.org/wiki/Oscar_2013#Indicados_e_vencedores>; <https://pt.wikipedia.org/wiki/Oscar_2014#Indicados_e_vencedores>; <https://pt.wikipedia.org/wiki/Oscar_2015#Indicados_e_vencedores>; <https://pt.wikipedia.org/wiki/Oscar_2016#Indicados_e_vencedores>; <https://pt.wikipedia.org/wiki/Oscar_2017#Indicados_e_vencedores>; <https://pt.wikipedia.org/wiki/Oscar_2018#Indicados_e_vencedores>; <https://pt.wikipedia.org/wiki/Oscar_2019#Indicados_e_vencedores> e <https://pt.wikipedia.org/wiki/Oscar_2020#Indicados_e_vencedores>. Acesso em 29 mai. 2021.

Também é possível consultar os indicados e vencedores pela ferramenta de busca no banco de dados do *Oscar*. Disponível em: <<http://awardsdatabase.oscars.org/>>. Acesso 29 mai. 2021.

⁷¹ WYATT, Daisy. Miles Morales is to replace Peter Parker as first black Spider-Man in Marvel comics. Artigo em jornal online. **Independent**. Reino Unido, 2015. Disponível em: <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/miles-morales-replace-peter-parker-first-black-spider-man-marvel-comics-10336153.html>>. Acesso em 29 mai. 2021.

diversos artistas negros e contou com o controverso discurso-protesto do comediante negro Chris Rock em sua abertura⁷². Rock em meio a piadas e um humor bastante ácido, foi cirúrgico ao apontar a falta de diversidade na cerimônia, mas também sendo incisivo em expor outros fatores em que a sociedade estadunidense fere a população negra.

Toda essa discussão gira em torno da reflexão de se compreender a necessidade de reforçar a importância do conceito de representatividade nas obras cinematográficas, mas não somente nelas. De modo que numa sociedade em que muito se discute sobre a igualdade de raças, ou até mesmo de um discurso que diz “nem negros, nem brancos, humanos”, seja ainda necessário o debate tão incisivo sobre a participação e a visibilidade de pretos e pretas no meio artístico, quiçá em outros meios, incluindo a própria sociedade e as relações pessoais. Não é somente uma discussão sobre produção, atuação e premiações, é também uma discussão sobre oportunidades e privilégios.

Ao mesmo tempo que se coloca em pauta a importância da representatividade como maneira de inserir pela cultura indivíduos oprimidos por uma sociedade hegemonicamente branca, é imprescindível se pensar também na maneira em que essa prática pode ser apropriada de diferentes formas, sendo necessário se ponderar que também haja execuções não tão bem-intencionadas e, às vezes, até prejudiciais pois, de acordo com Hughey “quando grupos ou perspectivas antes ignorados ganham visibilidade, a maneira dessa representação vai refletir as tendências e o interesse das pessoas poderosas que definem a agenda pública”⁷³. Dito isso, seria possível levantar bandeiras progressistas com fins exclusivamente lucrativos, enquanto se dissemina discursos de ódio? Sim. É possível colocar em prática a representatividade (ou visibilidade) e reforçar estereótipos? Também. É necessário refletir o modo em que existe os perigos de se construir uma narrativa ambígua enquanto se visa dar visibilidade aqueles antes invisibilizados.

Em *Multiculturalismo, raça e representação* Robert Stam traça a trajetória da representação, a partir de métodos e dificuldades, dos negros – mas não somente – no cinema hollywoodiano⁷⁴. Para isso, discute sobre os estereótipos pensando os problemas e obstáculos que surgem pela análise, ou a prática dela. Ele aponta, a partir da fala de Michael Rogin (1996

⁷² OSCARS. **Chris Rock's Opening Monologue**. Vídeo do YouTube, 2016 (10min02s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kqhVNZgZGqQ>>. Acesso em: 23 mai. 2021.

⁷³ HUGHEY, Matthew W. Cinethetic Racism: White Redemption and Black Stereotypes in "Magical Negro" Films. *Social Problems*, v. 56, n. 3, 2009. pp. 543-577.

⁷⁴ STAM, Robert. *Multiculturalismo, raça e representação*. In: _____. **Introdução à teoria do cinema**. 5ª ed. Campinas: Papyrus, 2013. pp. 294-307

apud STAM, 2013) que filmes como *A cabana do Pai Tomás* (1903), *Nascimento de uma nação* (1915), *O cantor de jazz* (1927) e *E o vento levou* (1939), apesar de seu caráter problemático em relação à raça, tiveram importância por dar o “poder de fazer os afro-americanos representar algo além de si mesmos”⁷⁵. E complementa que “para uma boa parte da história de Hollywood, era praticamente impossível fazer que os afro-americanos ou norte-americanos nativos representassem a si mesmos”⁷⁶. Dessa forma, destaca a importância da prática do que se faz nesses filmes, mas ressalta ser imprescindível ter uma visão crítica em relação a isso.

A partir disso, discorre sobre os estereótipos e evidencia que devemos nos atentar à ambiguidade deles. O estereótipo padroniza e cria discursos generalizantes, mas ao mesmo tempo abre brechas para o que o autor chama de “*performances* de resistência” que “ao revelar uma qualidade única de voz ou de personalidade a que o público reagia de imediato [...]. A própria *performance* sugeria possibilidades liberatórias”⁷⁷. Ou seja, ao dar espaço a atores e atrizes negras, por mais que tivessem de desempenhar papéis estereotipados, a *performance* dava “liberdade” para que eles ressignificassem essas representações. Mas argumenta que pela análise dos estereótipos foi possível delimitar alguns problemas causados por esse tipo de representação:

(1) revelar *padrões* opressivos de preconceito no que, à primeira vista, poderiam parecer fenômenos aleatórios e incipientes; (2) destacar a devastação psíquica infligida por representações sistematicamente negativas dos grupos por estas agredidos, seja na internalização dos próprios estereótipos ou nos efeitos negativos de sua disseminação; e (3) sinalizar a *funcionalidade* social dos estereótipos, demonstrando ser não um erro de percepção, mas um modo de controle social projetado na forma do que Alice Walker chama de “prisões da imagem” (Alternative Museum 1989). (STAM, 2013, p. 302)

Ao ponto que, do mesmo modo, nos alerta sobre o risco de reduzirmos o estereótipo apenas em imagens positivas e negativas e que “a obsessão pelo realismo tende a classificar a questão como sendo simplesmente sobre ‘erros’ e ‘distorções’, como se a ‘verdade’ de uma comunidade fosse não problemática, transparente e facilmente acessível, e como se as ‘mentiras’ sobre ela pudessem ser facilmente desmascaradas”⁷⁸.

Por esse motivo, o autor defende que precisamos ponderar e tomar cuidado ao modo que interpretamos as construções estereotipadas, para que não haja o equívoco de considerá-las de maneira reducionista, pensando as suas “mutações, metamorfoses, mudanças de valência,

⁷⁵ Ibidem, p. 300

⁷⁶ Idem.

⁷⁷ Ibidem, p. 301.

⁷⁸ Ibidem, p. 303.

funções alteradas”⁷⁹. O estereótipo pode ser ressignificado, reapropriado e reinterpretado a partir de onde, quando e por que é retratado e utilizado. Enquanto uma imagem positiva que se repete exalta, ela pode simultaneamente inferiorizar dependendo do significado apropriado pelo seu receptor.

Entretanto, partindo de uma lógica capitalista e de hegemonia branca como podemos ver pelas produções de Hollywood convém refletir sobre o que Bell Hooks tem a dizer em *Amando a negritude como resistência política*⁸⁰ ao referenciar Ron Scapp (apud HOOKS, 2019) que afirma:

Liberais podem se orgulhar de sua habilidade de tolerar os outros, mas apenas depois que o outro foi redefinido como alguém por quem o liberal é capaz de se “sensibilizar” quanto às questões de crueldade e humilhação. Esse ato de redefinição é ainda uma tentativa de se apropriar dos outros, feita apenas para soar como um ato de generosidade. É uma tentativa de fazer um ato de consumo parecer um ato de reconhecimento. (p. 52)

Scapp pontua sobre a necessidade liberal de tolerar o outro a partir do ato de se sensibilizar por esse oprimido. Hooks lê essa afirmação apontando o liberal como sendo o branco progressista e o outro, o negro. Essa afirmação nos faz refletir sobre como, pensando a cinematografia, Hollywood criou e reproduziu narrativas, principalmente a respeito da escravidão, que nos comove a fim de compreender o outro pela crueldade e humilhação transposta, por exemplo, pela violência gráfica dos castigos físicos que marcaram o período. A ideia de “fazer um ato de consumo parecer um ato de reconhecimento”, partindo de uma visão mercadológica, nos leva a fazer uma avaliação sobre até que ponto Hollywood produz um “cinema negro” como mercadoria e como uma clientela branca progressista absorve esse como forma de reconhecimento do negro. Corroborando essa ideia ela ainda afirma que “muitas pessoas lucram imensamente com a dominação dos outros e não estão feridas e sofrendo de nenhum jeito que se aproxime da condição dos explorados e oprimidos”⁸¹. O lucro a partir da história dos oprimidos não altera o *status quo* desses, mas cria uma falsa ideia de aproximação.

Pensando nisso, podemos estabelecer o argumento de que, em um sistema capitalista, uma imagem padronizada (ou que reproduz um padrão) – seja ela positiva ou negativa – do negro pode, ao mesmo tempo, significar uma representação recorrente (que circula) baseada numa ideia genérica do que é ser negro (para bem e para mal) quanto um produto de consumo

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ HOOKS, bell. *Amando a negritude como resistência política*. In: _____. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019. pp. 44-63

⁸¹ Ibidem, p. 52.

para uma classe hegemonicamente branca progressista que tenta “desaprender o racismo”⁸² reconhecendo o negro pela comoção.

No que diz respeito ao filme de Tarantino as duas afirmações podem ser válidas. Apesar de que a primeira deve ser considerada com cautela visto que, na película em questão, por mais que haja traços de uma referência visual a estereótipos circulantes, a temática principal e narrativa visual gira em torno, prioritariamente, da construção do cowboy (herói) negro. Entretanto, a ideia do protagonismo desse cowboy e o resgate do que o diretor tennesiano chamou de “horível passado da América” pode ser lido como essa chamada tentativa de “desaprender o racismo” criando produto para consumo de uma recepção branca e que ao mesmo tempo dá lugar de destaque ao rosto (e corpo) negro.

Refletindo acerca disso e voltando diretamente para o filme, um apontamento de Hooks em seu capítulo *Reconstruindo a masculinidade negra*⁸³ nos permite construir uma interpretação sobre o desejo de criar um cowboy negro pois, para ela:

A masculinidade negra, como é fantasiada na imaginação branca racista, é a encarnação da quintessência do homem, como “forasteiro” e “rebelde”. Eles eram verdadeiros, “andarilhos” que se deslocavam de um lugar para outro, de uma cidade para outra, de um trabalho para outro. (HOOKS, 2019, p. 185)

Com base nisso, não é difícil fazer aproximação da figura do cowboy a do forasteiro como uma fetichização almejada por um imaginário branco. E, dessa forma, pensar Django como uma fantasia tanto para um público negro que se reconhece pela vingança contra a escravidão, quanto para um público branco que vê pela figura do “rebelde” a vontade de escapar da vida pacata do homem médio.

⁸² Idem.

⁸³ HOOKS, bell. *Reconstruindo a masculinidade negra*. In: _____. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019. pp. 170-213

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após todas as reflexões, debates e análises construídas neste texto, uma coisa é certa: por mais que haja esforço, é impossível contemplar a totalidade das interpretações e significados agenciados por um filme. Mas, obviamente, esse nunca foi o objetivo. Dito isso, somente é possível nos atentar aos resultados. No tocante às especificidades propostas por esse trabalho, como, por exemplo, a migração do terno azul ao longo do tempo ou o protagonismo compartilhado entre o personagem de Django e Schultz – o protagonismo do primeiro só é possível com o desaparecimento do segundo – de maneira modesta, acredito que essa pesquisa é importante para levantar essas reflexões.

O terno azul tão impactante se mostrou próximo a estereótipos racistas, ao mesmo tempo que se traçou ligações a uma aristocracia europeia ativa entre os séculos XVI e XVII e, além disso, a possibilidade de se rastrear um significado que associa a resistência fazendo referência ao exército da União. E, ainda, nos possibilitou o acesso a um excelente documento idealizado por um homem negro que reúne centenas de biografias sobre Homens de Destaque, também negros, produzido no pós-abolição. Apesar de construir certa ambiguidade, o volume de repetição e a força narrativa dessa recorrência do azul, que vemos no terno, e o próprio terno em si, se fez presente nas representações que o aproxima de uma imagética racista do homem negro de maneira mais recorrente, ora como criado, ora como menestrel – figura que esteve sempre ligada à prática do *blackface*.

Em relação ao protagonismo de Jamie Foxx, este só passa a existir nos últimos frames do filme. Fica claro que visualmente – em questões de posicionamento, enquadramento e narrativa – o personagem negro foi colocado em segundo plano, mesmo dando nome ao filme, e esse é um resultado bastante negativo. Não digo negativo em relação à pesquisa, mas ao nos abrir os olhos sobre o fato de ainda existir tanta dificuldade – ou resistência – em colocar minorias em posições de destaque, sem que isso seja feito a partir de migalhas.

Como percebido a partir da recepção de uma mídia negra, há, de fato, opiniões muito divergentes sobre a visibilidade que o filme “permite” dar ao homem negro. Mas, até mesmo nas abordagens positivas se pensa, e se questiona, o preço pago ao se aceitar uma representação negativa, atrelada a estereótipos produzidos por uma cultura racista, pela simples oportunidade de ser visto. É sobre isso, e por isso, que se concebe esse trabalho, para que seja possível refletir sobre até que ponto vale a pena consentir na perpetuação de construções imagéticas que remontam a uma construção racista e colaboram para a manutenção dessa estrutura, ao ponto que estabelece a ideia de representatividade. Uma representatividade que atualiza signos de um passado que inferiorizava tem a capacidade de reapropriá-los de maneira positiva, mas,

usualmente são tomados como representação de um todo, estigmatizando, assim, o coletivo a partir de uma figura individual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fichas técnicas dos filmes

DJANGO Livre [*Django Unchained*]. **Direção e roteiro:** Quentin Tarantino. **Companhia(s) Produtora(s):** The Weinstein Company; Columbia Pictures. **Produtor(es) Executivo(s):** Reginald Hudlin; Shannon McIntosh; Pilar Savone; Michael Shamberg; Stacey Sher; James W. Skotchdopole; Bob Weinstein e Harvey Weinstein. **Diretor de fotografia:** Robert Richardson. **Figurista:** Sharen Davis. **Estados Unidos da América:** Columbia Pictures, **2012. 165 min. Colorido.**

DJANGO [*Django*]. **Direção:** Sergio Corbucci. **Roteiro:** Sergio Corbucci e Bruno Corbucci. **Companhia(s) Produtora(s):** B.R.C. Produzione S.r.l. e Tecisa. **Produtor(es):** Manolo Bolognini; Sergio Corbucci; Bruno Frascà; José Gutiérrez Maesso. **Música:** Luis Bacalov. **Diretor de fotografia:** Enzo Barboni. **Itália:** B.R.C. Produzione, **1966. 91 min. Colorido.**

OS PODEROSOS Também Caem [*Boss Nigger*]. **Direção:** Jack Arnold. **Roteiro:** Fred Williamson. **Companhia(s) Produtora(s):** 3P Productions; JACS Films. **Produtor(es):** Jack Arnold; Fred Williamson; Don Call (executivo); Dwight Call (executivo); Lee B. Winkler (executivo); Myrl A. Schreibman (associado). **Diretor de fotografia:** Robert Caramico. **Estados Unidos da América:** 3P Productions, **1974. 87 min. Colorido.**

Outros filmes

TEMPO de Glória [*Glory*]. **Direção:** Edward Zwick. **Roteiro:** Kevin Jarre. **Companhia(s) Produtora(s):** TriStar Pictures e Freddie Fields Productions. **Estados Unidos da América:** TriStar Pictures, **1989. 122 min. Colorido**

O GRANDE Búfalo Branco [*The White Buffalo*]. **Direção:** J. Lee Thompson. **Roteiro:** Richard Sale. **Companhia(s) Produtora(s):** Dino de Laurentiis Company. **Estados Unidos da América:** Dino de Laurentiis Company, **1977. 97 min. Colorido.**

A LENDA do Negro Charley [*The Legend of Nigger Charley*]. **Direção:** Martin Goldman. **Roteiristas:** Martin Goldman e Larry G. Spangler. **Companhia(s) Produtora(s):** Eaves Movie Ranch; Paramount Pictures. **Estados Unidos da América:** Eaves Movie Ranch, **1972. 98min. Colorido.**

O NEGRO Charley Volta a Atacar [*The Soul of Nigger Charley*]. **Direção:** Larry G. Spangler. **Roteiristas:** Harold Stone. **Companhia(s) Produtora(s):** Paramount Pictures. **Estados Unidos da América:** Paramount Pictures, **1973. 109min. Colorido.**

Fontes documentais

ACADEMY of Motion Picture Arts and Science. **Banco de dados do Oscar**. Disponível em: <<http://awardsdatabase.oscars.org/>>. Acesso 29 mai. 2021.

Bob Adelman Archive. Acervo fotográfico. Disponível em: <<http://www.bobadelman.net/>>. Acesso em 2 de mai. 2021.

BOUIE, Jamelle. “A diferente kind of revenge film”. Artigo em web-jornal. *The American Prospect*: Outubro, 2011. Disponível em: <<http://prospect.org/article/different-kind-revenge-film>>. Acesso em: 27 mai. 2021.

Box Office Mojo. Ferramenta de pesquisa de bilheteria. Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/title/tt1853728/?ref=bo_se_r_1>. Acesso em 9 de abr. 2021.

CHILD, Ben. Will Smith rejected Django Unchained role because it wasn't big enough. Artigo de jornal online. **The Guardian**, 26 de mar., 2013. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2013/mar/26/will-smith-django-unchained-role>>. Acesso em: 19 mai. 2021.

COBB, Jelanie. “**Tarantino Unchained**”. Artigo em jornal. *The New Yorker*: Janeiro, 2013. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/tarantino-unchained>>. Acesso em: 27 mai. 2021.

COWBOYS of Color. **Hall of Fame**. Disponível em: <<https://cowboysofcolor.org/hall-of-fame-inductees/>>. Acesso em: 23 mai. 2021

DUNHAM, Jarrod. The Subject Effaced: Identity and Race in *Django Unchained*. **Journal of Black Studies**, v. 47, n. 5, pp. 402-422, 2016. p. 403.

HANEL, Marnie. From Sketch to Still: The Spaghetti-Western Wit of Sharen Davis's Django Unchained Costumes. Artigo de revista. **Vanity Fair**. Estados Unidos, 2013. Disponível em: <<https://www.vanityfair.com/hollywood/2013/01/django-unchained-costume-design-oscar-nomination>>. Acesso em 23 de mar. 2021.

HISCOCK, John. Quentin Tarantino: I'm proud of my flop. Artigo de jornal. **The Daily Telegraph**. Londres, 2007. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20120325164055/http://www.telegraph.co.uk/culture/film/stars>>

[andstories/3664742/Quentin-Tarantino-Im-proud-of-my-flop.html](https://www.fox.com/story/3664742/Quentin-Tarantino-Im-proud-of-my-flop.html)>. Acesso em: 25 de mar. 2021.

Justin. **Django Deconstructed: Returning Tarantino’s “Gift”**. Postagem em blog. *Justin Struggles*: Fevereiro, 2013. Disponível em: <<https://justinstruggles.wordpress.com/2013/02/08/django-deconstructed/>>. Acesso em: 27 mai. 2021.

KAPLAN, Erin Aubry. “**Django an Unsettling Experience for Many Blacks**”. Artigo em jornal. *Los Angeles Times*: Dezembro, 2012. Disponível em: <<http://articles.latimes.com/2012/dec/28/entertainment/la-et-django-reax-2-20121228>>. Acesso em: 27 mai. 2021.

Library of Congress. Acervo online de documentos. Disponível em: <<https://www.loc.gov/>>

Museum of Uncut Funk. Blog. Disponível em: <<https://museumofuncutfunk.com/2011/10/07/blaxploitation-and-the-wild-wild-west/>>. Acesso em 22 de mai. 2021.

NATIONAL Cowboy & Western Heritage Museum. **Rodeo Hall of Fame**. Disponível em: <<https://nationalcowboymuseum.org/rodeo-hall-of-fame/5074/>>. Acesso em: 23 mai. 2021.

OSCARS. **Chris Rock’s Opening Monologue**. Vídeo do YouTube, 2016 (10min02s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kqhVNZgZGqQ>>. Acesso em: 23 mai. 2021.

PERRY, Lisa. **Acervo de esculturas**. Web-site. Disponível em: <<https://www.lisaperry.com/>>. Acesso em 29 mai. 2021.

PRO Rodeo. **Hall of Fame: Steer Wrestling (bulldogging)**. Disponível em: <<https://www.prorodeohalloffame.com/inductees/steer-wrestling/bill-pickett/>>. Acesso em: 23 mai. 2021.

SIMMONS, Rev. William J. **Men of Mark: Eminent, Progressive and Rising**. Cleveland, OH: Geo. M. Rewell & Co, 1887. Disponível em: <<https://archive.org/details/06293247.4682.emory.edu/page/n3/mode/2up>>. Acesso em 1 de mai. 2021.

SPRADLEY, Jermaine. “**Django Unchained Controversy: A Look at the Conundrum Tarantino’s Latest Created in Progressive Black America**”. Artigo em jornal. *The Huffington*

Post: Março, 2013. Disponível em: <https://www.huffingtonpost.com/jermaine-spradley/django-unchained-controversy_b_2457739.html>. Acesso em: 27 mai. 2021.

Statues: René & Peter van der Krogt. **Acervo online de estátuas**. Disponível em: <<https://statues.vanderkrogt.net/object.php?webpage=ST&record=ustx35>>. Acesso em 29 mai. 2021.

The New York Public Library Collections. Acervo online de documentos. Disponível em: <<https://digitalcollections.nypl.org/>>

THE TEXAS Trail of Fame. **Hall of Fame**. Disponível em: <<http://texastrailoffame.org/inductees/bill-pickett/>>. Acesso em: 23 mai. 2021

THIS is America. Videoclipe. **Direção**: Hiro Murai. **Artista em destaque**: Childish Gambino. **Coreografia**: Sherrie Silver. **Estados Unidos**: RCA Records, 2018. **4min5s**. **Colorido**.

VIBE. **Jamie Foxx Says He Spoke to Spike Lee About ‘Django Unchained’**. Entrevista em revista online. Disponível em: <<https://www.vibe.com/news/entertainment/jamie-foxx-spike-lee-slams-django-unchained-127312/>>. Acesso em 9 de abr. 2021.

WYATT, Daisy. Miles Morales is to replace Peter Parker as first black Spider-Man in Marvel comics. Artigo em jornal online. **Independent**. Reino Unido, 2015. Disponível em: <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/miles-morales-replace-peter-parker-first-black-spider-man-marvel-comics-10336153.html>>. Acesso em 29 mai. 2021.

Referências bibliográficas

BORGES, Rafael. **Como o Oeste se perdeu**: representação, nação e modernidade no Novo Western (1969-2012). 2015. Tese de doutorado – Pós-graduação em História. Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

DAVIS, Angela. O movimento antiescravagista e a origem do direito das mulheres. In: _____. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016. pp. 43-56.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FIGUEIRÓ, Belisa. Django Livre e o Western: uma aproximação com a teoria de André Bazin. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, v. 22, n. 37, pp. 41-47, 2017.

HOOKS, Bell. Amando a negritude como resistência política. In: _____. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019. pp. 44-63

HUGHEY, Matthew W. Cinethetic Racism: White Redemption and Black Stereotypes in "Magical Negro" Films. *Social Problems*, v. 56, n. 3, 2009. pp. 543-577.

JAMES, C. L. R. **Jacobinos negros: Toussaint L'Ouverture e a revolução de São Domingos**. São Paulo: Boitempo, 2001.

JAMESON, Fredric. **Marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

JARDIM, Suzane. **Reconhecendo estereótipos racistas na mídia norte-americana**. Texto do Medium. 2016. Disponível em: <<https://medium.com/@suzanejardim/alguns-estereótipos-racistas-internacionais-c7c7bfe3dbf6>>. Acesso em 22 de abr. 2021.

JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. **Lendo as Imagens do Cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

KNAUSS, Paulo. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. **Anos 90**. Porto Alegre, v. 15, n. 28, 2008. pp. 151-168.

LEMONS, J. Stanley. Black Stereotypes as Reflected in Popular Culture, 1880-1920. **American Quarterly**, v. 29, n. 1, pp. 102-116, 1977. p. 102.

MAUAD, Ana Maria. Como nascem as imagens? Um estudo de história visual. **História: Questões & Debates**, [S.l.], v. 61, n. 2, dec. 2014. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/39008>>. Acesso em: 29 abr. 2021.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A fotografia como documento: Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. **Tempo**, Rio de Janeiro, n. 14, p. 131-151.

_____. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História** (São Paulo), v.23, n.45, p. 11-36, 2003.

OIWA, Victor M. **Filmes e trilhas sonoras no cinema negro dos EUA dos anos 1970: Uma análise sobre o ciclo blaxploitation**. Dissertação de Mestrado. Universidade Anhembí Morumbi: São Paulo, 2011.

REDIKER, Marcus. Olaudah Equiano: espanto e terror. In: _____. **O navio negreiro: uma história humana**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. pp. 118-140.

SANTIAGO JR., Francisco das Chagas Fernandes. Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas da relação história e cinema. **Domínios da Imagem**, v. 2, n. 3, pp. 65-78, 2008.

_____. A virada e a imagem: história teórica da *pictoral/iconic/visual turn* e suas implicações para as humanidades. **ANAIS DO MUSEU PAULISTA**. São Paulo, v. 27, 2019. pp. 1-51.

STAM, Robert. Multiculturalismo, raça e representação. In: _____. **Introdução à teoria do cinema**. 5ª ed. Campinas: Papirus, 2013. pp. 294-307