

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

EDUARDO ANTONIO DA SILVA

UM EM UM MILHÃO:
A “EXCEPCIONALIDADE NEGRA” E A NEGRITUDE PELAS VISUALIDADES CINEMATOGRAFICAS
NOS ESTADOS UNIDOS (1990-1999)

UBERLÂNDIA

2024

EDUARDO ANTONIO DA SILVA

UM EM UM MILHÃO:

A “EXCEPCIONALIDADE NEGRA” E A NEGRITUDE PELAS VISUALIDADES CINEMATOGRAFICAS
NOS ESTADOS UNIDOS (1990-1999)

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

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Mônica Brincalpe Campo (orientadora)-- (UFU)

Prof. Dr. João Gabriel do Nascimento Nganga – (UFU)

Prof. Dr. Marcos Sorrilha Pinheiro – (UNESP)

UBERLÂNDIA

2024

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

O48e
2024 Silva, Eduardo Antonio da, 1997-
Um em um milhão [recurso eletrônico] : a “excepcionalidade negra”
e a negritude pelas visualidades cinematográficas nos Estados Unidos
(1990-1999) / Eduardo Antonio da Silva. - 2024.

Orientadora: Mônica Brincalepe Campo.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-graduação em História.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2024.5034>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. História. I. Campo, Mônica Brincalepe, 1965-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em
História. III. Título.

CDU: 930

André Carlos Francisco
Bibliotecário Documentalista - CRB-6/3408


UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1H, Sala 1H50 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4395 - www.ppghis.inhis.ufu.br - ppghis@inhis.ufu.br


ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	História				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico, 13, PPGHI				
Data:	Vinte e dois de fevereiro de dois mil e vinte e quatro	Hora de início:	14:30	Hora de encerramento:	16:00
Matrícula do Discente:	12212HIS007				
Nome do Discente:	Eduardo Antonio da Silva				
Título do Trabalho:	Um em Um Milhão: a "excepcionalidade negra" e a negritude pelas visualidades cinematográficas nos Estados Unidos (1990-1999)				
Área de concentração:	História, Cultura e Poder				
Linha de pesquisa:	Linguagens, Identidades e Visualidades				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Tempo de escrita da história: memórias e subjetividades nas narrativas audiovisuais				

Reuniu-se de forma remota através da plataforma de webconferências Mconf RNP, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores doutores: [João Gabriel do Nascimento Nganga / NEAB-UFU](#); [Marcos Sorrilha Pinheiro / UNESP](#) ; [Mônica Brincalepe Campo](#) orientadora do candidato.

niciando os trabalhos a presidente da mesa, Dra. Mônica Brincalepe Campo, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

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

[Aprovado.](#)

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

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

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



Documento assinado eletronicamente por **Mônica Brincalpe Campo**, **Professor(a) do Magistério Superior**, em 22/02/2024, às 16:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **João Gabriel do Nascimento Nganga**, **Usuário Externo**, em 22/02/2024, às 16:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Sorrilha Pinheiro**, **Usuário Externo**, em 22/02/2024, às 16:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5117008** e o código CRC **296C0F54**.

Em memória à mulher que desde sempre se preocupou e investiu em minha educação sem medir esforços. Toda minha gratidão a minha querida e eterna Dona Patty.

AGRADECIMENTOS

A escrita dessa dissertação e todo o processo do mestrado foram extremamente desafiadores, por muitas questões e obstáculos enfrentados nesse período, é necessário agradecer àqueles responsáveis por me motivar e, por me impedirem de desistir.

Primeiramente, agradeço a minha família. Meus pais, Patty e Antonio, por se esforçarem para que eu conseguisse ter a melhor educação possível e por me apoiarem em toda minha trajetória acadêmica, sem isso eu não teria chegado até aqui. Às minhas tias, Eliane e Cida, que sempre estiveram ao lado de minha mãe na minha criação, e, agora, seguem firmes quando ela mais precisa, muito obrigado por tudo que fizeram e têm feito. Quero agradecer também à minha namorada, Carol, por ser quem me acompanhou de perto nesse processo, e, por consequência ser a maior responsável por me motivar e me manter focado para que eu não desistisse e fosse capaz de finalizar a escrita.

Agradeço às minhas duas psicólogas que me acompanharam nesse processo (em momentos diferentes): Kamila e Milena, muito obrigado por me ajudarem a organizar meus pensamentos nos momentos mais difíceis.

Agradeço aos amigos, por proporcionarem os momentos de distração necessários e por serem também meus ouvintes oficiais de reclamação diária. Em especial agradeço aos amigos da Gruta, Luís, Pedro, Tiago, Júlia e Ana (como agregada). À ChapArq, Larissa, Ana Luiza e Matheus. Aos amigos de Barretos, Bruno, Eduardo (Tazim) e Shayene – adendo aos barretenses EAD, Vinícius (Napa) e Beatriz. Aos BTFF, Beatriz, Juan e Roberth. Por último, e não menos importante, para todos das baterias Predadora e UFUteria.

Agradeço a minha querida orientadora, Mônica, que “herdou” o desafio de me orientar e acreditou em mim e em minha pesquisa. Obrigado por todas as reuniões em formato de terapia e repletas de devaneios, que foram extremamente importantes para que eu concluísse essa etapa.

Agradeço também aos convidados para a banca de defesa, João Gabriel e Marcos, por terem disposto tempo para contribuir com a minha pesquisa.

Por fim, agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História (PPGHI/UFU) pela oportunidade de desenvolver minha pesquisa. E, à Fundação de Aperfeiçoamento de Minas Gerais (FAPEMIG), pelo financiamento que sem ele, essa pesquisa não existiria.

A todos que aqui mencionei, e aqueles que posso ter esquecido, meu muito obrigado.

RESUMO

Esta dissertação aborda a questão da excepcionalidade negra na cultura visual estadunidense, explorando a dinâmica em que a ascensão individual de um negro muitas vezes está ligada à competição e subalternização entre seus pares. O estudo destaca a persistência da inferiorização perante os brancos, mesmo quando um indivíduo negro alcança destaque, mantendo assim a supremacia branca em um contexto de racismo estrutural. Os capítulos exploram, as questões teóricas por trás da excepcionalidade negra, levantamento quantitativo das produções cinematográficas dos anos 1990 com elenco negro e uma análise de obras de Spike Lee, proporcionando uma visão contrastante da experiência negra nos Estados Unidos. Deste modo, além do levantamento, foram analisadas produções do *mainstream* em que Samuel L. Jackson (*Pulp Fiction*, 1994 e *Amores Divididos*, 1997) e Whoopi Goldberg (*Ghost*, 1990; *Uma História Americana*, 1990 e *Mudança de Hábito*, 1992) estavam no elenco, contrapondo com as obras de Spike Lee, contidas no chamado Novo Cinema Negro, partindo da teoria da Visualidade para compreender o momento das produções e a questão da excepcionalidade.

PALAVRAS-CHAVE: Estados Unidos; Cinema; Visualidade; Raça; Excepcionalidade; Negro Excepcional; 1990;

ABSTRACT

This dissertation approach the issue of the exceptional negro in the visual culture of the United States, exploring the dynamics in which a black person's individual ascension is often related to competition and subalternization among their peers. The study highlights the persistence of inferiority towards white people, even when exists a black individual achieves prominence, thus maintaining white supremacy in a context of structural racism. The chapters explore the theoretical issues behind black exceptionality, a quantitative survey of film productions from the 1990s with black casts and an analysis of Spike Lee's works, providing a contrasting view of the black experience in the United States. Thus, in addition to the survey, mainstream productions were analyzed in which Samuel L. Jackson (*Pulp Fiction*, 1994 and *Eve's Bayou*, 1997) and Whoopi Goldberg (*Ghost*, 1990; *The Long Walk Home*, 1990 and *Sister Act*, 1992) were in the cast, contrasting with the works of Spike Lee, contained in the so-called New Black Cinema, starting from the theory of Visual Studies to understand the moment of productions and the issue of the exceptional negro.

KEY WORDS: United States; Cinema; Visuality; Race; Exceptionality; Exceptional Negro; 1990s.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Gráfico mapeamento do termo “ <i>exceptional negro</i> ” (1800-2019).....	18
Figura 2 – Poster oficial de divulgação de Pulp Fiction (1994)	35
Figura 3 – Poses de Pin Up	35
Figura 4 – Pôster alternativa de Pulp Fiction (1994)	36
Figura 5 – Pôster alternativa de Pulp Fiction (1994)	36
Figura 6 – Cartaz de divulgação de Amores Divididos (1997)	37
Figura 7 – Mudança no cartaz para a versão de cortes da diretora	37
Figura 8 – Cartaz de divulgação de Ghost (1990)	38
Figura 9 – Cartaz comemorativo de 10 anos de lançamento de Ghost, 2000	38
Figura 10 – Cartaz de divulgação de Uma História Americana (1990)	39
Figura 11 – Cena de Mary Poppins (1964)	39
Figura 12 – Pôster Oficial de divulgação de Mudança de Hábito (1992)	40
Figura 13 – Sequência de Pulp Fiction (1994)	43
Figura 14 – Sequência de Pulp Fiction (1994)	44
Figura 15 – Sequência de Amores Divididos (1997)	46
Figura 16 – Sequência em Amores Divididos (1997)	47
Figura 17 – Sequência em Amores Divididos (1997)	48
Figura 18 – Sequência de Ghost (1990).....	52
Figura 19 – Frames de Ghost (1990)	53
Figura 20 – Altar moderno de vodu em Baton Rouge, Louisiana.....	54
Figura 21 – Templo espiritual vodu, Nova Orleans.....	54
Figura 22 – Rua de Nova Orleans com imagens religiosas do vodu	54
Figura 23 – Cenas de Uma História Americana (1990).....	56
Figura 24 – Cena de Uma História Americana (1990)	57
Figura 25 – Sequência de Uma História Americana (1990).....	58
Figura 26 – Cenas de Mudança de Hábito (1992)	61
Figura 27 – Sequência de Mudança de Hábito (1992)	62
Figura 28 – Sequência em Mudança de Hábito (1992)	62
Figura 29 – Pôster de Uma Família de Pernas pro Ar	72
Figura 30 – Pôster oficial de divulgação de Febre da Selva.....	73
Figura 31 – Cena de Uma Família de Pernas pro Ar (1994).....	75
Figura 32 – Cena de Febre da Selva (1991)	76
Figura 33 – Cena de Uma Família de Pernas pro Ar (1994).....	76
Figura 34 – Sequência de abertura de Malcolm X (1992)	80
Figura 35 – Sequência do clipe They Don’t Care About Us – Michael Jackson (1996).....	82
Figura 36 – Cenas do clipe They Don’t Care About Us (1996).....	83

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
0.1. Introdução.....	11
0.2. Estrutura dos capítulos	12
CAPÍTULO I	14
O negro excepcional e a década de 1990	14
1.1. Pelos caminhos do mito do negro excepcional	15
1.2. Hollywood entre as chamas dos motins de 1992	26
1.3. <i>New Black Cinema</i> e o <i>mainstream</i> (1990-1999).....	29
CAPÍTULO II	31
Excepcionalidade explorada numa Hollywood quase negra	31
2.1. Cinema e visualidade na década de 1990	32
2.1.1. Circularidade pela divulgação: pôsteres oficiais como carta de apresentação	34
2.2. “ <i>A bad a** motherf***er</i> ”: apresentado Samuel L. Jackson	41
2.3. “ <i>But look at me! I’m a nun!</i> ”: a trilha de Whoopi Goldberg.....	50
CAPÍTULO III	68
Brooklyn em cena: negritude pelas lentes de Spike Lee	68
3.1. Cinema negro e o enfrentamento.....	69
3.2. <i>A Spike Lee Joint</i> : a família nuclear negra e a excepcionalidade	71
3.3. Spike Lee biógrafo: <i>Malcolm X</i> (1992) e os motins de Los Angeles (1992)	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS	89
FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES.....	90
OUTROS FILMES.....	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	92

INTRODUÇÃO

0.1. Introdução

A pesquisa aqui desenvolvida pretende tratar da questão da excepcionalidade negra na cultura visual norte-americana. Por excepcionalidade negra e sua relação com a cultura e a sociedade norte-americana há o intuito de compreender o destaque do indivíduo a partir da exaltação de outros. O problema nesta afirmação de diferenciação está na competição entre negros e a desvalorização em relação aos brancos. Ou seja, nesse *status* de anormalidade – baseada numa lógica supremacista e apoiada por um projeto neoconservador – em que um indivíduo negro conquista uma posição destaque, ao mesmo tempo que sua exaltação depende da subalternização e competição entre seus pares, a inferiorização perante o branco permanece mantida. Aqui não há qualquer possibilidade de equiparação ao branco, o que se constrói, a partir do mito da meritocracia, é a falsa ideia de mobilidade em um *status quo* que sempre vai privilegiar a supremacia branca. Nesse momento, a excepcionalidade cria exemplos que corroboram com o projeto neoliberal que defende a ascensão social pelo mérito. Consideramos mitológica a ideia de meritocracia, funcionando esta como um horizonte para o qual a competição entre os homens não contribui na solidariedade construtiva para um bem maior igualmente distribuído. E nessa corrida, os brancos largam na frente por conta do racismo estrutural, no qual o branqueamento e os lugares de poder diferenciam condições desde sempre.

Os apontamentos, reflexões e questões para a formulação dessa proposta são, em suma, frutos de minha trajetória acadêmica que inicialmente em pesquisa de Iniciação Científica foi mapeado e catalogado um *corpus* documental referente ao período da Reconstrução Radical dos Estados Unidos (1865-1877), tendo enfoque na amostragem visual dos negros desse período, disponíveis no acervo federal da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos¹, para que fosse possível facilitar o acesso a esse material, organizado e catalogado a partir dessa temática. Em seguida, em meu trabalho monográfico, investiguei sobre os problemas relacionados à imagem do negro construídos em *Django Livre* (2012), a partir do figurino foi possível refletir sobre algumas das visualidades construídas pelo filme. A questão da excepcionalidade era algo que anteriormente havia cruzado meus caminhos teóricos, ao analisar a obra de Quentin Tarantino, e causou inquietação devido à ausência de

¹ Disponível em: <<https://www.loc.gov/>>. Acesso em: 28 ago. 2023

uma definição mais aprofundada, ou até mesmo de uma análise mais cuidadosa. Para além de *Django Livre*, foi *Pulp Fiction* (1994), do mesmo diretor, que em um primeiro momento estimulou o interesse pelo conceito.

O interesse pelo recorte temporal situado na década de 1990 se deu primeiramente pela data de produção do filme de Quentin Tarantino, e, após a pesquisa aprofundada o contexto e algumas outras características da década atíçaram maior curiosidade pelo recorte. A década foi marcada por uma ascensão política e social de figuras negras nos Estados Unidos e de ressurreição do movimento negro. No entanto – e, ao mesmo tempo em reação a isso, também foi palco a repressão policial, a guerra às drogas, a aplicação de políticas públicas que contrariavam os direitos civis, o encarceramento em massa e a ascensão de um projeto neoconservador individualista que normalizava as diferenças, alimentava a competição e as rivalidades entre os grupos sociais. Ao explorar o contexto da produção de *Pulp Fiction* (1994), a contraposição dessas questões foi fator instigante para o fluxo dessa pesquisa.

Como caminho teórico para ajudar a compreender e delimitar o que entendemos como excepcionalidade negra, refletindo sobre negritude, identidade e a experiência do negro nos Estados Unidos. Dialogamos principalmente com W.E.B. Du Bois, pensando o conceito de linhas de cor e as ideias de véu e dupla consciência, bell hooks, aprofundando nas questões de negritude e masculinidade, Angela Davis sobre o aprisionamento e, Frantz Fanon sobre uma visão mais ampla do autorreconhecimento do negro (africanos, colonizados e da diáspora), e os problemas enfrentados, como pessoa em posição de liberdade. Para considerar as visualidades nos apropriamos do conceito de complexos visuais discutidos por Nicholas Mirzoeff, de modo que fosse possível ponderar o debate acerca das visualidades e contra visualidades nas produções da década de 1990.

0.2. Estrutura dos capítulos

Desse modo, o primeiro capítulo dessa dissertação tem como intuito investigar as questões por trás do conceito de negro excepcional ou excepcionalidade negra relacionando aos conflitos e movimentos vivenciados pelos negros na década de 1990. Como construção de um arcabouço teórico, trouxemos discussões sobre as temáticas, investigamos os caminhos dos conceitos e fomentamos argumentos que serão fundamentais para análise dos documentos que posteriormente, nos outros capítulos, será realizada.

Para o segundo capítulo, foi feito um levantamento quantitativo das produções cinematográficas que tem em seu elenco atrizes e atores negros. Esse levantamento, feito por tabelas, catalogando todo e qualquer filme produzido entre os anos de 1990 e 1999, filtrados por ano, título, elenco (negro) e gênero, tomou grande tempo dessa pesquisa, devido a necessidade de uma checagem manual e individual de cada película. A partir dele, foi possível quantificar os astros e estrelas que tiveram maior visibilidade nesse período, os gêneros em que mais aparecem personagens negros e a quantidade de filme em que existem personagens negros. Com base nisso, alguns filmes estrelados por Whoopi Goldberg e Samuel L. Jackson foram escolhidos para serem analisados neste capítulo, ambos participaram de mais de 30 produções entre os anos de 1990 e 1999, foram os atores negros de maior visibilidade da década e ambos indicados ao Oscar no período em questão.

Para o terceiro capítulo consideramos importante trazer uma visão contrastante sobre a experiência do negro nos Estados Unidos. Dessa forma, analisamos algumas obras do cineasta negro Spike Lee, para termos como referência produções que fogem do circuito do *mainstream*, acessando de maneira direcionada o Novo Cinema Negro a fim de compreender se a questão da excepcionalidade negra está presente de alguma forma. Além disso, dialogaremos com Lee diretor de clipes musicais, pensando a maneira que por meio dessas produções e a relação com a música tem sido espaço de debate sobre as questões raciais e os violentos conflitos da década de 1990.

CAPÍTULO I

O negro excepcional e a década de 1990

1.1. Pelos caminhos do mito² do negro excepcional

Ex-cep-cio-nal: adjetivo um tanto quanto controverso, ora qualitativo, ora capacitista, ao mesmo tempo que exalta, também marginaliza. Na língua portuguesa, pode ser substituído pela expressão “fora do comum”, sendo “comum” aquilo que é medíocre ou que é padrão de normalidade. A definição da palavra por si só nos possibilita pensar uma série de problemas devido sua polissemia extremamente ambígua. Quando transposto para a esfera social essa ambiguidade torna-se mais concreta, pois atribui (pré)conceitos e (de)limita indivíduos. Deste modo, pretendo aqui refletir acerca do uso do adjetivo “excepcional” atrelado ao substantivo “negro” presente de diferentes formas no contexto da sociedade estadunidense desde o século XIX.

Busco compreender a questão da excepcionalidade negra pela cultura visual norte-americana com o intuito de refletir sobre o apagamento de indivíduos a partir da exaltação e singularidade, que remete ao ideal individualista neoconservador de meritocracia. O problema da excepcionalidade negra tem a ver com a construção e manutenção de uma estrutura de hierarquia que sobrepõe os negros entre si e sua desvalorização em relação aos brancos. Ou seja, nesse *status* de anormalidade no qual quando um indivíduo negro se destaca, a sua exaltação, na maioria das vezes, depende da subalternização, em relação aos seus pares, e a inferiorização, em relação às pessoas brancas. Não há possibilidade de ser equivalente aos brancos, mas existe a falsa ideia de mobilidade, na qual negros teriam possibilidade de ascender na pirâmide social. Por esse caminho, o conceito de meritocracia³ não tem o mesmo significado para negros e brancos. O avanço aqui tem a ver com a mudança de mentalidade que deixa de acreditar na incapacidade inata dos negros, mas sem admitir a igualdade total das raças.

A ideia de excepcionalidade na década de 1990 está diretamente relacionada com os ideais de uma onda neoconservadora e o mito de meritocracia. Com a difusão do pensamento que o sucesso profissional é obtido pelo esforço, cria-se um estilo de vida pautado na recompensa pelo mérito individual. No outro lado da moeda, justifica-se aqueles que não são

² Definimos como mito, por ser uma narrativa fabricada por ideais supremacistas atreladas a meritocracia, a lógica neoliberal e o neoconservadorismo, que cria um objetivo, mas que as estruturas da sociedade estadunidense impedem que ele seja atingido.

³ A meritocracia é a ideia de que o sucesso e a posição social são alcançados com base no mérito individual, nas habilidades e no esforço.

financeiramente como sendo malsucedidos por não se esforçarem o suficiente. Desse modo, ignora-se os privilégios e oportunidades que alguns têm mais do que outros. E, quando, é adicionado o quesito racial nessa discussão, muitos outros problemas desprezados.

Esse é um dos principais problemas do sistema neoconservador⁴, pois não se compromete a entender a desigualdades sistêmicas geradas por uma estrutural racial que coloca obstáculos na experiência do negro dos Estados Unidos. A questão do esforço não é equivalente para negros e brancos, visto que além do esforço, a raça é fator limitante quando pensamos uma sociedade em que brancos são privilegiados em todas as esferas sociais.

A excepcionalidade, tendo em vista a definição de que se considera excepcional aquele que se destaca em relação aos demais, toma-se uma métrica em que a comparação se dá somente com negros entre negros. Ao transpor a métrica entre brancos e negros, não há equivalência possível. Dessa forma, mantendo os negros em posição de inferioridade em relação aos brancos. A problemática que se cria tem a ver com um mito de sucesso pessoal, que é limitado a expectativa de que os negros não são capazes de esforçar o suficiente. Enquanto, na realidade, eles têm que esforçar o dobro para obter um resultado inferior ao que se fossem brancos.

⁴ Originalmente utilizamos o termo neoliberalismo, entretanto após sugestão da banca de defesa, consideramos pertinente substituir para o conceito de neoconservadorismo que se aplica melhor a proposta da dissertação. A corrente de pensamento tinha como objetivo o resgate dos ideais morais do conservadorismo atrelado a ideia de liberdade, principalmente econômica, defendida pelos libertários, forjada na década de 1950, essa corrente foi chamada de neoconservadorismo. Nessa dissertação, o termo neoconservadorismo melhor se enquadra por considerarmos que o problema da excepcionalidade negra tem como pilar a criação de padrões de comportamento a serem seguidos, partindo de um viés de hegemonia racial branca imposta a indivíduos negros, assim como o apego pelo individualismo e desprezo pela consciência coletiva, ambos atributos recuperados na sociedade estadunidense a partir da onda neoconservadora materializada nos governos de Ronald Reagan (1981-1989) e George W. Bush (2001-2009).

Para leitura mais aprofundada: ROCHA, Michel Gomes da. Cinema, Ideologia, Resistência e Belicismo nos Estados Unidos (1980-1990). **Dissertação de mestrado**. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. FINGUERUT, Ariel. A influência do pensamento neoconservador na política externa de George W. Bush. **Dissertação de mestrado**. Universidade Estadual Paulista “Júlia Mesquita Filho”, Araraquara, 2008.

MOLL NETO, Roberto. Reaganation: a nação e o nacionalismo neoconservador nos Estados Unidos nos discursos de Ronald Reagan (1981-1988). *In: O XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 2011, São Paulo. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História [...].* São Paulo: ANPUH, 2011. KRISTOL, Irving. *The Neoconservative Persuasion: Selected Essays, 1942-2009* New York: Basic Books, 2011. KRISTOL, Irving. *Neo-conservatism: the autobiography of an idea* New York: Free Press, 1995.

Por isso, ser negro e ser excepcional, está ligado ao pensamento de que, para um negro, o sucesso é algo que foge da expectativa da sua condição. Ou seja, espera-se que um negro não seja bem-sucedido e quando isso acontece, ele é colocado na posição de excepcional. A partir disso, é possível considerar que, um negro que escapa dos estereótipos que a ele foram incumbidos pela ótica branca supremacista da sociedade, então, ele é excepcional, no sentido positivo e negativo da expressão. Isso gera outro problema em relação o que se entende por negritude e branquitude. Em suma, negritude baseia-se no conjunto de práticas culturais e experiências compartilhadas pelos negros numa determinada sociedade. Ao passo que se constrói uma barreira que limita o sucesso individual pela cor da pele, cria-se um ideal de aproximação da branquitude, desprezando o que há muito foi combatido para tornar a negritude como posição de resistência e emponderamento, replicando as práticas e costumes da branquitude como exemplo a ser seguido para se obter prosperidade. Entretanto, esse objetivo é ilusório e conflituoso, pois pelo lado branco, os negros não são aceitos como iguais ou até mesmos semelhantes, e ao mesmo tempo afasta a sociedade negra enquanto despreza sua própria negritude.

Em entrevista à revista eletrônica *N'DIGO* a jurista Traci D. O'Neal, autora do livro *The Exceptional Negro: racism, white privilege and the lie of respectability politics*, define o termo como: “pessoas negras que, pela visão dos brancos, não são como as outras pessoas negras que eles têm como referência”⁵. Em outras palavras, são pessoas negras que não se encaixam nos estereótipos negativos que foram construídos pela sociedade (majoritariamente branca). E, para ela, ser considerado assim com certeza não é nada agradável, pois não deixa de ser uma maneira de *white washing*⁶ que afasta os negros entre si aproximando-os dos brancos, para que seja mais aceitável a interação entre eles. Ou seja, uma forma de branqueamento de negros e negras utilizado em prol de uma estrutura de supremacia branca. Na visão dela, além de ser necessário seguir um padrão de vida meritocrático, para ser considerado excepcional é necessário também fugir dos estereótipos que ligam os negros

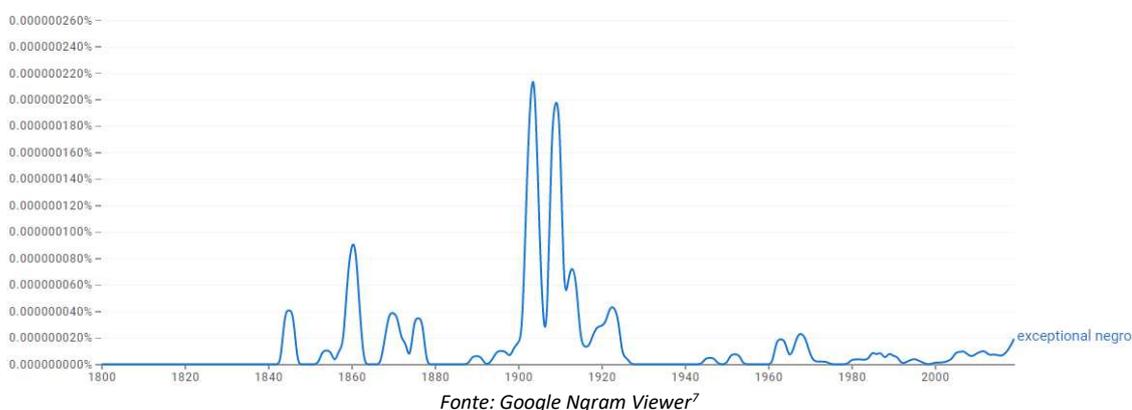
⁵ SMALLWOOD, David. **Traci O'Neal Wants To Wake “Exceptional Negroes”**. *N'DIGO* (revista eletrônica). 2018 (18 jun.). Disponível em: <<https://ndigo.com/2018/06/18/traci-oneal-wants-wake-exceptional-negroes/>>. Acesso em: 1 de out. 2021.

⁶ Apagamento branco. Termo em língua inglesa que significa o apagamento da cultura e costumes negros pela exaltação e apropriação da cultura branca. Do sentido literal: limpeza branca.

a violência, criminalidade, subserviência, promiscuidade, entre outros atributos pejorativos historicamente associados a eles e mantidos pela hegemonia branca.

Para mapear o uso do termo utilizei a ferramenta Google Ngram Viewer que faz a busca de palavras-chave no acervo online de livros disponíveis na plataforma Google Books e constrói gráficos demonstrando o uso delas ao longo do tempo. Ao pesquisar, em inglês, *exceptional negro*, foi possível notar que os anos em que o termo foi mais utilizado, por ordem de recorrência, foram: 1903, 1909, 1860, 1845 e 1922. Tendo alguns picos de uso também nas décadas de 1860-70 (período da Guerra Civil Americana) e a década de 1960 (Movimento pelos Direitos Civis).

Figura 1 – Gráfico mapeamento do termo “*exceptional negro*” (1800-2019)



Além do gráfico, a ferramenta disponibiliza o acesso a um número considerável de documentos onde o termo é citado, porém não dá acesso a todos que são usados para construir o gráfico. Na pesquisa em questão, 44 documentos foram analisados. Nesses documentos foi possível traçar algumas definições que se repetiram com maior frequência. As três definições mais recorrentes transitam pela ideia de possibilidade se ascender socialmente a partir do próprio esforço. A primeira, são dois lados de uma mesma definição, que diz respeito a ascensão social baseada no estudo, primeiramente sem delimitação de área e depois especificamente na área da medicina. A segunda conceituação mais comum tem a ver com a área da cultura e aqueles que se destacam no ramo das artes e entretenimento. E

7

Disponível

em:

<https://books.google.com/ngrams/graph?content=exceptional+negro&year_start=1800&year_end=2019&corpus=en-2019&smoothing=1>. Acesso em 6 de out. 2022.

a última, por sua vez, condiz com o campo da política e relações públicas. É possível dizer que os três pilares da excepcionalidade negra são: ciência, cultura e política.

Fora o sentido de mobilidade social atrelado às definições acima, existem outros aspectos que as permeiam. Ambas abordam a questão da posição de destaque em meio a sociedade. Isso tem a ver com a ideia de que se considera excepcional aqueles que se destacam dentre os demais negros. Assim, quaisquer indivíduos que fogem ao padrão esperado para um negro, são considerados figuras de destaque. E ao relacionar o ato de se destacar a possibilidade de ascensão, criando-se uma falsa equivalência que gera a ilusão de uma suposta igualdade social. Entretanto, é plausível julgá-la como falsa pois, nessa relação de igualdade, os negros “comuns” precisam se esforçar mais para terem a chance de se equiparar ao patamar do branco médio. Ou, em outras palavras, para o negro gozar dos seus direitos de cidadão médio branco, é necessário se esforçar para estar acima da média.

Sobre o termo Negro Excepcional, uma publicação no jornal *The Negro History Bulletin* ao tentar definir o termo aponta como sendo um conceito variável que o significado depende da época em que é usado.⁸ De acordo com o artigo, é utilizado desde o período da escravidão e já foi usado para rotular desde negros escravizados obedientes até a figuras notórias para a arte. A partir disso, também encontrei relatórios⁹ que nomeavam como Negros Excepcionais os homens escravizados que tinham ótimo desempenho no trabalho do campo, porém nesses documentos havia a intenção de relacionar a boa performance às supostas melhores condições de trabalhos nas regiões em questão, descredibilizando as capacidades desses homens negros.

Pensando nisso, ao se traçar uma reflexão dialética entre negros excepcionais e negros “comuns” é possível compreender que existe uma expectativa branca de como os negros devem se portar, baseada em ideais de branquitude. Quando essa expectativa é suprida, negando a negritude ou se conformando com ideias brancas, o negro torna-se excepcional, entretanto deve-se lembrar que pela métrica da branquitude não há igualdade, o negro só é

⁸ “The Story of the Exceptional Negro”. *Negro History Bulletin*, vol. 3, n. 9, Association for the Study of African American Life and History, 1940, pp. 129–130.

⁹ COLQUHOUN, Archibald R. “The Future of the Negro”. *The North American Review*, vol. 176, n. 558, University of Northern Iowa, 1903, pp. 657–674.
PHILLIPS, Ulrich Bonnell. “The Plantation as a Civilizing Factor”. *The Sewanee Review*, vol. 12, n. 3, Johns Hopkins University Press, 1904, pp. 257–267.

excepcional em relação ao negro comum, médio, padrão. Dessa forma, cria-se um ideal progressista – no sentido positivista da palavra – no qual o negro ao ascender socialmente, principalmente sendo fruto de sua própria capacidade intelectual, é afastado de seus semelhantes e aproximado dos brancos. Reforçando uma cultura branca supremacista que sempre projetou minimizar os negros, principalmente, intelectualmente. Então, o movimento de considerar fora da normalidade aqueles que, intelectualmente, se destacam ajuda a perpetuar a norma racista que acredita que negros sejam incapazes de se desenvolver devido à falta de aptidão inerente sua raça.¹⁰

Essa aproximação a branquitude pode ser lida também como o que bell hooks chama de ódio a negritude. Em seu capítulo “amando a negritude como resistência política”¹¹, ela discute sobre como amar a negritude é perigoso numa sociedade supremacista branca de formação. E como essa dificuldade leva ao ódio e o medo do que se considera “negritude”. Ela diz que

A maioria das pessoas nessa sociedade não quer admitir abertamente que ódio e medo estão entre os primeiros sinais que a ‘negritude’ evoca na imaginação pública dos brancos (e de todos os outros grupos que aprenderam que o jeito mais rápido de demonstrar concordância com a ordem supremacista branca é compartilhar suas suposições racistas). Em um contexto supremacista branco, ‘amar a negritude’ raramente é uma postura política refletida no dia a dia. Quando mencionada, é tratada como suspeita, perigosa e ameaçadora.¹²

Ainda nesse capítulo, a autora define “negritude” como sendo um atributo da cultura negra de resistência, pois foi nos espaços de segregação, principalmente nos Estados Unidos, que se forjaram os principais aspectos da cultura negra. Em suma, a segregação entre negros e brancos fez com que esse grupo agregasse seus costumes e valores, moldando seus modos de pensar, falar, criar e se expressar. Como forma de resistência e união a exaltação dessa cultura e o amor a ela, está relacionado diretamente com a ideia de “negritude”. A dificuldade

¹⁰ Remete a ideais defendidos por teorias do chamado Racismo Científico que foram difundidas entre os séculos XVII e XX. Defendiam a diferenciação e classificação (de melhor para pior) das habilidades físicas e intelectuais das raças. Arthur de Gobineau, filósofo francês, em *Ensaio sobre a desigualdade das raças* classificou os negros como sendo a raça inferior, a partir de estereótipos, e que sua capacidade intelectual era mínima ou inexistente, argumentando que por isso, os negros eram regidos apenas por desejos, tal como animais, mas não tinha aptidão alguma.

¹¹ hooks, bell. amando a negritude como resistência política. In: **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019. pp. 44-63.

¹² Ibid. pp. 46-47.

de se desprender de uma mentalidade supremacista branca – em um país construído a partir dela – é o principal causador do ódio a negritude.

Negros progressistas sofreram grandes decepções com brancos progressistas quando nossas experiências de trabalhar conjuntamente revelaram que eles poderiam querer estar conosco (e até ser nossos parceiros sexuais) sem enfraquecer as ideias da supremacia branca em relação à negritude. Nós vimos que eles com frequência eram incapazes de abandonar ideias de que os brancos são, de alguma forma, melhores, mais espertos, mais propensos a serem intelectuais, e até mesmo de que são mais gentis do que as pessoas negras. Indivíduos negros progressistas descolonizados são surpreendidos diariamente pelo tamanho das massas de pessoas negras (todos eles se identificando como antirracistas) apegadas às estruturas de pensamento da supremacia branca, permitindo que essa perspectiva determine como eles veem a si mesmos e as outras pessoas negras.¹³

No excerto acima hooks argumenta que não somente brancos progressistas e que se afirmam como antirracistas, como também outros negros, têm dificuldade de se distanciar das “estruturas de pensamento da supremacia branca”¹⁴ por estarem inseridos em uma nação que foi forjada a partir desses ideais. E que essa estrutura tem como pressuposto a manutenção da superioridade branca inata, fazendo com que os indivíduos negros criem aversão a “negritude” e a si mesmos. Essa aversão direta e indiretamente estabelece duas possibilidades: a renúncia pela via da branquitude ou a resistência na luta pela negritude.

Porém, o debate sobre o ódio a negritude levantado por hooks tem muito mais camadas de profundidade e complexidade que apenas as duas vias sugeridas acima. O conceito de negritude, nos Estados Unidos principalmente, extrapola o sentimento abstrato de ser negro. Nele contém ideias, expressões culturais e linguagens que em conjunto constroem uma identidade negra, que atribui e agrega o sentido de pertencimento. uma síntese da experiência compartilhada por negros e negras que é gerada a partir desse sentido. Esse sentimento agrupa – e de certa forma, segrega – e fortalece um movimento antirracista.

E o ódio, seja ele estimulado pela hegemonia supremacista branca ou como forma de proteção para aqueles que há muito são flagelados pelas mazelas estruturais do neoconservadorismo (pilar do sistema capitalista), colabora para que ocorra uma separação sectária, que enfraquece a luta por igualdade e liberdade.

¹³ Ibid, pp. 47-48.

¹⁴ Ibid, p. 47.

No prefácio de *As almas do povo negro* de W.E.B. Du Bois, Silvio Luiz de Almeida¹⁵ faz um resumo da contribuição do autor estadunidense para os estudos de raça e racismo, de maneira mais aprofundada, especificamente sobre os Estados Unidos, mas não exclusivamente. Almeida destaca dois principais termos cunhados por Du Bois, são eles os conceitos de *véu* e *dupla consciência* (ou *consciência negra*).

O *véu* é algo que impede que sejamos vistos como realmente somos, mas também nos impede de ver o mundo como ele realmente é. Nesse sentido, a metáfora de Du Bois diz respeito ao modo como as relações raciais nos Estados Unidos foram constituindo-se. Nas palavras de Du Bois: ‘Foi quando me veio a percepção quase imediata de que eu era diferente dos demais; ou semelhante, talvez, em termos de coração e de força vital e de aspirações, mas apartado do mundo deles por um enorme véu’. Negros e brancos vivem simultaneamente no mesmo mundo e em mundo distintos. Negros e brancos são criações desse processo permanente de divisão da vida por um ‘véu’ em que cada lado implica uma distinta forma de existir.¹⁶

A metáfora de Du Bois (apud ALMEIDA, 2021) é cabível para se pensar os diversos aspectos do racismo estrutural dos Estados Unidos, principalmente pela divisão física causada pela segregação. O *véu* separa negros e brancos nos mais diversos campos, psicológico, social, cultural e geográfico. O autor se reconhece como diferente, ao mesmo tempo que também se considera semelhante ao branco. Ele compreende que por mais que vivam em ambientes compartilhados, suas realidades são diferentes. Dessa forma, se entende a dificuldade do reconhecimento do outro, pois a realidade negra nunca será experienciada pelo branco e vice-versa. Nesse ponto, é possível traçar um diálogo com hooks, ao passo que a autora argumenta sobre a dificuldade das pessoas brancas de se desprenderem das estruturas moldadas pela supremacia branca, essa dificuldade é a materialização do *véu* proposto por Du Bois.

Almeida acrescenta ainda que “a raça é, portanto, uma condição existencial que, para além das características físicas, se define pelo processo de formação de nossas ‘almas’. O racismo é, com efeito, um processo de formação de almas cindidas e despedaçadas, tanto de negros como de brancos”.¹⁷ De acordo com Almeida, essa foi a ideia que cunhou o conceito de branquitude. Entretanto, se pensarmos a partir da ótica de hooks, o que está proposto como “condição existencial” tem equivalência na sua ideia de “cultura de resistência” e

¹⁵ ALMEIDA, Silvio L. de. Prefácio à edição brasileira. In: DU BOIS, W.E.B. *As almas do povo negro*. São Paulo: Veneta, 2021. pp. 6-10.

¹⁶ Ibid, p. 7.

¹⁷ Ibid. pp. 7-8.

“branquitude” em “negritude”. Por mais que sejam conceitos opostos, a condição existencial que cria as almas brancas e almas negras está diretamente relacionada a cultura de resistência que forja o ódio (branco) e o auto-ódio (negro) a negritude sugerida pela autora.

Por último, ainda seguindo por Du Bois, têm-se o conceito de *dupla consciência* (ou *consciência negra*) que é definido como

Uma sensação peculiar, essa consciência dual, essa experiência de sempre enxergar a si mesmo pelos olhos dos outros, de medir a própria alma pela régua de um mundo que se diverte ao encará-lo com desprezo e pena. O indivíduo sente sua dualidade – é um norte-americano e um negro; duas almas, dois pensamentos, duas lutas inconciliáveis; dois ideais em disputa em um corpo escuro que dispõe apenas da sua força obstinada para não se partir ao meio.¹⁸

A dualidade exposta por Du Bois expressa a experiência do negro no pós-abolição. O sentimento de pertencimento representado pela liberdade e o direito ao voto, o lugar de cidadão nos Estados Unidos da América. Ao passo que o sentimento de exclusão coaduna o anterior, devido ao fato de ser negro em uma nação forjada por brancos e, principalmente, para brancos. Sociedade essa que nesse período não estava preparada e nem interessada pela inclusão deles. Fora a insegurança, pois de acordo com a 13ª Emenda Constitucional “não haverá, nos Estados Unidos ou em qualquer local sujeito a sua jurisdição, nem escravidão, nem trabalhos forçados, **salvo como punição de um crime pelo qual o réu tenha sido devidamente condenado**” (tradução e grifo nosso)¹⁹. Incerteza, pois, a liberdade conquistada poderia ser ceifada a qualquer momento a partir de qualquer desvio da ordem, moral e/ou costumes considerados inapropriados pelo Estado, mantido pela hegemonia branca.

Ainda sobre a *dupla consciência* é possível nos aprofundar na ideia de Du Bois partindo de Frantz Fanon. Fanon em “A experiência vivida do negro”²⁰ e “O preto e o reconhecimento”²¹ reflete sobre a experiência do negro antilhano, martinicano e dos demais negros que sofreram da experiência colonizadora francesa. Nos capítulos, discute sobre essa

¹⁸ DU BOIS, 1903 apud ALMEIDA, 2021, p. 8.

¹⁹ Texto original: “*Amendment XIII. Section 1. Neither slavery nor involuntary servitude, except as a punishment for crime whereof the party shall have been duly convicted, shall exist within the United States, or any place subject to their jurisdiction*”. **13th Amendment**. Cornell University Law School. Disponível em: <<https://www.law.cornell.edu/constitution/amendmentxiii>>. Acesso em 9 de dez. 2022.

²⁰ FANON, Frantz. A experiência vivida do negro. In: *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008. pp. 103-126.

²¹ FANON, Frantz. O preto e o reconhecimento. In: *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008. pp. 175-184.

dualidade, próxima da abordagem de Du Bois, que cria no negro a divisão da sua consciência, que por um lado há o esforço de se reconhecer como homem, à medida que experiencia a liberdade, mas, ao mesmo tempo, cria-se a dependência da aceitação, afirmação e reconhecimento por parte do outro.

Voltando para bell hooks, essa dualidade dialoga com a ideia de auto ódio a negritude. Na visão da autora, o fenômeno de auto ódio é uma consequência da tentativa de se defender das estruturas de uma sociedade supremacista branca. Esse mecanismo de defesa também tem a ver com a necessidade de sobrevivência em um sistema capitalista neoconservador. Sobre isso, hooks aponta que

Uma vez que, passados os anos 1960, tantas pessoas negras sucumbiram à ideia de que o sucesso material é mais importante do que a integridade pessoal, a luta pela autodefinição dos negros que enfatiza a descolonização e o amor pela negritude tiveram pouco impacto. Enquanto as pessoas negras forem ensinadas a rejeitar nossa negritude, nossa história e nossa cultura como única maneira de alcançar qualquer grau de autossuficiência econômica, ou ser privilegiado materialmente, então sempre haverá uma crise na identidade negra. O racismo internalizado continuará a erodir na luta coletiva por autodefinição. Massas de crianças negras vão continuar a sofrer de baixa autoestima. E, ainda que sejam motivados a empenhar ainda mais para alcançar o sucesso, porque desejam superar os sentimentos de inadequação e falta, esses sucessos serão minados pela persistência da baixa autoestima.

Uma das ironias trágicas da vida negra contemporânea é que geralmente os indivíduos têm sucesso em obter ganhos materiais sacrificando suas conexões positivas com a cultura negra e a experiência da negritude.²²

A autora traça um paradoxo moral sobre a experiência negra nos Estados Unidos. Para ela, a ideia de negritude está ligada diretamente ao conceito de autodefinição e de identidade negra, que, por sua vez, estão relacionados a traços da cultura e comportamento. O ato de negar a negritude para ser aceito numa sociedade pautada pela hegemonia branca é equivalente ao ódio a si mesmo e suas raízes. Dessa forma, é possível afirmar que as dinâmicas de poder, economia e cultura estão atreladas, visto que os padrões necessários para se alcançar o sucesso, partindo de uma lógica meritocrática-capitalista-neoconservadora estão escorados nos pilares da supremacia branca. E para que os interesses da elite sejam mantidos, é necessário, de alguma forma, manter a dominação e submissão de grupos minoritários.

²² hooks, op. cit., pp. 60-61.

hooks ainda acrescenta que

A visão de homogeneidade cultural que tenta desviar a atenção ou criar desculpas para o impacto opressor e desumanizante da supremacia branca ao sugerir que pessoas negras também são racistas indica que a cultura permanece ignorante a respeito do que é realmente racismo e de como ele funciona. Mostra que as pessoas estão em negação. Por que é tão difícil para tantas pessoas brancas entender que o racismo é opressor não porque as pessoas brancas têm sentimentos preconceituosos em relação aos negros (elas poderiam ter esses sentimentos e nos deixar em paz), mas porque é um sistema que promove a dominação e a submissão? Os sentimentos preconceituosos que algumas pessoas negras podem expressar em relação a pessoas brancas não estão ligados ao sistema de dominação que não nos confere qualquer poder para controlar coercitivamente as vidas e o bem-estar das pessoas brancas. Isso precisa ser entendido.²³

Ou seja, o que é afirmado no trecho acima, tem a ver com a necessidade de se compreender que o racismo com pessoas negras existe por fazer parte de um sistema moldado pela escravidão e mantido pela supremacia branca, que ultrapassa o caráter e a mentalidade individual. Ele perpassa pelas esferas sociais, políticas e culturais e tem como objetivo a manutenção de privilégios brancos em detrimento da inibição dos direitos do povo negro.

As discussões supracitadas têm com intuito dialogar e respaldar a concepção de imputar o sentido de mito ao termo negro excepcional. Argumento que seja necessário tratar como mito devido a duas principais preocupações. A primeira tem a ver com a dificuldade de se definir a negritude, sem cair em um discurso estereotipado e que categorize os negros de forma cristalizada e homogênea. E a segunda diz respeito ao termo estar associado a ideia de meritocracia, que consideramos também um mito, visto que não se é possível atingir o sucesso (material) somente pelo mérito numa sociedade em que grupos são privilegiados enquanto outros são prejudicados. Historicizar a ambiguidade do termo e suas nuances é o que nos interessa nessa pesquisa.

Como dito anteriormente, o termo negro excepcional é extremamente polissêmico e depende de onde e quando foi utilizado para se delimitar um significado. Pode significar, em um contexto escravista, um negro escravizado que é obediente e não se rebela contra seu senhor. Ao mesmo tempo, que no mesmo contexto, pode significar que é habilidoso no ofício que se propõe a executar. No período da Guerra de Secessão, pode ser o intelectual abolicionista. No pós-abolição, o médico, o professor, o artista. E após os direitos civis é o

²³ Ibid., pp. 54-55.

educado, estudioso, esforçado. Os significados atribuídos se transformaram, mas a estrutura que atribui essa categorização não. Percebe-se que em todas as temporalidades, o referencial remete ou aos padrões de costume brancos ou aos estereótipos racistas atrelados aos negros. A métrica branca é impossível de ser alcançada sendo negro e o júri, branco, não tem interesse algum em imputar qualquer veredito que não seja o de culpado.

E por que a manutenção dessa terminologia pode ser problemática? A ideia antes ligada à escravidão, criava um padrão a ser seguido que favorecia a manutenção do sistema pela dominação e negava a possibilidade de resistência aos povos privados da liberdade. Os instrumentos de resistência negra foram forjados pela união e irmandade. E essa união, conseqüentemente transformou-se em organização e a organização em movimentos. Ao delimitar uma excepcionalidade, como modelo a ser seguido, se cria a falsa esperança de que o desenvolvimento (traduzido em sucesso material) depende somente do indivíduo e de seu esforço. A ideia de que todo esforço será recompensado fortalece a busca pela individualidade. Entretanto, essa possibilidade baseada no mito da meritocracia é extremamente ilusória e prejudicial. Primeiro, pois, não se leva em conta que as oportunidades não são as mesmas para negros e brancos, e que a raça em si é um fator limitante, numa sociedade majoritariamente branca. Em segundo lugar, a busca desenfreada pela autossuficiência econômica, pautada por esse sistema, divide e segrega o movimento negro. A luta coletiva se apaga. E é exatamente esse o projeto. Dividir e conquistar. A lógica neoconservadora preza pelo individualismo, para enfraquecer todo e qualquer movimento que una grupos sem privilégios, a fim de preservar o poder na mão de poucos.

1.2. Hollywood entre as chamas dos motins de 1992

Assim como o período da Reconstrução Radical (1865-1877), abolição ou o movimento pelos direitos civis nos anos 60 e 70, a década de 1990 foi marcante para a história negra nos Estados Unidos. Período marcado pela ascensão desse grupo em espaços políticos e sociais, enquanto ao mesmo tempo foi manchado pelo abuso da força policial. Semelhante ao movimento recente nomeado de *Black Lives Matter*, o ano de 1992 é lembrado pelo Motim de Los Angeles, que teve como estopim o julgamento que declarou como inocentes os quatro policiais que espancaram o motorista de táxi Rodney King. A resposta do Estado em relação às manifestações, que protestavam contra o ocorrido, foi pela brutalidade policial, deixando 53 mortos e muitos feridos.

Ao passo que, para o cinema, os anos 90 também teve sua importância. É nessa década que personalidades – na época não tão conhecidos – como Morgan Freeman, Samuel L. Jackson, Will Smith, Whoopi Goldberg, Queen Latifah, entre outros, surgem e começam a ocupar seu espaço nas telonas, na maioria das vezes interpretando personagens de destaque. Para se ter uma ideia mais ampla, entre as cinquenta produções de maior bilheteria, entre os anos de 1990 e 1999, a metade delas²⁴ contavam com atores e atrizes negros em seu elenco.²⁵ Entretanto, dessas vinte e cinco produções, apenas seis tem personagens negros como protagonistas, *Independence Day* (1996) e *MIB: Homens de Preto* (1997), com Will Smith; *Ghost: Do Outro Lado da Vida* (1990), com Whoopi Goldberg; *Matrix* (1999), com Laurence Fishburne e Gloria Foster; *O Guarda-Costas* (1992), com Whitney Houston; e *Se7en: Os Sete Crimes Capitais* (1995), com Morgan Freeman.

Além disso, a abrangente ascensão de personalidades negras em posição de poder foi também um marco da década. Alguns cargos sendo ocupados por negros e negras pela primeira vez. Figuras de destaque nos mais diversos campos da política, da cultura e da representação social, lugares que antes eram ocupados exclusivamente por pessoas brancas. Na cultura e no esporte, alguns exemplos como Toni Morrison que foi a primeira pessoa afro-americana a receber um prêmio Nobel em Literatura (1993); Tiger Woods vence o Masters de Golfe (Masters Tournament) sendo o primeiro homem negro e o golfista mais jovem a atingir tal feito (1997); Serena Williams, a primeira mulher negra a vencer o U.S. Open (1999)²⁶. Em 1990, os Estados Unidos tiveram sua primeira Miss EUA negra, Carole Ann-Marie Gist. Em

²⁴ Os filmes e suas colocações no ranking são: 2º lugar, *Star Wars: Episódio I – A Ameaça Fantasma* (1999); 3º lugar, *Jurassic Park* (1993); 4º lugar, *Independence Day* (1996); 6º lugar, *Forrest Gump: O Contador de Histórias* (1994); 9º lugar, *MIB: Homens de Preto* (1997); 10º lugar, *Armageddon* (1998); 11º lugar, *O Exterminador do Futuro 2: O Julgamento Final* (1991); 12º lugar, *Ghost – do Outro Lado da Vida* (1990); 18º lugar, *Matrix* (1999); 20º lugar, *Missão: Impossível* (1996); 25º lugar, *O Guarda-Costas* (1992); 26º lugar, *Robin Hood – O Príncipe dos Ladrões* (1991); 30º lugar, *Quem Vai Ficar com Mary?* (1998); 31º lugar, *O Fugitivo* (1993); 32º lugar, *Duro de Matar 3: A Vingança* (1995); 33º lugar, *Um Lugar Chamado Notting Hill* (1999); 37º lugar, *Beleza Americana* (1999); 39º lugar, *Instinto Selvagem* (1992); 41º lugar, *O Máskara* (1994); 42º lugar, *Velocidade Máxima* (1994); 43º lugar, *Impacto Profundo* (1998); 47º *Batman Eternamente* (1995); 48º lugar, *A Rocha* (1996); 49º lugar, *007 – O Amanhã Nunca Morre* (1997); 50º lugar, *Se7en – Os Sete Crimes Capitais* (1995). Vale ressaltar que, na maioria dos títulos, existem personagens negros, mas de pouca relevância. Somente em *Independence Day*, *MIB: Homens de Preto*, *Matrix* e *O Guarda-Costas* há personagens negros que têm destaque na trama.

²⁵ Dados extraídos do site Box Office Mojo referente a bilheteria mundial dos anos 1990 a 1999. Compilado disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/1990s_in_film#Highest-grossing_films>. Acesso em 23 de ago. 2022.

²⁶ Antes dela, em 1958, Althea Gibson já havia vencido e se tornado a primeira mulher negra a atingir tal feito. Entretanto, o campeonato que antes levava o nome de *U.S. Nationals* sofreu uma reformulação em 1968. Dessa forma, Serena Williams passou a ser considerada a primeira, pós-1968, no novo formato do campeonato.

1992, Mae Carol Jemison tornou-se a primeira mulher afro-americana a viajar para o espaço. No campo da política, sete grandes centros²⁷ e a capital da federação (Washington DC, Kansas City, Denver, Memphis, St. Louis, Dallas, Jackson e Houston) elegem pela primeira vez pessoas negras para o cargo de prefeito. O número de personalidades em posição de extrema relevância aumentou, os primeiros depois de quase cem anos de abolição, porém não deixaram de ser exceções em ambientes majoritariamente brancos.²⁸

Outro episódio que marcou o período foi o espancamento do motorista de táxi Rodney King por quatro policiais. O acontecido foi gravado e enviado à uma emissora local que gerou ampla divulgação. Quatro policiais foram acusados, entretanto três deles foram absolvidos. A figura televisionada de King após o atentado gerou comoção. O veredito do caso, obtido em abril de 1992, que absolveu três dos quatro acusados, foi o estopim para a movimentação revoltosa do povo negro que ficou conhecida como os *LA Riots*, em português Motins de Los Angeles. Movimentação violenta que encontrou a recíproca nas forças policiais e que iniciou como revolta e tornou-se um protesto contra anos de violência racial.

Ao mesmo tempo que se conquistava espaço – no sentido físico e político da palavra – para a população negra, a década também foi marcada pela violência policial e por articulações políticas que foram responsáveis por reforçar o encarceramento em massa desses indivíduos. A guerra às drogas, iniciada pelo presidente Ronald Reagan, ganha uma nova roupagem com o advento da chamada “epidemia do crack”. A cocaína, droga popular entre a elite branca, passa a ser comercializada de maneira mais barata e mais prejudicial, chegando as classes menos favorecidas e conseqüentemente utilizada para criminalizar os negros. O vício passa a ser tratado como crime, não como doença e as medidas de saúde pública dão lugar as medidas de segurança.

Ao criminalizar o vício em crack, criminaliza-se a população negra de baixa renda. De acordo com a 13ª emenda da constituição dos Estados Unidos, todos os cidadãos da nação têm direito à liberdade, independente de raça, gênero ou credo. Entretanto, a partir do momento em que esse cidadão falha com a sociedade, cometendo um crime, esse direito é

²⁷ Seis deles sendo estados sulistas (Missouri, Tennessee e Texas) que fizeram parte dos Confederados na Guerra de Secessão.

²⁸ Lewis, Femi. "Black History Timeline: 1990–1999." ThoughtCo. Disponível em: <<https://www.thoughtco.com/african-american-history-timeline-1990-1999-45447>>. Acesso em 9 de dez. 2022.

perdido. Ou seja, o cidadão que comete um crime, perante a lei, deixa de ser um cidadão e perde seus direitos como tal.

1.3. *New Black Cinema* e o *mainstream* (1990-1999)

A década de 1990, em relação as produções cinematográficas, não esteve muito distante das mudanças que estavam ocorrendo na sociedade estadunidense. Assim como no esporte, política e outros espaços, na cultura os negros também começaram a ganhar mais espaço nas telonas. No árduo levantamento efetuado para essa pesquisa, foi possível montar uma base de dados, de cunho mais estatístico e quantitativo, voltada para as produções do *mainstream*²⁹ de Hollywood da época que contavam com atores e atrizes negros em seu elenco.

O levantamento foi feito a partir da lista dos filmes produzidos por ano disponíveis no Wikipédia³⁰. A metodologia utilizada consiste na construção de tabelas na ferramenta Excel, catalogando as obras em ano, título, atores (escolhendo exclusivamente os negros presentes no elenco) e gênero. A identificação dos atores, quando houvesse dúvida, se deu partindo do princípio de *one-drop rule*, ideia fomentada pelo racismo estrutural do século XX e utilizada legalmente pelos Estados Unidos na época, que consiste em considerar negro aquele que tenha pelo menos um ancestral negro. Apesar de ter sido forjada com objetivos pautados no racismo e na segregação racial, o conceito passou a ser utilizado para acolher indivíduos de pele clara, e até mesmo os que se identificam como birraciais ou multirraciais, no Movimento Negro e na luta antirracista, por compreender que esses também são ou podem ser vítimas de opressões, em intensidades diferentes, baseadas no racismo estrutural.³¹

Com base nos dados levantados, 2362 filmes foram produzidos em Hollywood na década de 1990, 1209 desses contavam com atores ou atrizes negros em seu elenco. Totalizando 51,19% das obras de época, ou seja, mais da metade das produções. Ranqueando os seis gêneros mais populares temos em ordem crescente: comédia, com 487 filmes; drama, com 399; ação, com 177; suspense, com 156; romance, com 117; e crime, com 104. Além

²⁹ Produções de grandes estúdios e que estão numa esfera do cinema comercial.

³⁰ Lista de filmes catalogados por ano. **1990s in film**. Wikipedia in English. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/1990s_in_film>. Acesso em 29 de mar. 2023.

disso, também foi possível catalogar e identificar os atores e atrizes que mais apareceram ao longo da década. Em primeiro lugar, em 65 filmes, temos elencos exclusivamente ou majoritariamente compostos por negros. Em seguida em ordem crescente: Samuel L. Jackson, 34 filmes; Whoopi Goldberg, 32 filmes; James Earl Jones e Ving Rhames, 20 filmes; Danny Glover e Bill Nunn, 18 filmes; Bill Cobbs e Keith David, 17 filmes; Wesley Snipes e Halle Berry, 16 filmes; Forest Whitaker e Denzel Washington, 15 filmes; Frankie Faison, 14 filmes; Alfre Woodard, Charles S. Dutton, Delroy Lindo, Joe Morton, Laurence Fishburne, Morgan Freeman, Mykelti Williamson, 13 filmes; Clarence Williams III, Cuba Gooding Jr., Ernie Hudson, Giancarlo Esposito e Obba Babatundé, 12 filmes; entre outros. Totalizando 1483 atores e atrizes negros em filmes produzidos de 1990 até 1999.

O aumento da visibilidade dos negros no cinema hollywoodiano na década de 1990 fica claro levando em conta os números citados acima. Entretanto, a partir deles é possível levantar algumas questões centrais. Os atores e atrizes mais recorrentes interpretaram que tipo de personagens? Será que esses estabelecem uma relação de representatividade para o público da época? O protagonismo negro é presente nessas produções? Ou as estrelas (que no século XXI se consagram) negras atuavam somente como coadjuvantes ou até mesmo figurantes? Considero que refletir sobre essas questões é de suma importância para se ter um panorama geral das produções dos anos 90 e, dessa forma, identificar se a ideia de excepcionalidade negra está presente.

CAPÍTULO II

Excepcionalidade explorada numa Hollywood quase negra

2.1. Cinema e visualidade na década de 1990

A década de 1990 foi marcada por conquistas e conflitos para o povo negro dos Estados Unidos da América nas esferas política, social e cultural, aqui nos interessa compreender algumas das especificidades destes anos, marcados pelo avanço do aprisionamento em massa principalmente da população negra e a consolidação de práticas neoliberais, associadas diretamente aos seus valores, como a meritocracia. Na esfera cinematográfica um caminho semelhante foi percorrido, a produção de obras com elenco negro e temáticas voltadas para os afro-americanos estiveram em alta nesse período, pois como uma das características também se buscava o politicamente correto, e neste quesito, a participação de negros (e de racialidades diversas) passou a ser uma das exigências das tramas desenvolvidas. A partir de um levantamento quantitativo das produções da época, foi possível rastrear duas personalidades que ascenderam nessa década, e que depois vieram a se consolidar em Hollywood, Whoopi Goldberg e Samuel L. Jackson.

Devido à alta concentração de produções levantadas na varredura quantitativa exposta no primeiro capítulo, houve pouca preocupação com detalhes, pois o objetivo principal era de se montar um catálogo para pesquisas futuras e, se possível, disponibilizá-lo para outros pesquisadores. Dessa forma, a classificação feita filme por filme, atores e atrizes, nos trouxe certa limitação. Para facilitar o processo algumas escolhas foram feitas, priorizando somente os filmes *live-action*³² de longa-metragem e biografias sobre personalidades negras. Por esse motivo, o principal resultado foram os números em relação a quantidade de produções em que continha pelo menos um ator negro no elenco, independente de tempo de tela ou participação ativa na narrativa³³. A partir disso, foi possível rastrear que Whoopi Goldberg e Samuel L. Jackson foram os artistas negros que estiveram na maior parte das produções e foram creditados.

³² Somente filmografia *live-action*. Animações foram excluídas nesse processo, pois, em muitos casos de produções animadas, atores negros necessitariam outros critérios.

³³ Esses números foram importantes para se ter um panorama geral do que estava sendo produzido em Hollywood nessa época, entretanto casos em que atores negros são meros figurantes entraram nas estatísticas, pela dificuldade de assistir todas as obras levantadas e por carecer de um banco de dados com esse tipo de informação.

Whoopi Goldberg estrelou películas aclamadas como *Ghost – Do outro lado da vida* (1990)³⁴ e *Mudança de Hábito* (1992)³⁵ marcando o estopim de sua carreira na década de 1990, anteriormente já havia participado de outras obras, como *A Cor Púrpura* (1985)³⁶, mas seu auge foi na época em questão, presente em 25 filmes entre os anos de 1990 e 1999. Outro caso é o do ator Samuel L. Jackson, que apesar de permanecer e crescer em popularidade nas décadas seguintes, foi nos anos 1990 que conquistou o seu primeiro papel de destaque em *Pulp Fiction: Tempo de violência* (1994), fora outros títulos importantes como *Duro de Matar: A vingança* (1995)³⁷, *A Negociação* (1998)³⁸ e *Star Wars: Episódio I – A ameaça fantasma* (1999)³⁹, emplacando 34 longas-metragens nesse período.

Em questão de números, os dois tiveram uma performance surpreendente nessa década, tendo em vista que até 40 anos antes a postura do mercado cinematográfico era de exclusão completa das pessoas negras e utilizava pessoas brancas com o rosto pintado de preto⁴⁰. Mas, é necessário refletir a relação desse espaço conquistado com o que vinha acontecendo no país naquele momento. A reforma no pensamento neoconservador, a ascensão política, os embates violentos dos motins, a violência racial e o encarceramento em massa. Qual a influência de corpos negros ganhando destaque no cinema de Hollywood para a sociedade estadunidense?

³⁴ **GHOST:** do Outro Lado da Vida. **Título original:** GHOST. **Direção:** Jerry Zucker. **Produção:** Paramount Pictures; Howard W. Koch Productions. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1990. Cor, 128 min.

³⁵ **MUDANÇA** De Hábito. **Título original:** SISTER ACT. **Direção:** Emile Ardolino. **Produção:** Touchstone Pictures; Touchwood Pacific Partners I. Estados Unidos: Buena Vista Pictures Distribution, 1992. Cor, 100 min.

³⁶ **A COR** Púrpura. **Título original:** The Color Purple. **Direção:** Steven Spielberg. **Produção:** Amblin Entertainment; The Guber-Peters Company. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1989. Cor. 153 min.

³⁷ **DURO** de Matar: A Vingança. **Título original:** Die Hard with a Vengeance. **Direção:** John McTiernan. **Produção:** Cinergi Pictures. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1995. Cor. 128 min.

³⁸ **A NEGOCIAÇÃO.** **Título original:** The Negotiator. **Direção:** F. Gary Gray. **Produção:** Regency Enterprises; Mandeville Films; New Regency; Taurus Films. Estados Unidos: Warner Bros., 1998. Cor. 139 min.

³⁹ **STAR** Wars: Episódio I – A Ameaça Fantasma. **Título original:** Star Wars: Episode I – The Phantom Menace. **Direção:** George Lucas. **Produção:** Lucasfilm Ltd. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1999. Cor. 133 min.

⁴⁰ A prática do *blackface* surge nos teatros chamados de *Vaudeville* (1880-1930), tornando-se popular nos espetáculos de menestréis e sendo mantida até certo período do cinema, como por exemplo nos clássicos da cinematografia estadunidense *O Nascimento de uma Nação* (1915) e *O cantor de jazz* (1927). Atores se pintavam de preto para representar os negros em um contexto de segregação, tendo como principal foco personagens estereotipados como motivo de chacota.

Para este capítulo, foram escolhidos os títulos *Pulp Fiction* (1994)⁴¹, *Amores Divididos* (1997)⁴², *Uma História Americana* (1990)⁴³, *Ghost* (1990) e *Mudança de Hábito* (1992). Nessas películas analisamos os personagens de Jackson e Goldberg no enredo em busca de tentar responder à questão acima. Tendo em vista a excepcionalidade e os acontecimentos que marcaram e modificaram a vida de negros e negras nos Estados Unidos nos anos de 1990 até 1999 (em específico, porém não exclusivamente), procuro a partir das ideias de visualidade e contra visualidade compreender a importância do cinema como espaço de disputa política e social para os negros.

Além disso, me apropriando do conceito de complexos de visualidade debatidos por Nicholas Mirzoeff em *O direito a olhar*⁴⁴, onde define como sendo processos que ditam significações e que constroem autoridade acerca da verdade do que se vê. Faço o esforço de refletir sobre um possível complexo da excepcionalidade, construído para a inserção de um neoconservadorismo, onde a figura simbólica de autoridade é o próprio projeto neoconservador que propõe construir um exemplo de experiência negra a ser seguida, pautando-se na superioridade da individualidade e da meritocracia pregada e imposto por esse plano socioeconômico. Nesse complexo proposto por nós, a aparição de personagens negros que se destacam, com frequência na década de 1990, por suas conquistas individuais, baseadas no mérito e habilidades/características que os distanciam dos estereótipos do que se considera ser negro, estão atrelados diretamente a uma autoridade visual produto da ascensão de uma nova onda de conservadorismo.

2.1.1. Circularidade pela divulgação: pôsteres oficiais como carta de apresentação

A máxima “não julgue um livro pela capa” tem perdido sua força nas sociedades pautadas pela lógica capitalista onde o consumo e o comércio selvagem ditam as regras. Sem uma divulgação bem fundamentada dificilmente se obtém sucesso no lançamento de

⁴¹ **PULP Fiction** – Tempo de Violência. **Título original:** PULP FICTION. **Direção:** Quentin Tarantino. **Produção:** A Band Apart. Estados Unidos: Miramax Films, 1994. Cor. 154 min.

⁴² **AMORES Divididos**. **Título original:** EVE’S BAYOU. **Direção:** Kasi Lemmons. **Produção:** ChubbCo Film; Addis-Wechsler. Estados Unidos: Trimark Pictures, 1997. Cor. 109 min.

⁴³ **UMA HISTÓRIA Americana**. **Título original:** The Long Walk Home. **Direção:** Richard Pearce. **Produção:** Taylor Hackford; Stuart Benjamin. Estados Unidos: Miramax Films, 1990. Cor. 97 min.

⁴⁴ MIRZOEFF, Nicholas. **O direito a olhar**. ETD - Educação Temática Digital, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745768, nov. 2016. ISSN 1676-2592. Disponível em: <<http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472>>. Acesso em: 11 jan. 2024.

qualquer produto, seja ele bem de consumo ou da indústria cultural. Dessa forma, a “capa”, materializada em pôsteres de divulgação, das produções cinematográficas aguçam a curiosidade e estimulam o interesse pela trama produzida, fazendo com que o público de fato procure assistir aquilo que é divulgado.

Por esse motivo, a análise da circularidade dos cartazes de divulgação dos filmes que iremos investigar nessa dissertação nos é cara para entendermos melhor a questão da excepcionalidade. Analisando se a maneira em que as películas foram divulgadas dialogam com a trama que nos foi apresentada, e se, aqui, há indícios ou divergências em relação ao problema do negro excepcional.

Figura 2 – Poster oficial de divulgação de *Pulp Fiction* (1994)

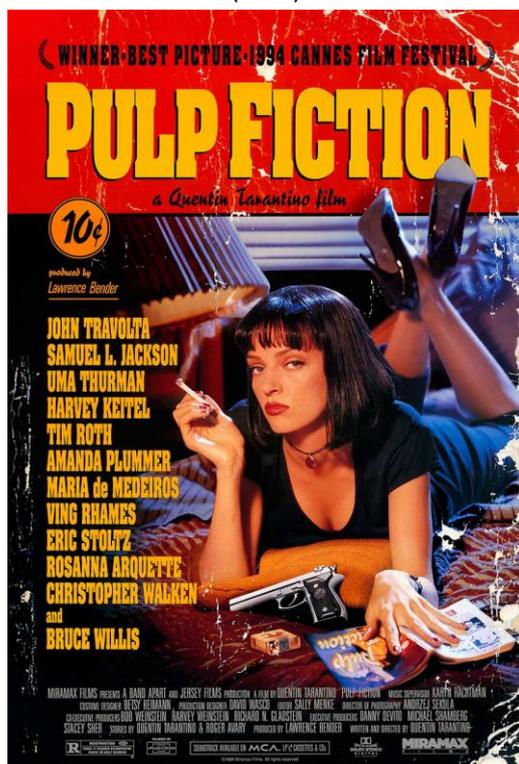


Figura 3 – Poses de *Pin Up*



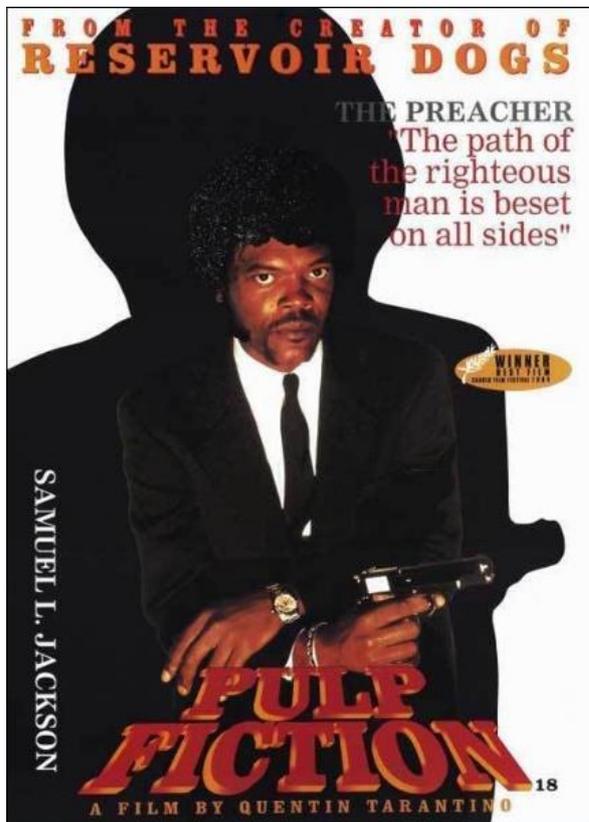
Fonte: Shutterstock, banco de imagens

Inspirado nas Revistas Pulp⁴⁵, que inclusive são a inspiração que dá origem ao título do filme, o pôster oficial (figura 1) que foi utilizado para divulgação da obra de Quentin Tarantino, traz atributos imagéticos que remetem a essa estética extravagante e exagerada que tinha como intuito chamar a atenção do leitor. Cores chamativas, nesse caso o contraste do fundo

⁴⁵ As revistas pulp, conhecidas também como *pulp fictions*, eram produções demarcadas por histórias sensacionalistas e capas extravagantes, que chamavam a atenção do leitor e eram feitas para serem lidas de maneira rápida e descompromissada.

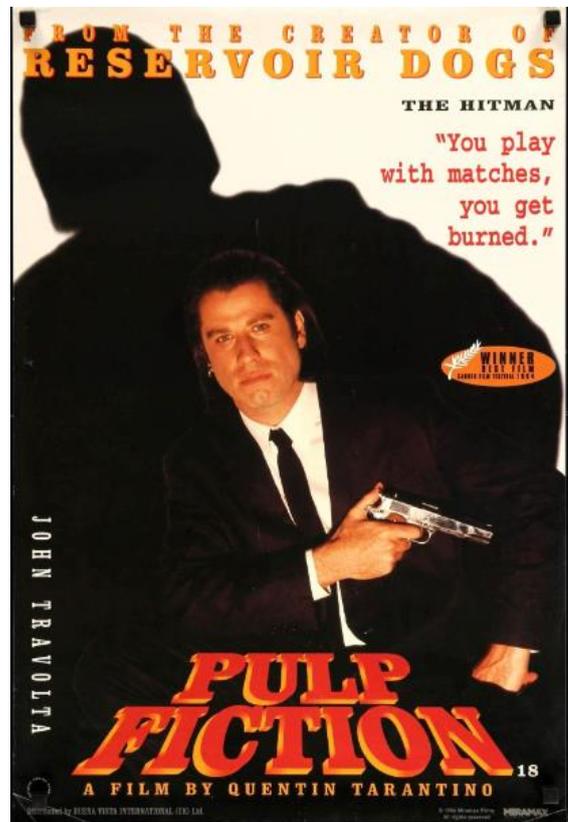
vermelho com tipografia garrafal em amarelo, que muito provavelmente tem o intuito de assimilar o nível de violência apresentado na trama, por fácil associação ao sangue que estamos prestes a nos deparar. Apresenta também o aspecto desgastado e amassado que dá a sensação de que estamos falando de uma revista e resgata a ideia das *pulp fictions* que Tarantino tem interesse em referenciar. Por último, de maneira centralizada temos a imagem de Uma Thurman, com um cigarro em uma mão, uma revista Pulp na outra e uma pistola na sua frente. Trazendo o ar de mulher fatal e uma pose com as pernas sutilmente dobradas para cima, possível referência a sensualidade das modelos *pin-ups*, indica relações entre a violência e a sensualidade.

Figura 4 – Pôster alternativa de *Pulp Fiction* (1994)



Fonte: Internet Movie Database (IMDb), direitos reservados a Miramax Films

Figura 5 – Pôster alternativa de *Pulp Fiction* (1994)

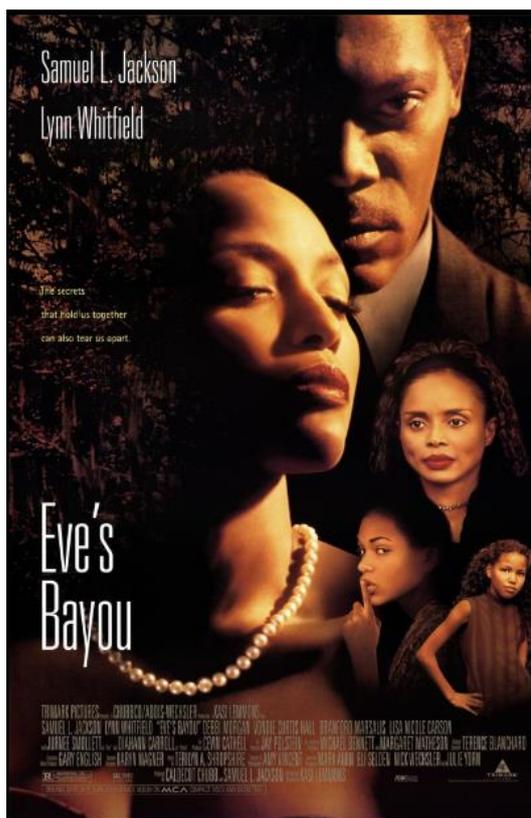


Fonte: Internet Movie Database (IMDb), direitos reservados a Miramax Films

Entretanto, apesar da enorme quantidade de referências construídas para chamar a atenção do público e criar o desejo de assistir a película, é possível prever quase nada da trama ao observar essa divulgação. A personagem de Uma Thurman, não é a figura central e nem mais relevante para a narrativa da película, que é um apanhado de pequenas histórias que se conectam, mas é ela que é escolhida para dar rosto ao título, enquanto os outros são excluídos.

Há posters alternativos em que os outros personagens importantes aparecem (figura 3 e figura 4), acompanhados de uma alcunha (“*the preacher*”, o pastor e “*the hitman*”, o assassino), com frases de efeito que marcaram a passagem deles na narrativa, além de que nessa série de posters, todos os personagens aparecem com uma pistola em punho. Nas reproduções acima é interessante pontuar, a dualidade criada entre a dupla Samuel L. Jackson e John Travolta, ambos agentes do crime, mas há um maniqueísmo instaurado, quando um é atrelado a uma figura religiosa e o outro é minimizado a criminalidade. Existe uma reversão dos papéis que a supremacia branca se esforçou para delimitar: o negro do mal e o branco do bem, aqui sendo o pastor negro e o assassino branco.

Figura 6 – Cartaz de divulgação de *Amores Divididos* (1997)



Fonte: Internet Movie Database (IMDb), direitos reservados a Trimark Productions

Figura 7 – Mudança no cartaz para a versão de cortes da diretora

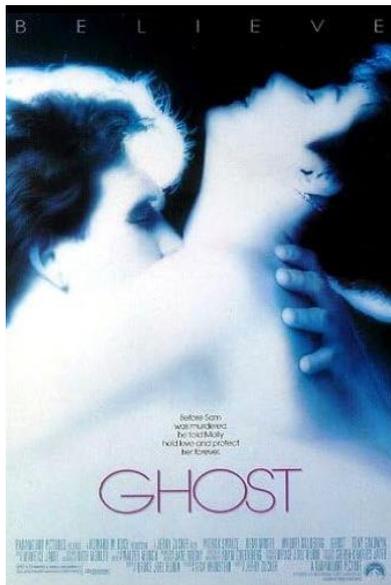


Fonte: Internet Movie Database (IMDb), direitos reservados a Trimark Productions

Há duas versões de cartazes de divulgação do filme *Amores Divididos* de Kasi Lemmons, o primeiro (figura 5) diz respeito ao filme que foi lançado e o segundo (figura 6) referente a

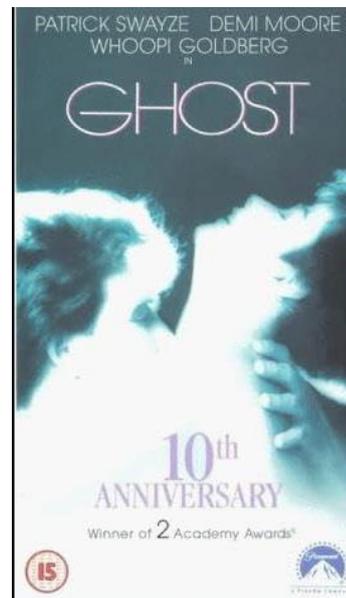
versão de cortes da diretora⁴⁶. A diferença entre os cartazes se dá por conta da exclusão da personagem Mozelle Batiste (Debbi Morgan) que aparecia na capa original e uma silhueta de um rosto feminino que foi adicionado (provavelmente refere-se a personagem Roz Batiste interpretada por Lynn Whitfield). Além disso, é interessante perceber que o jogo de luz e sombra que tem uma leve alteração de uma capa para outra, fazendo o rosto do personagem Louis Batiste (Samuel L. Jackson) parecer mais intimidador. Se trata de uma película de terror, psicológico principalmente, e o personagem de Jackson é de fato o vilão, mas na divulgação isso fica mais claro do que na própria narrativa. O personagem não tem personalidade violenta ou agressiva, pelo contrário, é uma figura muito simpática e galanteadora, extremamente querido em sua família e na sociedade em seu entorno. Mas em uma questão, o poster é enfático e assertivo, o mote da trama é exatamente sobre a relação de Louis e as mulheres Batiste, assim como apresentado na imagem anterior (figura 5).

Figura 8 – Cartaz de divulgação de *Ghost* (1990)



Fonte: Internet Movie Database (IMDb), direitos reservados a Paramount Pictures

Figura 9 – Cartaz comemorativo de 10 anos de lançamento de *Ghost*, 2000



Fonte: Internet Movie Database (IMDb), direitos reservados a Paramount Pictures

⁴⁶ A diferença entre uma versão e outra é de 7 min de duração, a diretora Kasi Lemmons explicou que a produtora quis cortar a cena em que aparece um personagem com deficiência, *Uncle Tommy*, e ela após o lançamento oficial decidiu inserir de volta a cena, pois era muito significativa para ela, por fazer referência a relação em que tinha com um tio na infância. Interessante apontar, que há a exclusão de uma personagem na capa, que não é a personagem excluída de uma versão para a outra.

Na capa de apresentação de *Ghost* (figura 7), ocorre um apagamento da personagem central de Whoopi Goldberg, assim como acontece em *Pulp Fiction*, na imagem original de divulgação é possível visualizar somente uma cena de amor entre Sam (Patrick Swayze) e Molly (Demi Moore), com uma estética fantasmagórica construindo uma variação dos clichês de romance. Além de ser enganosa, por insinuar ser uma trama de romance, é um filme de suspense e investigação motivado pelo amor de Sam por Molly, o romance é só um detalhe, também oculta a personagem Oda Mae Brown (Whoopi Goldberg) que é o fio condutor essencial de toda a narrativa, sem ela Sam Wheat não teria conseguido contato com Molly e por consequência não poderia protegê-la. Entretanto, no aniversário de 10 anos da obra, foi lançada uma versão em DVD (figura 8), com a mesma capa, porém com a adição dos dizeres “vencedor de 2 prêmios da academia”, ironicamente, nem Patrick Swayze e Demi Moore (que estampam a capa do DVD) sequer foram indicados para o Oscar daquele ano, mas Whoopi Goldberg não somente foi a única mulher negra indicada naquele ano, como ganhou o prêmio de melhor atriz coadjuvante.

Figura 10 – Cartaz de divulgação de *Uma História Americana* (1990)



Fonte: Internet Movie Database (IMDb), direitos reservados a Miramax Films

Figura 11 – Cena de *Mary Poppins* (1964)

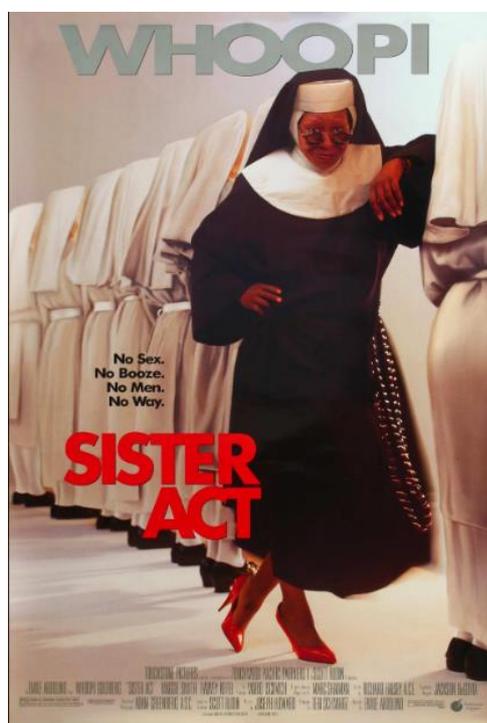


Fonte: Internet Movie Database (IMDb), direitos reservados a Buena Vista Distribution

A apresentação acima (figura 9) é extremamente interessante, e considero seu teor o mais aproximado da dinâmica e trama que tem intenção de apresentar. A ambiguidade entre exaltação da história negra e o sentimento de culpa branco é o fio condutor desse filme. Ao

trazer uma clara referência a personagem da babá mágica da Disney, Mary Poppins (figura 10), transposta para a figura da empregada negra e com os dizeres “em uma época na América em que todos faziam o que era esperado, elas tiveram a coragem de fazer o que é certo”, dialoga com essa ambivalência construída, pois coloca a personagem da dona de casa branca (Sissy Spacek) numa posição de enfrentamento e aliança na luta dos negros, enquanto romantiza o trabalho doméstico das mulheres negras, associando a uma personagem clássica da fantasia. Ao mesmo tempo, que enquadrada mais abaixo aparece a imagem das duas personagens em formato de busto posicionadas lado a lado, com os olhares entre si, criando a sensação de irmandade entre mulheres brancas e mulheres negras em um momento crucial da história dos negros afro-americanos. Entretanto, a frase é de certa forma problemática, por colocar em pé de igualdade a “coragem” e dar sentido de escolha para ambas, o que não é verdade. Para a branca, existia a possibilidade de escolher se posicionar ou ser indiferente, dispendendo de certa coragem para tal ato, porém, para as mulheres negras esse ato de bravura, significava a sobrevivência lutando por uma condição melhor, o desemprego por enfrentar uma prática social de sujeição e até mesmo o risco de morte.

Figura 12 – Pôster Oficial de divulgação de *Mudança de Hábito* (1992)



Fonte: Internet Movie Database (IMDb), direitos reservados a TouchStone Pictures

O poster oficial de divulgação de *Mudança de Hábito* (figura 11) traz diversos elementos interessantes para serem analisados. Primeiramente, por estampar em letras

garrafais no topo da imagem o nome “Whoopi”, demarca o protagonismo da atriz negra e a centralidade de sua personagem, também protagonista do cartaz que a apresenta sozinha centralizada na imagem. Para além disso, delimita sua individualidade e destaque por estar utilizando um hábito na cor preta, posicionada de frente, enquanto as outras freiras presentes utilizam hábitos na cor branca, criando contraste, e estão todas de costas apontando generalidade, são freiras genéricas e não são relevantes para o que se propõe na figura. Whoopi Goldberg ainda, além da vestimenta sacralizada, utiliza acessórios “mundanos”, óculos de sol, normalmente usados para dar um ar despojado e marca icônica de personagens rebeldes e radicais, e o sapato social de salto alto na cor vermelha que acrescenta sentido de feminilidade e sensualidade. Estes artigos em contraponto ao hábito religioso, constrói sentido de oposição, contrastando a personalidade incendiária de Deloris Van Cartier com os ensinamentos adquiridos por irmã Mary Clarence (nome que Deloris recebe ao chegar no convento). Das imagens de divulgação aqui analisadas, essa é a única que atribui caráter de destaque para os personagens negros presentes nas tramas, mas de maneira polêmica, pois, por mais que se trate de uma produção do gênero de comédia, a sátira é construída a partir do escárnio a cultura católica.

2.2. “A bad a** motherf***er”: apresentado Samuel L. Jackson

O ator Samuel L. Jackson esteve presente em 33 produções cinematográficas⁴⁷ do círculo *mainstream* no período entre 1990 e 1999, tanto como protagonista quanto como ator coadjuvante, além de algumas pontas como figurante (em *Os Bons Companheiros*⁴⁸, interpreta um criminoso que é assassinado no processo de queima-de-arquivo do grupo mafioso e tem poucos segundos de tela). Devido a densa quantidade de obras, foi necessário fazer escolhas, que foram pautadas pela relevância do personagem do ator citado na obra em questão e o problema da caracterização da excepcionalidade negra. O primeiro filme, *Pulp Fiction*, é o

⁴⁷ Somente longa-metragem e *live action*, desprezando curtas, documentários e animações. Títulos em que é creditado: *Def by Temptation* (1990), *Minhas Ideias Assassinas* (1990), *O Casamento de Betsy* (1990), *Os Bons Companheiros* (1990), *The Return of Superfly* (1990), *Investimento Arriscado* (1991), *Febre da Selva* (1991), *Juice* (1992), *Jogos Patrióticos* (1992), *Areias Brancas* (1992), *Perigo em Família* (1992), *Máquina Quase Mortífera* (1993), *Não Chame a Polícia!* (1993), *Fresh* (1994), *Pulp Fiction* (1994), *Loucuras de um Divórcio* (1994), *Hail Caesar* (1994), *Onde Está Jimmy* (1994), *O Beijo da Morte* (1995), *Duro de Matar – A Vingança* (1995), *O Destino de Uma Vida* (1995), *O Trambique do Século* (1996), *Ponto de Encontro* (1996), *187 – O Código* (1997), *Amores Divididos* (1997), *Jackie Brown* (1997), *Esfera* (1998), *A Negociação* (1998), *O Violino Vermelho* (1998), *Star Wars: Episódio I – A Ameaça Fantasma* (1999) e *Do Fundo do Mar* (1999).

⁴⁸ **OS BONS** Companheiros. **Título original:** Goodfellas. **Direção:** Martin Scorsese. **Produção:** Warner Bros. Pictures; Irwin Winkler Productions. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1990. Cor. 146 min.

responsável pela existência dessa dissertação, a partir do contato com outras criações de Quentin Tarantino no trabalho monográfico produzido anteriormente, nos debruçamos sobre *Pulp Fiction* e surgiram dúvidas sobre a questão da excepcionalidade, por isso, a análise do filme em questão abrirá esse capítulo. Em contraponto, *Amores Divididos*, outra peça escolhida para ser analisada nesse momento, dirigida pela cineasta negra Kasi Lemmons, nos interessa por uma perspectiva não muito explorada na carreira de Jackson, a perspectiva do terror. Além disso, seu personagem ocupa uma posição de destaque na sociedade apresentada na narrativa.

Fora a necessidade de escolher as películas citadas acima, objetivou-se nesse capítulo fazer recortes nas tramas centrais para que os personagens interpretados por Samuel L. Jackson fossem melhor analisados. Delimitaremos nosso olhar, as possibilidades e derivas voltadas para a excepcionalidade vivenciada somente pelos personagens do ator em questão.

Pulp Fiction: Tempo de violência (1994) é o filme em que Samuel L. Jackson estreia como protagonista e alavanca sua carreira, nele vive o personagem de Jules Winnfield ao lado de Vincent Vega (John Travolta), dois mercenários que transitam no mundo do crime. A obra tem uma linha temporal distorcida, dividida em quatro atos principais: Vincent e Jules; Vincent e Mia Wallace (Uma Thurman); Butch (Bruce Willis) e Marsellus Wallace (Ving Rhames); e Pumpkin (Tim Roth) e Honey Bunny (Amanda Plummer).

Na trama em que Jackson aparece, ele divide seu protagonismo com o parceiro interpretado por John Travolta. O objetivo de ambos é resgatar e proteger uma mala com um conteúdo misterioso (que não é revelado) e a enviar ao seu chefe Marsellus Wallace. A participação de ambos conta com diversos diálogos que constroem uma relação entre razão (Jules) e emoção (Vincent). Debatem sobre temáticas diversas em que nunca chegam em um consenso, mas que não diminui a parceria entre os dois bandidos. Vincent é explosivo e inconsequente, enquanto Jules é ponderado e reflexivo, na medida em que um assassino pode ser. É interessante pensar como há uma dicotomia criada entre o preto e o branco nessa película, fazendo com que haja sempre harmonia no conflito que é o relacionamento dos dois. O problema aqui está no caráter fantasioso e sobrenatural atrelado a Jules, ligado diretamente a religião, seu dilema se inicia quando após serem alvejados por um sócio de Marsellus Wallace (em desespero), mas nenhum projétil o atinge. Jules prontamente atribui esse acontecimento a uma iluminação divina – um milagre, nas palavras dele – que interpreta como um sinal para

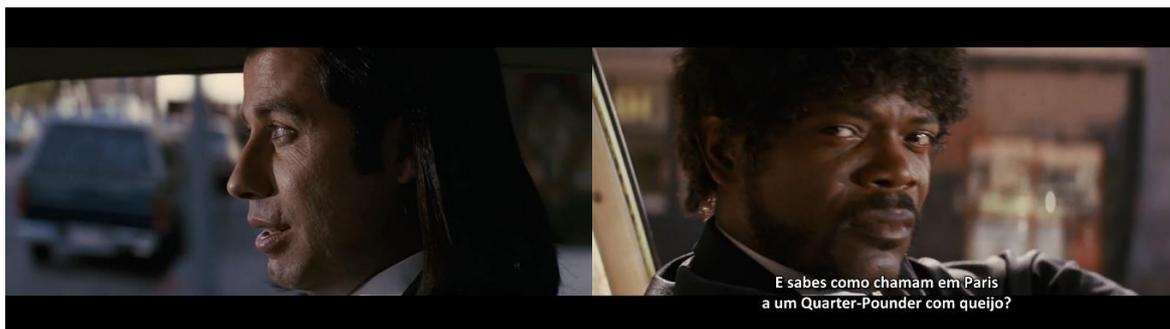
largar a vida do crime. Longos minutos de debate se iniciam nos quais Vincent tenta convencê-lo de que aquilo não passava de mera coincidência. Mas para Jules, um homem religioso, essa não é uma possibilidade. O personagem de Jackson se mantém na posição de liderança, sempre resolvendo as bagunças ocasionadas pela personalidade descuidada de Vincent. Jules não consegue lidar com problemas de percurso, enquanto Vincent não parece se preocupar, nem mesmo após assassinar um informante de maneira acidental.

Entretanto, por mais que se construa uma relação de co-protagonismo, todos os acontecimentos levam para situações em que Jules precisa lidar com os erros cometidos por Vincent, causando a impressão de que ele não passa de um mero ajudante, por mais que tenha uma personalidade e habilidades notórias. Além de padrão moral e ético extremamente centrada (mais uma vez, cabe ressaltar, tendo como base o posicionamento moral de alguém que ganha a vida cometendo crimes).

É possível constatar como se expressa a ideia de excepcionalidade nesse caso se pensarmos a relação em que o personagem negro se destaca, mas por ter atributos morais impecáveis que o faz questionar a vida criminosa e querer se livrar dela. Enquanto, o personagem branco vê tudo isso como uma grande bobagem, pois acredita que um homem do crime, uma vez que está envolvido não é capaz de se desvencilhar disso.

Figura 13 – Sequência de *Pulp Fiction* (1994)





Fonte: *Pulp Fiction*, 1994

O momento de apresentação dos personagens co-protagonistas da trama de Quentin Tarantino é feita dentro de um carro enquanto Jules dirige e Vincent conta sobre a temporada que passou na Europa. Quando se trata da filmografia de Tarantino, os enquadramentos de câmara contam uma história ao mesmo tempo que diálogos são construídos. Essa cena é intercalada entre *closes* no rosto de quem está ouvindo e um ângulo diagonal que dá a impressão de que Vega está sempre de frente de Winnfield. É interessante pensar como o enquadramento pode ditar a liderança ou a imposição de poder de um personagem. Esse diálogo, por mais que não tenha um tema muito relevante, é claramente dominado pelo personagem de John Travolta.

Figura 14 – Sequência de *Pulp Fiction* (1994)



Fonte: *Pulp Fiction*, 1994

Na cena seguinte, estão se preparando para “visitar” um sócio de Marsellus Wallace, Vincent Vega continua posicionado de frente, mas no final dessa sequência há uma troca de posicionamento em que Jules Winnfield se coloca à frente. Mais adiante descobrimos na trama que o motivo desta mudança de enquadramentos tem a ver com o interrogatório dos sócios que será conduzido por Jackson. Desse modo, sua autoridade deve ser instaurada, e isso fica claro por esse indício imagético.

Então, pensando pelo caminho da visualidade, podemos perceber que *Pulp Fiction* e o personagem de Samuel L. Jackson constrói ambiguidades acerca de um discurso hegemônico da excepcionalidade, que define a possibilidade de destaque para aqueles negros que seguem a cartilha moral e ética branca, deixando de lado sua negritude. Por mais que Jules seja um criminoso, alimentando o estereótipo que associa os negros a criminalidade e violência, ele também se orienta moralmente a partir da religiosidade cristã, além de trabalhar como bússola moral para seu parceiro do crime Vincent, que é branco. Dessa forma, no que diz respeito à excepcionalidade, pode-se afirmar que a trama perpassa pelos caminhos da visualidade e da contra-visualidade, ao passo que salienta o discurso hegemônico ao mesmo tempo busca linhas de fuga dele.

O próximo filme escolhido para ser analisado é o da diretora negra Kasi Lemmons, *Amores Divididos* (1997) que nos apresenta a família Batiste, descendentes da escravizada Eve e seu senhor Jean-Paul Batiste, que em gratidão por ter sido salvo da cólera pelo conhecimento medicinal ancestral dela, teria comprado sua liberdade e doado terras para que ela pudesse sobreviver fora da escravização. A película se passa na baía do pântano que leva o nome dela. Sendo do gênero terror, conta a história, cheia de elementos sobrenaturais e místicos, da família Batiste composta pelo pai Louis, sua esposa Roz (Lynn Whitfield) e seus filhos Cisely (Meagan Good), Eve (Jurnee Smollett) e Poe (Jake Smollett).

Louis, interpretado por Samuel L. Jackson, é dito com sendo o melhor médico negro do estado de Louisiana, figura ilustre admirada pela sociedade em que vive. Podemos considerá-los como uma visualização da burguesia negra bem sucedida dos Estados Unidos. Nos primeiros momentos da obra, Louis revela-se como não sendo tão exemplar quanto aparenta, por ser um homem simpático, charmoso e galanteador, a monogamia parece ser seu ponto fraco. Mesmo dizendo que é casado com a mulher mais bonita que poderia existir, Louis não

perde a chance de ter casos extraconjugais. Sua posição social permite possuir qualquer mulher que desejar, inclusive a atenção que dá às mulheres da comunidade, por seus serviços médicos, o torna irresistível para elas.

O foco da obra não é o personagem de Jackson, a narrativa acompanha o ponto de vista de Eve, a filha do meio, mas o fio condutor da história se dá pela relação da figura masculina com todas as personagens femininas da família. Louis não é somente uma figura exemplar na pequena baía de Eve, como também dentro da sua família, suas ações refletem diretamente em todos os componentes do núcleo familiar. Por esse motivo, ele não tem tanto tempo de tela, mas a sua ausência é também um elemento proposital e interessante da trama. Por mais que ele não esteja presente, as aflições, dificuldades e conflitos da família, em geral, giram em torno de suas ações e existência.

Figura 15 – Sequência de *Amores Divididos* (1997)



Fonte: *Amores Divididos*, 1997

As primeiras cenas mostram a casa da abastada família, primeiro em um *take* externo apresentando suas posses e depois as câmeras adentram o interior, sendo possível visualizar um encontro social com música alta, dança e bebidas. A partir disso, é possível compreender que se trata de um núcleo familiar influente na sociedade da Louisiana. Na cena acima, podemos visualizar Louis dançando primeiramente com Matty Mereaux (Lisa Nicole Carson) e logo depois com sua filha mais velha Cisely. Enquanto está dançando, as pessoas ao redor fazem comentários e uma delas aponta, conversando com a mãe de Louis: “seu filho é o

melhor doutor de cor em toda a Louisiana”⁴⁹, expressando a notoriedade dele naquele ambiente social.

Figura 16 – Sequência em *Amores Divididos* (1997)



Fonte: *Amores Divididos*, 1997

Logo após ser apresentado em público como figura exemplar da sociedade louisianense, sua outra face é descoberta. Sua filha do meio, Eve, após se sentir excluída na

⁴⁹ Em inglês: “Your son’s the best colored doctor in all Louisiana”. O termo “colored” para se referir a pessoas negras, foi apropriado como termo para autodesignação após a Guerra Civil Americana no século XIX. No século XX passou a ser usado com mais frequência no período da segregação racial nos Estados Unidos, sendo a forma mais comum de delimitar os locais em que eles podiam frequentar. “Colored places”, “for colored people only”, “colored bathrooms”, etc.

família, por acreditar que sua mãe tem preferência por seu irmão mais novo, Poe, e seu pai por sua irmã mais velha, Cisely, se isola, chateada, na garagem de sua casa e acaba caindo no sono. É surpreendida com a cena traumática de flagrar seu pai com a Sra. Mereaux. Ao ser pego em flagrante, Louis age com a naturalidade que abre suspeitas para duas possibilidades: a segurança na inocência de sua filha de não compreender o que significa a cena que presenciou ou a desinibição de quem é infiel há muito tempo. Na cena seguinte, Louis tenta convencer que só estava resolvendo uma questão médica com Sra. Mereaux, por acreditar que sua filha só havia acordado com o barulho de uma garrafa que eles derrubaram, na verdade Eve viu toda a cena e entendeu o que estava acontecendo, mas preferiu não dizer nada a seu pai.

Figura 17 – Sequência em *Amores Divididos* (1997)



Fonte: *Amores Divididos*, 1997

A figura de Louis é extremamente ambígua, enquanto pessoa pública se mantém como exemplo, mas no interior de sua casa vemos um homem condescendente e manipulador. Se considera inatingível e age de maneira inconsequente, pois sabe que tem esse poder. Na cena acima, ao chegar em casa sua filha mais velha o alerta: “saia rápido, elas estão iradas”. De maneira irônica e com um sorriso cínico no rosto responde: “quem está brava, querida? Elas? Elas estão sempre bravas”. “Elas” diz respeito a esposa, a irmã e a mãe de Luis, a preocupação delas em relação a ele não lhe causa nenhuma empatia, nem culpa, somente indiferença por não ver nenhum problema em seus atos e considerar que as mulheres estão sempre bravas por alguma coisa.

O personagem de Samuel L. Jackson em *Amores Divididos* é extremamente interessante para se pensar a questão da excepcionalidade negra na sociedade estadunidense. Por se tratar de uma produção do gênero do terror, psicológico principalmente, assimila elementos fantásticos – do sentido substantivo, derivado de fantasia – que hiperboliza a narrativa de maneira que algumas questões parecem descoladas da realidade e aproximadas do absurdo. Partindo disso, o comportamento despreocupado de Louis abre espaço para diversas interpretações, tal como a indiferença que trata a questão da sua infidelidade, podendo ser lido como ferramenta de manipulação que descredibiliza a desconfiança de sua mulher. Ao mesmo tempo pode ser visto como galanteador, por ter demasiada simpatia e ser respeitado em sua comunidade. É lembrado em diversos momentos da narrativa, como a memória humana não é a mais confiável das fontes, ainda mais por se tratar do ponto de vista de Eve, que nutre um forte sentimento de ciúme por seu pai, algumas das visões que temos a partir da película podem estar contaminadas.

Com base nisso tudo, é interessante refletir sobre como há uma ambiguidade relacionada a estruturas fantásticas e a posição social de Louis Batiste. O discurso hegemônico branco nos Estados Unidos diz que se enquadra como excepcional aquele negro que se destaca, social e financeiramente, a partir do seu próprio mérito, pois na lógica neoconservadora, o esforço recompensa todos os indivíduos que estiverem dispostos a tal. Dito isso, essa narrativa que tem como pressuposto as incertezas arquitetadas pelas armadilhas da nossa memória, manejando situações hiperbólicas, pode ter utilizado desse artifício para construir a excepcionalidade negra do Louis Batiste. Isto é, por se tratar de uma produção que tem como diretora uma mulher negra, ao dialogar com a visualidade do negro excepcional colocando em cena um homem negro médico, e que seu respeito e status social dependem dessa única questão, transita pelos caminhos da contra visualidade tratando isso de maneira exagerada, a fim de satirizar a visão branca ridicularizando o que se espera que seja visto como bem-sucedido, além de demonizá-lo conduzindo a posição de vilão.

Portanto, ao explorar a visualidade em *Pulp Fiction*, observamos a construção ambígua do personagem de Samuel L. Jackson, Jules, que desafia o discurso hegemônico da excepcionalidade negra. Apesar de perpetuar estereótipos criminais, Jules se orienta moralmente pela religiosidade cristã, funcionando como bússola moral para seu parceiro branco. Esta abordagem excepcional, permeada por caminhos de visualidade e contra

visualidade, destaca o discurso hegemônico enquanto busca subvertê-lo. Em contraste, o personagem de Samuel L. Jackson em *Amores Divididos*, inserido no contexto do terror psicológico, incorpora elementos fantásticos para questionar a excepcionalidade negra nos Estados Unidos. A ambiguidade em torno do comportamento de Louis Batiste e a manipulação das estruturas fantásticas na narrativa sugerem uma crítica à narrativa hegemônica branca, questionando a construção da excepcionalidade negra. Assim, ao adotar uma perspectiva contra visual, a obra utiliza situações hiperbólicas para satirizar a visão branca do sucesso, além de demonizar o protagonista, sugerindo uma reflexão mais ampla sobre as armadilhas da memória e a construção social da excepcionalidade negra nos Estados Unidos.

2.3. “But look at me! I’m a nun!”: a trilha de Whoopi Goldberg

Do mesmo modo em que Samuel L. Jackson foi escolhido para ter os filmes que participou analisados nessa pesquisa, por conta da quantidade de trabalhos na década de 1990, Whoopi Goldberg, de acordo com nosso levantamento, foi a atriz que mais apareceu em filmes nesse período, seguindo os mesmos critérios, ela participou do total de 25 filmes⁵⁰ ao longo da década e foi premiada com um Oscar de melhor atriz coadjuvante por sua performance em *Ghost*. Para a análise, foram escolhidas as duas obras mais conhecidas *Ghost – do Outro Lado da Vida* (1990), *Mudança de Hábito* (1992) e o drama histórico sobre a greve dos ônibus, iniciada por Rosa Parks⁵¹, *Uma História Americana* (1990). A partir delas, iremos fazer recortes na trama, com ênfase nas personagens de Goldberg a fim de compreender melhor a questão da excepcionalidade negra na década de 1990 pela visualidade do cinema nos Estados Unidos.

Em *Ghost: Do Outro Lado da Vida* (1990), Goldberg interpreta a personagem Oda Mae Brown, uma conselheira sobrenatural que até então ganhava a vida sendo uma charlatã que enganava as pessoas dizendo conseguir fazer contato com seus parentes que estavam em

⁵⁰ *Ghost* (1990), *Uma História Americana* (1990), *Segredos de uma Novela* (1991), *Mudança de Hábito* (1992), *O Jogador* (1992), *Sarafina! O Som da Liberdade* (1992), *Nu em Nova York* (1993), *Feita por Encomenda* (1993), *Mudança de Hábito 2 – De Volta ao Convento* (1993), *Corina, uma Babá Perfeita* (1994), *Somente Elas* (1995), *O Jogo da Verdade* (1995), *Theodore Rex* (1996), *Eddie – Ninguém Segura esta Mulher* (1996), *Bogus* (1996), *O Sócio* (1996), *Fantasma do Passado* (1996), *Destination Anywhere: The Filme* (1997), *Armadilha Selvagem* (1997), *Alegria* (1998), *Uma Cavaleira em Camelot* (1998), *A Nova Paixão de Stella* (1998), *Alice no País das Maravilhas* (1999), *Nas Profundezas do Mar sem Fim* (1999), *Garota, Interrompida* (1999).

⁵¹ Episódio marcante, em que Rosa Parks se recusou a sentar no fundo do ônibus e foi presa, devido as leis popularmente conhecidas como *Jim Crow* que legalizava a segregação nos Estados Unidos, gerando comoção geral da população negra e resultando na greve dos ônibus em 1955.

outro campo espiritual. Isso muda, quando Brown conhece Sam Wheat (Patrick Swayze). Sam havia sido morto após reagir a uma suposta tentativa de assalto, desorientado vagando no limbo espiritual ele avista a loja de Oda Mae Brown e resolve tentar a sorte. Por algum motivo, Brown consegue ouvir Wheat, pela primeira vez sua mediunidade é ativada de fato, não sendo mais fingimento.

A partir disso, o personagem de Swayze vê em Oda Mae Brown sua única esperança para resolver questões que envolvem sua namorada, agora viúva, e a sua morte, que na verdade foi um assassinato premeditado. Ela é sua única ligação e meio de comunicação com o mundo dos vivos. Entretanto, essa relação é bem conflituosa, pois ele depende da boa vontade de Brown em querer ajudá-lo sem receber nada em troca. Então, uma narrativa de redenção vai sendo construída, visto que Brown antes era uma pessoa que vivia à margem da sociedade, aproveitando para se sustentar na exploração do sofrimento alheio e fingindo ter contato com o mundo sobrenatural, agora se vê na necessidade de ajudar um homem branco desconhecido a resolver suas questões em aberto, e correr risco de morte por isso.

A película em questão foi a responsável por Goldberg conseguir seu primeiro e único Oscar, como atriz coadjuvante. Porém, sua personagem é o fio condutor da trama, sem ela a história não seria a mesma, mas sua relação é bastante ferramental. A personagem de Goldberg serve como ferramenta para a resolução dos problemas de Sam Wheat e a salvação de Molly Jensen (Demi Moore). Suas vontades não são levadas em conta em nenhum momento da narrativa, sempre sendo forçada a fazer tudo que Wheat lhe pede, servindo como sua porta-voz, de modo que os perigos que seu envolvimento gera não são de preocupação do personagem branco.

O romance-suspense-terror dirigido por Jerry Zucker gira em torno desses três personagens, que fugindo do clichê cinematográfico, não configuram um triângulo amoroso. A personagem de Goldberg, como citado anteriormente, não passa de mera ferramenta para resolver as questões dos dois personagens brancos. Sua personalidade baseada em estereótipos, atrelam suas ações a violência e criminalidade. A humanidade é praticamente nula. Assim como visto no período da escravização, mas de maneira moderada e romantizada, Oda Mae Brown é privada de sentimentos e preocupações próprias, apresentada como explosiva, escandalosa e charlatã, associada a criminalidade por uma ficha extensa de

infrações. Mas, apesar disso, pode ser considerada excepcional por seus dons sobrenaturais, que só foram revelados assim que conheceu Sam Wheat, somente ela tem contato com ele no plano espiritual, é por esse motivo, o dever dela é ajudá-lo, independentemente de sua vontade, e isso tem por recompensa a sua redenção moral, pois a partir desta boa ação ela se recupera para a sociedade e tem a chance de alcançar o espaço luminoso que ele obteve por merecimento.

Na imagética cinematográfica, os dons sobrenaturais são frequentemente associados às religiões de matriz africana, associadas a bruxaria, comumente chamada de magia negra, de maneira pejorativa, pois quase sempre são vistos como poderes extraterrenos capazes de alterar o curso da vida de maneira negativa. Desse modo, não é mero fruto do acaso a escolha da personagem ser uma mulher negra. As sociedades estruturadas na superioridade branca com recorrência desprezaram as religiões negras e tentam apagá-las, ameaçados de que essas forças possam ser utilizadas contra eles. O sincretismo religioso é consequência disso, atrelando a necessidade de fortalecer as religiões do cristianismo e de apagar as religiões africanas como forma de manter a integridade da cultura branca. As práticas de Brown têm como pilar o cristianismo e o vodu.

Figura 18 – Sequência de *Ghost* (1990)



Fonte: *Ghost*, 1990

Ao entrarmos a primeira vez no local que Oda Mae Brown faz atendimentos, é possível avistar uma releitura do clássico quadro renascentista *A Última Ceia* (1495-1498) no qual a figura central de Jesus é apresentada de maneira que foge do tradicional. Jesus é negro, assim como alguns de seus apóstolos. E logo após, na porta da sala privativa, onde ocorre as sessões de aconselhamento espiritual, há uma figura de Jesus Cristo crucificado, símbolo frequentemente utilizado como forma de proteção em lares cristãos.

Figura 19 – Frames de *Ghost* (1990)



Fonte: *Ghost*, 1990

Na sala privativa, a decoração remete a estética atrelada as práticas do vodu, mais especificamente o chamado de *voodoo* da Louisiana (ou de Nova Orleans), muita estamparia com cores em tons escuros e fortes, luz baixa, espelhos com molduras metalizadas e muitas velas. Ao primeiro olhar, pode parecer uma tentativa de contraste entre cristianismo e paganismo, porém o vodu é fruto do sincretismo entre religiões da África central com o catolicismo Cajun e de crenças dos povos originários dos Estados Unidos. O uso da figura de Jesus Cristo e outras entidades bíblicas como pessoas negras é uma prática comum dessa religião. As cores predominantes de marrom, roxo, vinho e dourado, são recorrentemente utilizadas nas produções, principalmente do gênero de terror, com temática voltada para bruxaria. São as cores do Halloween, muito provavelmente tem associação direta com questões sobrenaturais e com a ambientação que constrói uma atmosfera do medo.

Figura 20 – Altar moderno de vodu em Baton Rouge, Louisiana



Fonte: Infrogation de Nova Orleans, 2008

Figura 21 – Templo espiritual vodu, Nova Orleans



Fonte: Flickr, 2005

Figura 22 – Rua de Nova Orleans com imagens religiosas do vodu



Fonte: Infrogation de Nova Orleans, 2005

Entretanto, aqui não há qualquer indicativo de que o medo seja um sentimento esperado para a trama. O fantasma, é um galã que tem como objetivo proteger sua amada, e para isso se concretizar precisa da ajuda de Oda Mae Brown. Os seus outros clientes também não transparecem medo a algo do sobrenatural, se sentem acolhidos e algumas vezes ansiosos para conseguir ter qualquer informação com aqueles que habitam o outro plano espiritual. É interessante pensar a relação mística atrelada ao capitalismo, a prática do vodu funciona como um serviço à população, independente de crença. A associação ao catolicismo tira a culpa daqueles que veem as práticas pagãs como resolução na prática de seus problemas. Dessa forma, é possível transformar esse conhecimento em vocação profissional, mesmo que nesse caso seja baseado no charlatanismo.

Por isso, é interessante observar que Oda Mae Brown, é um pilar em sua comunidade que oferece serviços em prol dela (mesmo que a partir da enganação). E depois do seu

encontro com Sam Wheat, passa a ser uma sacerdotisa vodu autêntica e seguir utilizando seu dom de maneira profissional, demarcando aqui a questão da excepcionalidade, atrelada a validação branca e a questão econômica associada a lógica neoliberal. Ao passo que a expectativa que tem com a personagem é que ela seja, partindo dos estereótipos encorajados pela cultura hegemônica branca, o alívio cômico na trama, mas que essa visualidade escapa com ela sendo o fio condutor da narrativa. Por mais que tenha essa relação ferramental, que a importância dela está atrelada com sua posição de porta-voz do Sam Wheat, ao mesmo tempo dita o ritmo da história e se torna fundamental para o desenvolvimento da película.

Em *Uma História Americana* (1990), temos uma abordagem diferente e caráter mais sério que o filme anterior, por se tratar de um drama histórico que resgata o Boicote aos ônibus de Montgomery (1955), em apoio a Rosa Parks que se recusou a sentar no fundo do ônibus em um momento em que a segregação racial ainda era legalizada. O filme conta a história de Odessa Cotter (Whoopi Goldberg), ou Dessie, uma empregada-babá negra que tem que percorrer uma grande caminhada para casa⁵² do trabalho em meio ao boicote aos ônibus. Em determinado momento sua patroa Miriam Thompson (Sissy Spacek) nota seu cansaço aparente e questiona os motivos, ao descobrir o sacrifício feito por Odessa para trabalhar todos os dias, Miriam oferece carona nos dias da semana em que precisa ir a feira, para que sua empregada possa estar mais disposta para seus afazeres domésticos. Essa é a trama principal.

A obra cinematográfica constrói uma narrativa de mártir que individualiza o movimento e cria empatia. A caminhada que sangra os pés da personagem é vista como um sacrifício necessário, se Odessa furar o boicote, outras pessoas iriam fazer o mesmo e se ela deixasse de ir ao trabalho, poderia ficar desempregada. Uma atmosfera empática é criada, atmosfera que afeta até a sua patroa branca que acaba se tornando simpatizante da causa. Em um ambiente em que comentários racistas são naturalizados, uma única personagem branca tem o mínimo sentimento de humanidade perante as pessoas negras. É claro que esse sentimento só é criado pela necessidade e o medo de perder a empregada que cuida da casa e educa suas filhas.

⁵² *A Long Walk Home*, título original do filme

Diferente dos outros filmes que Whoopi Goldberg atuou presentes nesse trabalho, ela não é a única negra que aparece na narrativa, por se tratar de um drama histórico que tem como intuito resgatar um importante marco na luta pelos direitos civis, seria incongruente ignorar completamente a participação dos negros nesse acontecimento. Entretanto, o foco da produção é restrito à relação entre Odessa Cotter e Miriam Thompson, enquanto o movimento do boicote é somente tratado no plano de fundo. O sacrifício de Odessa é responsável por inspirar sua senhora branca, que a partir do afeto – criado pela necessidade – nutrido por sua empregada, a questionar os problemas e refletir sobre as questões de raça que pairam ao seu redor. Basicamente, a excepcionalidade de Dessie é expressa pela sua capacidade de aflorar o lado humano de Miriam.

Figura 23 – Cenas de *Uma História Americana* (1990)



Fonte: *Uma História Americana*, 1990

Nas primeiras cenas do filme é possível traçar uma relação de contraste que as cenas em sequência constroem. A primeira, mostra a família nuclear branca, composta por pai, mãe, filha única e empregada negra. Na segunda, pai, mãe e filhos (três, dois meninos e uma menina adolescente). As escolhas de cores utilizados nos cenários e figurinos dão a clara visão da intenção de enfatizar o contraste, na família branca é filmado a luz do dia, tons claros e pastéis, enquanto na família negra é filmado a noite a luz incandescente e os tons terrosos mesclados, em ambas as situações a paleta de cores acentua a cor das respectivas peles. Outro contraste interessante a ser destacado é que na primeira família o café da manhã é tomado de maneira

apressada e a figura paterna logo sai de cena. Do outro lado, o caos causado pelos três filhos não afeta a calma do marido de Odessa ao se sentar à mesa para jantar com sua família.

Figura 24 – Cena de *Uma História Americana* (1990)



Estou cansado de sentar
na sombra desses branquelos.



Eu quero sentar na frente do ônibus.

Fonte: *Uma História Americana*, 1990

A calma é quebrada na oração para agradecer o alimento na mesa, quando o pai traz à tona a questão do boicote aos ônibus, dizendo: “estou cansado de sentar na sombra desses branquelos. Eu quero sentar na frente do ônibus”. E nesse momento, a família parece estar de acordo com seu patriarca.

Figura 25 – Sequência de *Uma História Americana* (1990)



Fonte: *Uma História Americana*, 1990

As cenas seguintes retratam a longa jornada de Odessa caminhando de volta para sua casa. Atravessando a cidade, chega em casa exausta e com os pés sangrando. Um *close* em seus pés enquanto tira os sapatos revelando as manchas de sangue em sua meia, apresentam o sacrifício pela causa. Prefere chegar em casa muito tempo depois do horário habitual e com os pés mutilados do que voltar a sentar no fundo do ônibus. Após isso, juntamente com seu marido e seu filho do meio, mesmo exausta da caminhada, reúne forças para estar presente

em uma reunião na igreja em que frequentam sobre os boicotes. Onde um discurso motivador do reverendo Martin Luther King a inspira ainda mais para se manter firme na luta.

A personagem de Odessa Cotter é extremamente relevante para essa pesquisa, por escapar da etapa recorrentemente vista nas narrativas de excepcionalidade que diz respeito ao sucesso profissional, atrelado diretamente a onda neoconservadora dos anos 1990. Aqui acompanhamos uma empregada doméstica negra nos anos 1950, momento em que a segregação e as leis Jim Crow ditavam o comportamento e restringia o direito de ir e vir da população negra nos Estados Unidos. Entretanto, as ambiguidades presentes nesse enredo constroem significados que ora dialogam com um discurso das classes predominantes (brancas), ora escapam forjando sentidos contrários a esses pensamentos. Por exemplo, a questão do sucesso profissional por meio da meritocracia que está ausente nessa trama, mas foi transposta para a caminhada diária individual de Dessie, para chegar em seu trabalho, tal qual não há o sucesso profissional que garante ascensão social a ela, esperado pelo discurso hegemônico que prega a meritocracia, porém cumpre seu objetivo de ir trabalhar todos os dias, ao mesmo tempo que consegue se posicionar em favor dos boicotes.

Por último, nos debruçamos sobre *Mudança de Hábito* (1992), filme dirigido por Emile Ardolino, em que Whoopi Goldberg dá vida à irreverente Deloris Van Cartier, uma cantora da noite que pelo infortúnio de testemunhar um assassinato (o autor do crime, seu namorado que é casado) precisa de proteção e por isso passa por uma forçada *mudança de ares*. Van Cartier é abrigada no convento *Saint Katherine*, seu modo de vida boêmio é deflagrador de conflitos dentro da santíssima instituição. Entretanto, o seu dom para a música e sua vocação em ensinar amenizam as coisas enquanto aproveita para se esconder até que o julgamento e a prisão de seu ex-namorado aconteçam.

O conflito entre a religiosidade e o mundano está sempre presente na trama de 1992, mas não é uma novidade no mundo do cinema, inclusive outras produções clássicas como *A Noviça Rebelde* (1965) e *Decameron* (1971), nos quais o diretor Ardolino se inspirou, antes colocaram essas mesmas pautas em debates. O primeiro, uma noviça que não consegue se adaptar às regras do convento e se liberta a partir da música. E o segundo, que narra as aventuras sexuais de uma freira em conflito com a moral e os costumes cristãos. Então, além do caráter cômico, o que há de novo em *Mudança de Hábito*?

Diferente dos demais, a questão racial é inserida nessa película. Não há nenhum indício de qualquer conflito racial na trama, mas considerar que o fato de a única freira 'forasteira' ser negra como mera coincidência é inconcebível. Em uma relação entre negros e brancos, independente do contexto, é impossível não esbarrar em questões raciais. A personagem na berlinda que se difere dos demais, que bagunça o ecossistema perfeito do convento, é negra. E isso tem potência para construir alguns significados e interpretações.

Deloris Van Cartier não é uma personagem negra embraquecida, ela carrega estereótipos antes utilizados e atribuídos a figuras femininas negras na cinematografia. É espalhafatosa, fala alto, se impõe, se veste para impressionar. Ao mesmo tempo que é vulgar (é amante – vive em pecado sacramental – e canta em cassinos), é também extremamente sociável e popular. Seu talento musical fora do normal, capaz de promover uma espécie de ressurreição em um coral de freiras totalmente fracassado, a torna especial e necessária. Além dela, um personagem em figura de poder também é interpretado por um ator negro, o Tenente Eddie Souther (Bill Nunn), sendo seu único objetivo o de manter Deloris viva e prender o ex-namorado dela o mais rápido possível para que ela possa se libertar do convento.

Em muitos momentos da trama é possível conceber que o único aliado de Deloris é Eddie Souther, na sua longa adaptação as normas do convento ela tenta a todo custo ser transferida para outro lugar e seu único ombro amigo é Souther que compadecido pela dificuldade dela, não poupa esforços para prender o mafioso. Isso é uma questão de solidariedade da comunidade racial. Negros precisam e se apoiam em uma sociedade em que não são bem-vistos.

A aceitação de Deloris se dá por sua excepcionalidade, ela é uma negra espalhafatosa e vulgar, mas, é também uma excelente musicista. Sua musicalidade é sua armadura, ela pode ser o que quiser, mesmo que seja contra os ideais pregados defendidos pela Igreja Católica, contanto que seus dotes musicais possam ser utilizados em benefício do convento. Em benefício do convento de maioria branca. O caráter corretivo dá lugar a indiferença, não vão mais tentar mudar o que é ser negro, mas ignorar quando for conveniente e exaltar qualidades que não são, na maioria das vezes, atreladas a raça. Entretanto, neste movimento, ela consegue despertar a vivacidade das novas companheiras, reativar e renovar o coral, mas também a fé e a caridade, além de admiração e empatia da amizade entre todas. De modo

que, aqui fica demarcado o acolhimento e o estreitamento dos laços que gera solidariedade entre Deloris e as freiras brancas.

Figura 26 – Cenas de *Mudança de Hábito* (1992)



Fonte: *Mudança de Hábito*, 1992

Ao chegar no convento Saint Katherine, Deloris tenta de todas as formas procurar uma alternativa, pois sentia-se totalmente deslocada e inapta para aquele lugar. Diferente das duas personagens citadas anteriormente, ela, até então, não tem qualquer ligação com religiosidade e espiritualidade, era uma mulher que tinha apreço pelos prazeres mundanos. Ao *mudar de hábito*, se choca com a própria imagem utilizando a indumentária de freira, mesmo que seja somente um disfarce. Van Cartier passa por um enorme período de negação até aceitar que é o único jeito de se manter viva. Ao mesmo tempo está em conflito com a Madre Superiora (Maggie Smith), que não é sua maior fã e acredita que sua presença possa desviar os caminhos das outras feiras sob seu comando. Portanto, na madre superiora está expressa a cizânia da desconfiança, que somente é contornada pelo caráter religioso que é constrangida a adotar, ou seja, acolher uma ovelha (mesmo que negra) em perigo.

Figura 27 – Sequência de *Mudança de Hábito* (1992)



Fonte: *Mudança de Hábito*, 1992

Ao ser apresentada para as outras irmãs do convento, a cena se inicia com todas elas em pé ao redor da mesa de jantar sendo filmadas pelas costas, um close no rosto de Whoopi Goldberg e depois retorna em um plano aberto para todos os rostos direcionados a ela. Ela é única pessoa negra ali, e essa sequência é extremamente contrastante e imediatamente nos dá o panorama de como ela está deslocada nesse lugar.

Figura 28 – Sequência em *Mudança de Hábito* (1992)



Fonte: *Mudança de Hábito*, 1992

Logo após a apresentação ocorre um conflito no qual a Madre Superiora chama a atenção de Deloris na mesa de jantar. Em seguida a encarregada do convento a leva para conhecer seus aposentos, por se tratar de um filme com teor cômico, ao anunciar onde a nova freira iria dormir, a Madre diz: “esta é sua cela, Mary Clarence”, cela sendo a nomenclatura que as freiras dão aos seus quartos no convento, entretanto, ao ouvir a palavra “cela” Deloris tem um choque imediato e o caráter cômico da situação é ressaltado. Entretanto, uma outra

questão pode ser ainda levanta aqui por hipótese, pois há a crescente relação com o processo de encarceramento em massa, principalmente de negros, que estava ocorrendo naqueles anos, o que deixa a situação da sociedade ainda mais disruptiva e traumática, sendo o filme um espaço das alianças ou da regeneração mútua.

Em *Mudança de Hábito* podemos identificar vestígios de um discurso hegemônico supremacista pautado na tentativa de associar a personagem de Deloris a estereótipos racistas, que imputavam vulgaridade, agressividade e criminalidade à figura da pessoa negra. Entretanto, ela constrói rotas de fuga em diferentes momentos da trama e desconstrói cada um dos atributos inatos vinculados a ela. Se desprende da criminalidade, ao testemunhar um assassinato executado por seu namorado branco de origem italiana, e como primeiro impulso o denuncia à polícia, demonstrando honestidade e ética e se tornando testemunha-chave do caso. Ao chegar no convento, aos poucos vai se desprendendo das vaidades da vida de cantora da noite e se assimilando à visão de mundo das suas irmãs freiras, ao passo que por meio da música tece uma relação de reciprocidade e aprendizado, “apimenta” a música do coral católico e reflete sobre escolhas da sua vida. Esses movimentos em contraponto perpassam pelas questões da excepcionalidade, de modo que sendo a única negra, e que está em evidência, primeiro por estar sendo procurada e segundo por seu talento musical, além de se traçar discursos que corroboram com uma cultura visual predominante, dialogando com a visualidade, escapa das expectativas que nutririam um espectador acomodado e vai desconstruindo significados por meio da contra visualidade.

Assim, ao examinar os filmes protagonizados por Whoopi Goldberg, é possível identificar intersecção entre a visualidade, que colabora para a manutenção da ideia de excepcionalidade negra, e da contra visualidade que revela pontos de escape para esse caminho. Oda Mae Brown, em *Ghost*, desafia a expectativa de ser uma personagem coadjuvante ferramental, limitada a ser o alívio cômico. Odessa Cotter, em *Uma História Americana*, escapa do clichê da ascensão profissional, confrontando a segregação racial nos anos 1950. Em *Mudança de Hábito*, Deloris desconstrói estereótipos racistas, apresentando uma narrativa de contraponto à excepcionalidade. Esses casos evidenciam a dinâmica complexa entre visualidade e contra visualidade, desafiando e subvertendo normas, contribuindo para uma compreensão mais profunda da experiência negra no contexto cinematográfico.

2.4. Sobre a excepcionalidade

As análises feitas acima são necessárias para compreender como cada obra trata a figura do negro perante as visões da sociedade estadunidense no cinema *mainstream*. Entretanto, cada uma delas de maneira isolada não é suficiente para traçar interpretações, para embasar a ideia de complexo visual da excepcionalidade, considero pertinente entrelaçá-las em busca de um padrão e afinidades que dialogam com as visualidades da década de 1990.

Um dos tópicos que é recorrente nas obras citadas acima é a questão da religiosidade. Seja ela atrelada a uma preocupação geral baseada no cristianismo, como em *Mudança de Hábito* (1992), *Pulp Fiction* (1994) e *Uma História Americana* (1990), seja ligado ao *voodoo*, como em *Amores Divididos* (1997) e *Ghost* (1990). Entretanto, por mais que perpassem pelo mesmo tópico cada narrativa tem sua especificidade, em *Mudança de Hábito*, a relação com a religião católica é criada a partir da convivência de Deloris com as freiras do convento, em *Pulp Fiction*, Jules tem interesse na bíblia e a passa a se importar sobre o vínculo com o divino somente após experienciar um milagre e em *Uma História Americana*, a religiosidade está atrelada também com a organização política do boicote dos ônibus. Ao passo que, em *Ghost*, a ligação com o *voodoo* é concomitante ao cristianismo, ao mesmo tempo que Oda Mae Brown utiliza o *voodoo* como ponte com o mundo dos mortos, e por consequência base do seu ofício, também se apega a um deus cristão e respeita os ensinamentos da bíblia. Enquanto em *Amores Divididos*, o *voodoo* transparece ser a prática religiosa tradicional na família Batiste, sendo como base da sua cultura e de suas práticas.

Com base nisso, é plausível considerar que a religião, seja ela a religião cristã imposta pelos brancos no período da escravização, que foi mantida e ressignificada para os ideais e necessidades espirituais da população negra. Tanto no *voodoo* que se adaptou na diáspora e se manteve na base da cultura negra dos Estados Unidos, resgatando e conservando uma ligação com a ancestralidade africana.

Outro ponto que aparece com frequência tem a ver com a relação dos negros, com a criminalidade e a violência. Em *Ghost*, *Mudança de Hábito* e *Pulp Fiction*, os enredos passam de maneiras diversas, mas a questão está inserida em suas narrativas. Na primeira, Oda Mae Brown tem uma extensa ficha criminal, mas não é citado exatamente sobre quais crimes, provavelmente pela questão de charlatanismo e o uso de identidades falsas. Além disso, o

personagem que é contratado para matar Sam Wheat também é negro, apesar do grande vilão ser branco, este é o mandante, ou negro é o executor e subordinado a sujar as mãos. Em *Mudança de Hábito*, a criminalidade não está atrelada diretamente à personalidade negra, mas Deloris tem um relacionamento amoroso e está distante de se manter em uma vida correta, o que a torna espectadora involuntária do crime de um mafioso italiano que gera toda a trama do filme. Em *Pulp Fiction* a ligação é clara, a produção acompanha dois mercenários que atuam na criminalidade, mas Jules entra em um conflito espiritual interno que culmina na vontade de se livrar desse estilo de vida.

A questão da criminalidade é recorrente em produções do *mainstream* que contam com personagens negros em papéis estereotipados, cumprindo personagens previamente definidos na linha criminoso da vida. Além das citadas acima, no levantamento fílmico feito para essa pesquisa mapeamos que 104 dos 1209 filmes, que contam com pelo menos um ator negro creditado em seu elenco, estão classificados declaradamente como o gênero crime, que são obras que tem como temática a criminalidade, seja no âmbito do gênero policial de investigação, narrativas que descrevem crimes ou tramas associadas a cultura de gangues, entretanto, não os únicos a abordarem ou trazerem personagens negros criminosos, os filmes analisados aqui, por exemplo, não estão engendrados nessa classificação. Isso tem a ver com a associação dos negros ao mundo do crime e a dialoga com o problema do encarceramento em massa que vinha sido aplicado na década de 1990.

A criminalidade é associada aos negros desde o período posterior à abolição, a fim de proteger os ideais supremacistas brancos criou-se a narrativa da violência inata aos afro-americanos, devido a sua suposta inferioridade intelectual, acreditava-se que só eram capazes de ser expressar de maneira violenta e incapazes de compreender as convenções sociais moldadas pela moral e costume branca. Em *Estarão as Prisões Obsoletas?*⁵³ Angela Davis, filósofa e ativista da luta pelos direitos civis, debate primordialmente sobre a questão do aumento do número de instituições penitenciárias entre as décadas de 1970 e 1990, com o objetivo de refletir sobre uma reforma prisional procurando alternativas ao aprisionamento

⁵³ DAVIS, Angela. **Estarão as prisões obsoletas?** Trad. Marina Vargas. Rio de Janeiro: Difel, 2023.

como medida única de reassociação de indivíduos marginalizados. Para isso, perpassa pelos problemas raciais atrelados a essas questões. De acordo com Davis:

Nos Estados Unidos em particular, raça sempre desempenhou um papel central na construção de presunções de criminalidade. Depois da abolição, os estados antes escravagistas aprovaram uma nova legislação que revisava os Códigos Escravagistas a fim de regular o comportamento de negros livres de formas similares aquelas que vigoravam durante a escravidão. Os novos Códigos Negros proibiam uma série de ações — como vadiagem, ausência no emprego, quebra de contrato de trabalho, porte de arma de fogo e gestos ou atos ofensivos — que eram criminalizadas apenas quando a pessoa acusada era negra.⁵⁴

Além disso, o encarceramento em massa desse período funcionou como substituto do sistema escravagista anterior, pois agora por meio das alterações nas leis era possível aprisionar as pessoas negras sem que fosse “oficialmente” propriedade das pessoas brancas, porém com o processo de arrendamento, apresentado por Davis, se criou uma espécie de escravização legalizada. O processo de arrendamento de prisioneiros, funcionava de modo que as prisões podiam disponibilizar a mão de obra das pessoas encarceradas para a manutenção financeira da instituição. Ao passo que a população carcerária se tornou majoritariamente negra devido aos novos Códigos Negros, a escravização estava legalizada, mas em outros moldes.

Para além das semelhanças do sistema escravocrata, com o seguinte processo de arrendamento, Davis aponta que esse movimento foi responsável para que o sistema prisional como melhor forma de punição fosse mantido, ao passo que o racismo contribuiu que o problema econômico e o social fossem ambos resolvidos. Era possível manter os negros no controle e, além disso, retomar a mão de obra barata que construiu o império estadunidense, sem que o sangue da escravização continuasse manchando a história do país. Os negros voltaram a ser cidadãos de segunda ordem, mas agora tinham uma falsa perspectiva que responsabilizava sua condição pelos seus atos, aqueles que andam na linha se mantêm livres, já os que cometem crimes são encarcerados.

A persistência da prisão como a principal forma de punição, com suas dimensões racistas e sexistas, criou essa continuidade histórica entre o sistema de arrendamento de prisioneiros do século XIX e início do século XX e o atual negócio da privatização das prisões. Apesar de o sistema de arrendamento de condenados tenha sido legalmente abolido, suas estruturas de exploração ressurgiram nos padrões da privatização e, de maneira mais geral na ampla corporativização da punição que produziu o complexo industrial-prisional. [...] Não estou sugerindo que

⁵⁴ DAVIS, Angela. *Ibidem*, 2023, p. 30.

a abolição da escravidão e do sistema de arrendamento tenha produzido uma era de igualdade e justiça. Ao contrário, o racismo define furtivamente estruturas sociais e econômicas de maneiras difíceis de identificar e, portanto, muito mais prejudiciais.
55

Entretanto, a autora considera que essa questão não é exclusividade do período pós-abolição. Para ela, com o desenvolvimento da paisagem prisional na Era Reagan (anos 1980) e no governo Bush (1990), tendo triplicado o número de instalações carcerárias e a privatização delas e, de maneira proporcional, o número de negros e negras aprisionados, demonstram uma situação moderna de escravização, onde nessas instituições a mão de obra negra segue em processo contínuo que enriquece os brancos proprietários e mandantes desse mercado.

Tudo isso só foi possível, a partir de uma cultura que desde o período da escravização imputava a criminalidade pela cor⁵⁶, associando a capacidade de cometer crimes a cor negra. De acordo com Mary Ellen Curtin, a partir de Davis,

Embora a vasta maioria dos presos do Alabama antes da Guerra Civil fosse branca, a percepção popular era que os verdadeiros criminosos do Sul eram os escravos negros. Durante a década de 1870, o crescente número de prisioneiros negros no Sul sedimentou ainda mais a crença de que afro-americanos eram inerentemente criminosos e, em particular, inclinados ao furto.⁵⁷

Relacionando posteriormente aos Códigos Negros, leis que forjaram novos crimes para controlar a população de libertos. E, por último, “homens brancos por vezes tentavam escapar à punição disfarçando-se de negro”⁵⁸, ou seja, mesmo quando o crime era cometido por pessoas brancas, era costumeiro tentar incriminar pessoas negras, para se salvar do encarceramento, pois considerava mais provável uma pessoa negra cometer transgressões do que um branco. As obras analisadas aqui, por mais que sejam responsáveis por manter a associação de corpos negros a criminalidade, oferece a redenção por meio da moralidade, assim como a ascensão social é uma possibilidade, não ser um criminoso também é.

⁵⁵ DAVIS, Angela. *Ibidem*, 2023, pp. 39-40.

⁵⁶ Termo de Frederick Douglass, apresentado por Davis em seu texto.

⁵⁷ CURTIN apud DAVIS, *Ibidem*, 2023, p. 31

⁵⁸ DAVIS, Angela. *Idem*, 2023

CAPÍTULO III

Brooklyn em cena: negritude pelas lentes de Spike Lee

3.1. Cinema negro e o enfrentamento

Nesse capítulo serão exploradas algumas produções do cineasta negro Spike Lee, a fim de refletirmos sobre a contravisualidade⁵⁹ da excepcionalidade negra, mas antes disso, consideramos importante trazer uma breve discussão para elucidar o que se entende por Cinema Negro (e Novo Cinema Negro) e a questão do enfrentamento antirracista em produções audiovisuais.

João Gabriel do Nascimento Nganga, em sua tese de doutorado⁶⁰ faz um denso trabalho percorrendo a trajetória e os movimentos dos negros dos Estados Unidos no cinema. Em seu texto, nos apresenta ao cineasta negro Oscar Micheaux que foi precursor na década de 1910, sendo pioneiro pelo simples fato de ser o primeiro a produzir um longa-metragem e, ainda, inserir personagens negros que fugissem dos estereótipos antes utilizados para visualizá-los no cinema. Em vista disso, pode-se dizer que Micheaux foi quem inaugurou o dito Cinema Negro que Nganga define em seu texto:

O Cinema Negro surge com o propósito de contestar as representações estereotipadas de negros e negras, assim como criar possibilidades para que as pessoas tivessem acesso a enredos, personagens negros elaborados e coordenados a partir de subjetividades negras, em outras palavras, que o olhar por trás das câmeras descortinasse o racismo existente na frente delas, da mesma maneira que fosse um mecanismo de empoderamento de sujeitos negros, realizando a transição do animalesco para o humano, de coadjuvante para protagonista. (p. 70)

O foco aqui é entender como o Cinema Negro, não necessariamente constrói ativamente críticas direcionadas ao racismo ou discute o assunto propriamente dito. O intuito dele, que nos interessa, é resgatar a humanidade dos negros, colocando em voga situações cotidianas, como acontece em grande parte das produções que são protagonizadas por brancos. A

⁵⁹ Tendo em vista que, para Mirzoeff (2016) a visualidade é considerada como uma ferramenta de controle do direito a olhar, é a autoridade que delimita a visão para legitimar o poder de determinados grupos hegemônicos. A contravisualidade funciona como a libertação dessa visualização forjada e combate a visualidade reivindicando o direito a olhar, aqueles que viverem sob a vigilância dos complexos de visualidade, ou seja, que busca derivas e escapes da abordagem tradicional e construa novas possibilidades de apropriações e interpretações. Ver mais em: MIRZOEFF, N. O direito a olhar. **ETD - Educação Temática Digital**, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745–768, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472>>. Acesso em: 20 jan. 2024.

⁶⁰ NGANGA, João Gabriel do N. A diáspora reconstruída no cinema: diálogos, fronteiras e hierarquias. In: _____. **O ativismo negro por meio do cinema: ações e representações dentro e fora das telas**. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019. pp. 54-102.

principal questão é sobre substituir o tom exótico que o uso recorrente de estereótipos forjou e trazer de volta o ar de “normalidade” roubado dos negros.

Desse modo, entende-se que a ideia de enfrentamento as vezes é deturpada, por considerar somente aquilo, nesse caso o cinema, que é diretamente combativo ou que levanta somente questões explícitas sobre racismo. Basear nessa premissa é perigoso, sumariamente porque desse modo as produções negras se limitariam somente as questões de racismo, e assim, reduziria a experiência negra ao racismo. Além disso, visualizar os negros em situações cotidianas cria uma relação comparativa, que a segregação lutou para apagar, entre negros e brancos, e uma relação associativa em que os negros conseguem se enxergar nos personagens ficcionalizados, gerando pertencimento (ao cinema, à sociedade e à humanidade).

Em *O Novo Cinema Negro importa: cultura e política nas imagens de Os Donos da Rua (John Singleton, 1991) e Febre da Selva (Spike Lee, 1991)*⁶¹, João Lucas França Franco Brandão define o Novo Cinema Negro como sendo o momento (no fim da década de 1980 e início de 1990) de maior abertura cinematográfica para as produções que apresentam narrativas relacionadas ao povo negro e produzidas por eles. Brandão pontua que

A importância desse movimento vem pelo motivo de que o cinema negro e o negro no cinema norte-americano tiveram sempre uma relação estremecida com suas representações imagéticas no *mainstream* e/ou com a falta de protagonismo dado àquelas personagens – problemática acentuada com as produções pós movimentos pelos direitos civis. [...] Deste modo, é apenas no final da década de 1980 que certa unanimidade quanto essa representação e representatividade dos africanos-americanos nos filmes irá surgir. Depois do sucesso de público e crítica de *Ela Quer Tudo* (Spike Lee, 1984), *Hollywood Suffle* (Robert Townsend, 1986) e *Faça a Coisa Certa* (Spike Lee, 1989), uma nova geração de cineastas jovens se vê motivada para desestabilizar o poder de algumas imagens que perpetuaram por muito tempo no cinema e que, por muitas vezes, não correspondia a “realidade” do que era ser negro nos Estados Unidos. (p. 17)

Esse novo movimento marca a inserção do Cinema Negro no mercado cinematográfico, furando a bolha das produções independentes, como os filmes do início do século XX, e atingindo um público mais amplo tornando parte, nesse momento, da esfera das produções do *mainstream*. Acredito pertinente constatar que uma das principais diferenças entre a ideia de Cinema Negro, e sua atualização como Novo Cinema Negro, seja o marco de encontro entre

⁶¹ BRANDÃO, João Lucas França F. Introdução. In: _____. **O novo cinema negro importa: cultura e política nas imagens de Os Donos da Rua (John Singleton, 1991) e Febre da Selva (Spike Lee, 1991)**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019. pp. 11-26.

o nicho de produções negras (Cinema Negro) e a indústria cinematográfica *mainstream* dos Estados Unidos (*Hollywood*). Isso não quer dizer que esse nicho específico não fazia parte do mercado, mas o ponto em que seu fortalecimento e rentabilidade foram capazes de furar a bolha de produções independentes, passando a transitar pelo *mainstream* com questões pertinentes ao público negro e que agora atinge novos públicos.

O nome de Spike Lee é referência quando se trata de cinema negro (ou novo cinema negro), na nova fase (final da década de 1980 e início da de 1990) de produções que invadem a indústria hollywoodiana. Por esse motivo, mas não somente, considero pertinente analisar suas criações, tendo em vista que a década de 1990 foi extremamente frutífera para ele, como uma proposta de contravisualidade ao regime imagético perpetuado nesse período. Primeiramente, investigaremos a questão da excepcionalidade em *Febre da Selva* (1991)⁶² e *Uma Família de Pernas pro Ar* (1994)⁶³. Posteriormente, faremos uma reflexão sobre a obra biográfica *Malcolm X* (1992)⁶⁴ e seu trabalho com clipes musicais na mesma década, pensando a importância da circulação e o diálogo das obras com os acontecimentos nos Estados Unidos em 1992.

3.2. *A Spike Lee Joint*: a família nuclear negra e a excepcionalidade

Os anos 1990 foram extremamente frutíferos para Spike Lee, nesse período dirigiu a maioria de filmes de sua carreira, contabilizando um total de 9 produções longa-metragem entre os anos 1990 e 1999, cerca de 38% de toda sua filmografia foi criada nessa década. Fora as produções cinematográficas, participou também na criação de 12 clipes musicais, incluindo o icônico *They Don't Care About Us*, de Michael Jackson, filmado no Brasil. Mais à frente exploraremos melhor a relação de Spike Lee diretor de clipes, nesse tópico iremos abordar as questões visuais presentes em *Uma Família de Pernas pro Ar* e *Febre da Selva*. Pensando, primordialmente, o problema da excepcionalidade e a estrutura familiar negra visualizada nas películas citadas.

⁶² **FEBRE** da Selva. **Título original:** Jungle Fever. **Direção:** Spike Lee. **Produção:** 40 Acres and a Mule Filmworks. Estados Unidos: Universal Pictures, 1991. Cor. 132 min.

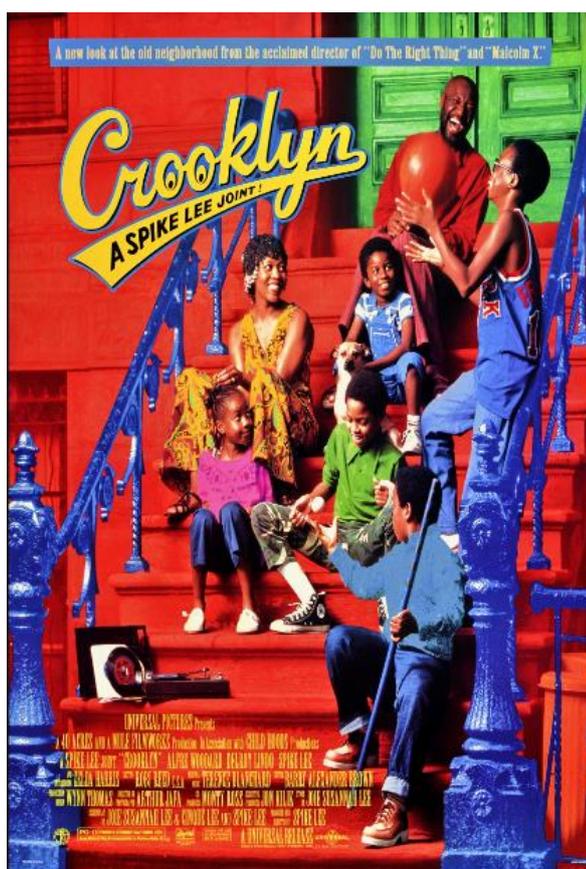
⁶³ **UMA FAMÍLIA** de Pernas pro Ar. **Título original:** Crooklyn. **Direção:** Spike Lee. **Produção:** 40 Acres and a Mule Filmworks. Estados Unidos: Universal Pictures, 1994. Cor. 115 min.

⁶⁴ **MALCOLM X**. **Direção:** Spike Lee. **Produção:** 40 Acres and a Mule Filmworks. Estados Unidos: Warner Bros., 1992. Cor. 201 min.

Como mote do Novo Cinema Negro instaurado na década de 1990, o cotidiano negro é utilizado como plano de fundo para tecer tramas com temáticas variadas. Nesse quesito, *Uma Família de Pernas pro Ar* e *Febre da Selva* abordam temáticas completamente diferentes, mas seguem estruturas visuais e contextos semelhantes. O primeiro acompanha o dia a dia de uma família, composta por pai, mãe e cinco filhos, do Brooklyn, no bairro Bedford-Stuyvesant, mais conhecido como Bed-Stuy, na década de 1970. Enquanto, o outro se passa em Manhattan, no bairro do Harlem, na década de 1990, tendo como núcleo familiar somente pai, mãe e uma filha.

Antes de nos aprofundarmos nas questões pertinentes as obras supracitadas, passaremos, assim como no capítulo anterior, por uma breve análise das cartas de apresentação escolhidas para divulgar as obras *Uma Família de Pernas pro Ar* e *Febre da Selva*.

Figura 29 – Pôster de *Uma Família de Pernas pro Ar*

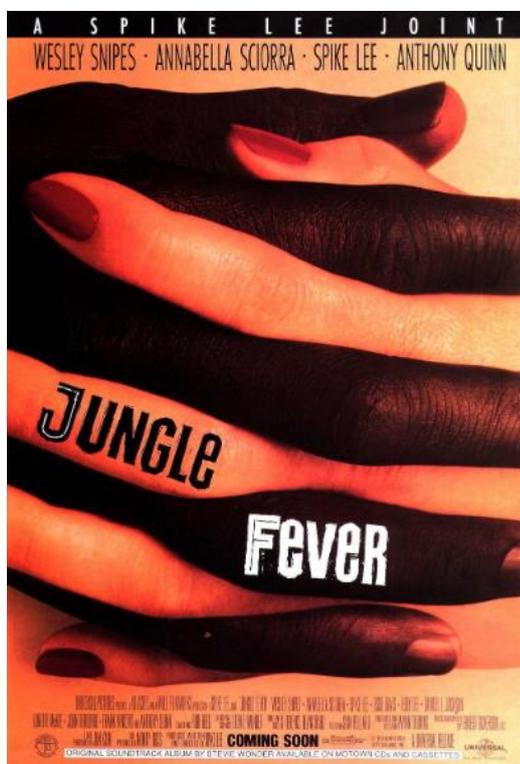


Fonte: Internet Movie Database (IMDb), todos os direitos reservados a Universal Studios.

Na carta de apresentação de *Uma Família de Pernas pro Ar* podemos ver a família sentada na escada da entrada da residência em que moram, escada característica da estética arquitetônica do Brooklyn, recorrente nas criações de Lee e em diversas produções que são

ambientadas no mesmo bairro (como a série *Todo Mundo Odeia o Chris*, 2005). A expressão da família é descontraída e dialoga com a edição estilizada da imagem, em que as cores são vivas e saturadas, fugindo do que se vê na realidade, mas se aproximando de uma estética antes utilizada por Lee em outros pôsteres, como os de *Ela Quer Tudo* (1986), *Faça A Coisa Certa* (1989) e *Verão em Red Hook* (2012), ambas ambientadas no Brooklyn. Pode-se dizer, que dessa forma, é do interesse de Lee construir essa identidade colorida e vívida ao bairro em que foi criado, que normalmente é retratado de maneira perigosa por conta da pobreza e altos números de criminalidade. Além disso, há dois pontos que destoam dessa narrativa construída pelo pôster de divulgação: a trama e o título. Tanto no título original, *Crooklyn*, que é uma forma pejorativa de se referir ao bairro, relacionando-o a criminalidade, pois, a troca da letra “B” por “C” faz referência às *crips*, que é uma gíria específica que nomeia as gangues da cidade de Nova York. Em português, *Uma Família de Pernas pro Ar*, atribui sentido de confusão, bagunça, caos, que faz jus a trama. Dessa forma, há esse contraste, entre a imagem produzida para divulgação, que inspira tranquilidade, enquanto a história contada pela película atribui o sentido oposto.

Figura 30 – Pôster oficial de divulgação de *Febre da Selva*



Fonte: Internet Movie Database (IMDb), todos os direitos reservados a Universal Studios

Em relação a apresentação de *Febre da Selva*, é evidenciado a questão do relacionamento interracial de Flipper e Angie, trazendo dedos entrelaçados entre uma mão

negra masculina e uma mão branca feminina (indicativo pelas unhas pintadas), reforçando o contraste da imagem pela alta saturação feita pela edição da fotografia. Na dissertação de Brandão⁶⁵, há uma ampla análise da produção e circulação dessa imagem de divulgação, desde a inspiração de um ensaio fotográfico para um artigo da Revista Eros sobre romance interracial, até a informação que a escolha final foi optada por ser a versão mais leve pensada para esse filme. Entretanto, cabe aqui pensar na maneira em que o enfoque dado a relação de Flipper e Angie, na apresentação do filme, constrói o sentido de que o filme seja somente sobre isso, mas não é. Apesar de ser o fio condutor e o estopim de todos os conflitos abarcados pela trama, há nuances e questões que ficam de fora se pensarmos somente a divulgação, delimitando a questão apenas a raça. O romance, e os problemas gerados por ele, não se baseia somente nesse quesito, há também a infidelidade, diferença de classe social, relações familiares e a discussão sobre gênero.

Uma Família de Pernas pro Ar segue do ponto de vista da pequena Troy (Zelda Harris), de apenas nove anos, vivendo no Brooklyn com sua caótica família composta por quatro irmãos, Clinton (Carlton Williams), Wendell (Sharif Rashed), Joseph (Tse-Mach Washington) e Nate (Chris Knowings), além de seu pai Woodrow (Delroy Lindo) e sua mãe Carolyn (Alfre Woodard). A narrativa é da vida do dia-a-dia, do cotidiano, acompanhamos cenas costumeiras do que seria a vivência de uma família negra de classe média momentos antes da chegada do verão no Brooklyn na década de 1973. No entanto, o fio condutor que perpassa a trama temática cerca a decadência financeira da família. Por se tratar de um ponto de vista infantil, de uma criança de nove anos, os problemas familiares são apresentados, mas pouco compreendidos e não discutidos, mas assistidos e vivenciados. Carolyn e Woodrow discutem por diversos momentos em relação a situação financeira da família. Woodrow é músico e ao que tudo indica, em algum momento sua profissão foi suficiente para manter a sua família em posição confortável, mas, esse momento passou, e para apoiá-lo Carolyn se desdobra para manter a casa, tanto financeiramente, quanto nas atividades domésticas e na criação dos filhos, sendo professora. Temos uma estrutura familiar em que a mãe é o pilar central, com um pai presente, mas ausente de compartilhar responsabilidades e sem colaborar nas

⁶⁵ BRANDÃO, João Lucas França F. Uma Febre de 37,5º. In: _____. O novo cinema negro importa: cultura e política nas imagens de *Os Donos da Rua* (John Singleton, 1991) e *Febre da Selva* (Spike Lee, 1991). **Dissertação de mestrado**. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019. pp. 166-174.

responsabilidades domésticas. A passividade do pai e a sobrecarga da mãe gera um ambiente caótico, onde os filhos têm dificuldade de compreender limites e respeito, numa eterna disputa de poder os conflitos são recorrentes.

Entretanto, no que diz respeito a excepcionalidade, podemos traçar ambos os caminhos da visualidade e da contra visualidade. É possível considerar a possibilidade de que a narrativa de normalidade construída pelo filme, onde se vê uma família em situações extremamente cotidianas e banais, como refeições, atividades domésticas, brincadeiras no bairro, problemas financeiros e conflitos na vizinhança, contribui para a desconstrução de uma ideia de que no cinema só deva ser visualizadas figuras que percorrem um caminho árduo individual ou servil – no sentido de atingir o êxito máximo em prol do benefício de terceiros – que finda no sucesso.

Por outro lado, essa visão só é possível pela relação intimista forjada por uma ótica interna, em que na maior parte do tempo de tela só temos acesso aos cômodos da casa, como se estivéssemos vivenciando aqueles momentos como um membro da família. Essa proximidade faz com que nos afastemos de um olhar mais expandido e pensemos sobre o significado daquela família, e sua estrutura, em comparação com a “realidade”⁶⁶ do Brooklyn. Portanto, se os colocarmos em contraposição em um bairro problemático como Bed-Stuy, estariam deslocados, mesmo não sendo perfeitos, mas sendo pelo menos uma família nuclear minimamente funcional.

Figura 31 – Cena de *Uma Família de Pernas pro Ar* (1994)



Fonte: *Uma Família de Pernas pro Ar*, 1994

⁶⁶ Realidade no sentido de vivência, não em contraposição do fictício.

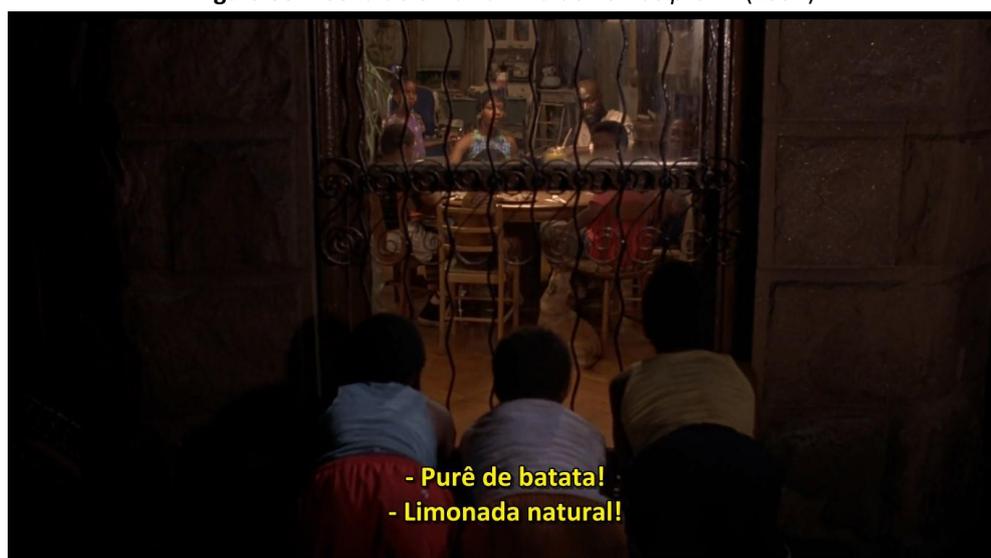
Figura 32 – Cena de *Febre da Selva* (1991)



Fonte: *Febre da Selva*, 1991

Por mais que as imagens acima criem uma ideia de contraste de luminosidade e apresente duas famílias com estruturas opostas, a primeira com todas as cadeiras ocupadas, e a segunda com espaço de sobra, não há exatamente uma distância tão grande na posição social e na situação financeira de ambas, o que existe é uma diferença gritante de contexto. A primeira família vive em um momento em que ser capaz de alimentar uma família com sete bocas, é equivalente a fazer parte da burguesia negra nos Estados Unidos. Enquanto em *Febre da Selva*, o período em que a família Purify vive é um momento de maior abertura para os negros no mercado de trabalho, portanto o luxo é uma possibilidade.

Figura 33 – Cena de *Uma Família de Pernas pro Ar* (1994)



Fonte: *Uma Família de Pernas pro Ar*, 1994

Na cena seguinte de *Uma Família de Pernas pro Ar*, fica demarcada a posição social privilegiada da família que tem o jantar interrompido por três garotos na janela, que

admirados, apontam os “artigos de luxo” ostentados pela família, como: “purê de batata, limonada natural, feijão fradinho e frango!”. Nesse contexto, ter comida na mesa e uma família completa em Bed-Stuy é considerado privilégio. Além disso, a família também tem apartamento próprio, enquanto alugam o andar de cima para outra família, e possuem um carro.

Em *Febre da Selva*, contamos com a família nuclear composta por Flipper Purify (Wesley Snipes), sua esposa Drew (Lonette McKee) e sua filha Ming (Veronica Timbers). Moradores do Harlem, na ilha de Manhattan, Flipper é um arquiteto e Drew trabalha para a Bloomingdales⁶⁷, fazendo parte de uma classe média-alta que apesar de nos anos 1990 o mercado de trabalho ter se tornado mais flexível aos negros, em relação às décadas anteriores, ambos ainda são minoria pertencentes a uma burguesia africano-americana⁶⁸. A trama central da obra, diz respeito a aventura extraconjugal e interracial de Flipper, a narrativa é extremamente variada em relação a problemas relativos à raça, violência racial, abuso policial e entre outras questões. No entanto, esses assuntos foram debatidos por outros autores⁶⁹. Nesse momento, nos interessa tratar a maneira como é abordada a excepcionalidade deste grupo bem-sucedido.

Flipper Purify, é um homem com diversas qualidades, mas também muitos defeitos, que se encaixa perfeitamente no complexo de negro excepcional por ser bem-sucedido numa sociedade neoconservadora. Ele, se destaca em sua profissão, é o único negro na empresa em que trabalha, vive em um bairro bem localizado e tem uma família bem estruturada. Suas características são compatíveis e dialogam com o que se via nas produções da década de 1990.

Contudo, ao mesmo tempo o personagem criado por Spike Lee, se diferencia das demais visualizações criadas no período, por seu sucesso não estar atrelado a nenhuma figura branca. Fruto da meritocracia por si próprio, não trabalha em prol e nem se desloca de sua negritude. Se posiciona de maneira antirracista sempre que necessário e não apresenta traços

⁶⁷ Loja de departamento de alto padrão nos Estados Unidos.

⁶⁸ Termo utilizado e enfatizado pelo protagonista, Flipper, africano-americano e não afro-americano.

⁶⁹ Ver mais em: BRANDÃO, João Lucas França F. O novo cinema negro importa: cultura e política nas imagens de Os Donos da Rua (John Singleton, 1991) e Febre da Selva (Spike Lee, 1991). **Dissertação de mestrado**. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019. GUERRERO, Ed. **Framing Blackness**. Philadelphia: Temple University Press, 1993.

de assimilação de branquitude. Por outro lado, rompe a posição de figura exemplar por uma paixão, que o faz mergulhar em outro relacionamento bem polêmico, por além de ser uma quebra de uma relação estável também é inter-racial. Além disso, existe uma grande diferença social, no caso desta trama o negro é bem-sucedido e a mulher branca é de uma família ítalo-americana pobre. Ela, por ser dessa comunidade, tem papel cultural de submissão e total desprezo da própria família, enquanto as mulheres negras burguesas são afirmativas e de forte personalidade.

Essa questão da troca da força da mulher negra em relação ao lugar que mulher branca assume tradicionalmente tem a ver com a relação que foi construída entre os homens negros e o patriarcado. Em *A gente é da hora: homens negros e masculinidade*⁷⁰, bell hooks discute sobre essa conexão que se deu de maneira bem diferente da experienciada pelos homens brancos. De acordo com a autora, após a abolição, os homens negros eram considerados uma ameaça para a supremacia branca, sendo deixados de lado no mercado de trabalho, enquanto cidadãos livres, por esse motivo, as mulheres negras assumiram posição de controle nos núcleos familiares negros, como provedoras. Esse problema fez com que se moldassem formas alternativas de masculinidade, que em sua maioria, não girava em torno da ideia de patriarcado. O retorno do olhar a essas ideias, por parte dos homens negros, se deu, principalmente, a partir do momento em que começaram a ocupar espaços no mundo do trabalho livre. E, ao se verem novamente subjugados a figura do homem branco, agora sendo subordinados na máquina capitalista de modo assalariado, começam a repensar as questões de masculinidade e dos papéis do patriarcado na sociedade estadunidense. De um lado, sufocados pelas amarras econômicas que os obriga a curvarem-se ao padrão branco e, de outro, colocados em posição de subalternização no ambiente familiar. A partir da reestruturação do pensamento neoconservador, nas décadas de 1980 e 1990, o homem negro enxerga a possibilidade de uma nova experiência de liberdade, por seu próprio esforço ser capaz de torna-se bem-sucedido ganhando dinheiro, se desvinculando da figura do homem branco. Entretanto, a régua social é branca, e para conseguir atingir seu objetivo o meio mais fácil é se assimilar à régua. Ao ponto em que o dinheiro já foi alcançado, outro meio de assimilar a branquitude é se associar a uma mulher branca. Dessa forma, desfrutar de uma

⁷⁰ HOOKS, bell. **A gente é dahora: homens negros e masculinidade.** (trad. Vinicius da Silva). São Paulo: Elefante, 2022.

parcela da posição de poder que o patriarcado proporciona e que antes não fora experienciado pelos homens negros.

Em ambas as produções, *Uma Família de Pernas pro Ar* e *Febre da Selva*, as figuras femininas dos núcleos familiares negras, são mulheres fortes e que se impõe. E, coincidentemente, ambas as figuras masculinas sabotam suas relações, seja por meio da infidelidade como Flipper, ou seja por não assumir ao menos suas responsabilidades domésticas como Woody. A influência do patriarcado supremacista branco é o principal vilão na construção das masculinidades negras, que aflige homens negros e impacta diretamente no relacionamento com as mulheres negras.

Portanto, é pertinente considerar que o problema da excepcionalidade negra nas obras agenciadas acima tenha a ver, principalmente, com as diferenças de comunidade cultural e de espaço social. De forma que por mais que os personagens tenham conseguido atingir um patamar econômico de uma burguesia negra, ainda irão se deparar com dilemas de afirmação de masculinidade, que homens brancos de baixa escala social somente não tem que lidar, como também imputam sua branquitude como superioridade e reafirmam posicionamentos racistas.

3.3. Spike Lee biógrafo: Malcolm X (1992) e os motins de Los Angeles (1992)

Spike Lee lança a obra biográfica sobre o importante líder dos movimentos em prol dos direitos civis, Malcolm X, em um momento em que a luta dos negros por melhores condições de vida e em protesto a violência racial estava incendiando os Estados Unidos. Os motins de Los Angeles que teve como estopim o espancamento de Rodney King, trazendo à tona, de maneira televisionada, o abuso policial que há décadas acontecia, mas que agora passa a ser veiculado nos telejornais, e foi mobilizado para debates das questões sociais acerca da violência racial.

O lançamento não é coincidência e Lee deixa isso claro. Na abertura da peça biográfica, o cineasta insere as cenas do espancamento de King seguido por uma montagem da bandeira dos Estados Unidos em chamas, até que o que resta dela se transforme em um X, enquanto ouvimos o discurso “I Have a Nightmare”, inspirado no icônico “I Have a Dream” de Martin Luther King, foi criado exclusivamente para o filme.

Figura 34 – Sequência de abertura de *Malcolm X* (1992)



Fonte: *Malcolm X*, 1992

Irmãos e irmãs, estou aqui para dizer a vocês que acuso o homem branco. Acuso o homem branco de ser o maior assassino na terra. Acuso o homem branco de ser o maior sequestrador na terra. Não há lugar neste mundo onde esse homem possa ir e dizer que criou paz e harmonia. Em todos os lugares por onde ele passou, ele criou caos. Em todos os lugares por onde ele passou, ele criou destruição. Então eu o acuso. Acuso-o de ser o maior sequestrador nesta terra. Acuso-o de ser o maior assassino nesta terra. Acuso-o de ser o maior ladrão e escravizador nesta terra. Acuso o homem branco de ser o maior devorador de porcos nesta terra, o maior bebedor nesta terra.

Ele não pode negar as acusações. Você não pode negar as acusações. Somos a prova viva dessas acusações. Você e eu somos a prova. Você não é um americano, você é vítima da América. Você não teve escolha ao vir para cá. Ele não disse: "Homem negro, mulher negra, venha e me ajude a construir a América". Ele disse: "Negro, vá

para o porão daquele barco, e estou te levando para lá para me ajudar a construir a América". Nascer aqui não faz de você um americano. Eu não sou um americano. Você não é um americano. Você é um dos vinte e dois milhões de negros que são vítimas da América.

Você e eu, nunca vimos democracia. Não vimos democracia nos campos de algodão da Geórgia. Aquilo lá não era democracia. Não vimos democracia nas ruas de Harlem, nas ruas do Brooklyn e nas ruas de Detroit e Chicago. Aquilo não era democracia. Não, nunca vimos democracia; tudo que vimos foi hipocrisia. Não vemos nenhum sonho americano. Experimentamos apenas o pesadelo americano.⁷¹

A bandeira em chamas e um discurso tão flamejante quanto, que fala a respeito de nunca ter havido uma democracia [para os negros] nos Estados Unidos, no mesmo ano em que centenas de negros entraram em combate direto com a força policial do país, em protesto contra a violência racial que sofrem há séculos, é extremamente expressivo. Para Douglas Kellner⁷², a biografia de X, atua como um “conto moralizador” que instiga e convida os negros dos Estados Unidos a pensar sobre a “coisa certa” a ser feita.

Entretanto, Lee não manteve esse discurso mais agressivo de resistência somente nessa criação. Alguns anos depois, em 1996, dirigiu dois clipes musicais para Michael Jackson, duas versões da mesma música *They Don't Care About Us*, onde resgata as cenas do espancamento de King.

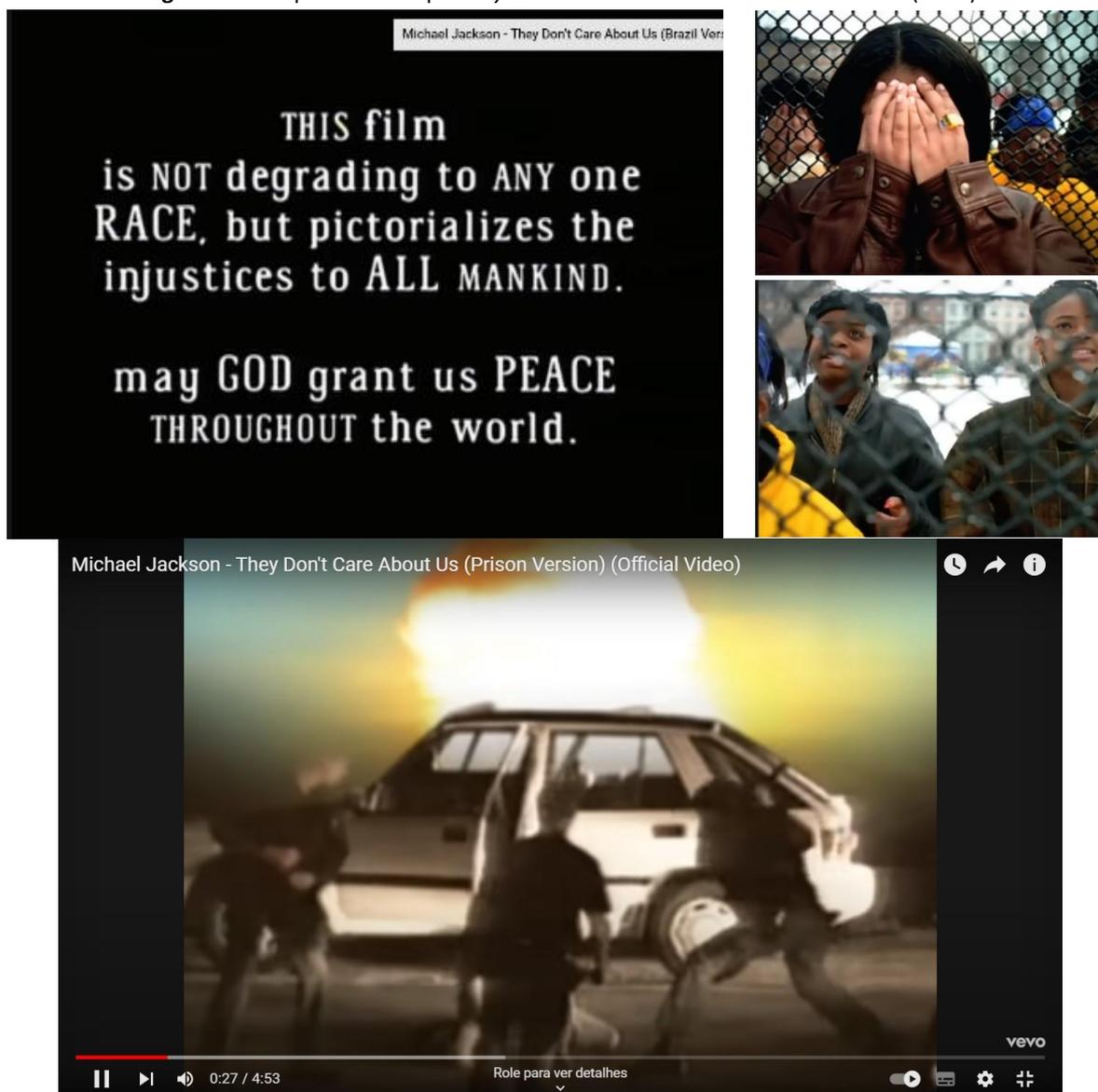
⁷¹ Originalmente, em inglês: *"Brothers and sisters, I'm here to tell you that I charge the White man. I charge the White man with being the greatest murderer on earth. I charge the White man with being the greatest kidnapper on earth. There is no place in this world that that man can go and say he created peace and harmony. Everywhere he's gone he's created havoc. Everywhere he's gone he's created destruction. So I charge him. I charge him with being the greatest kidnapper on this earth. I charge him with being the greatest murderer on this earth. I charge him with being the greatest robber and enslaver on this earth. I charge the White man with being the greatest swine-eater on this earth, the greatest drunkard on this earth."*

He can't deny the charges. You can't deny the charges. We're the living proof of those charges. You and I are the proof. You're not an American, you are the victim of America. You didn't have a choice coming over here. He didn't say, "Black man, Black woman, come on over and help me build America." He said, "Nigger, get down in the bottom of that boat and I'm taking you over there to help me build America." Being born here does not make you an American. I'm not an American. You're not an American. You are one of twenty-two million Black people who are the victims of America.

You and I, we've never seen any democracy. We ain't seen no democracy in the cotton fields of Georgia. That wasn't no democracy down there. We didn't see any democracy on the streets of Harlem and the streets of Brooklyn and the streets of Detroit and Chicago. That wasn't democracy down there. No, we've never seen democracy; all we've seen is hypocrisy. We don't see any American dream. We've experienced only the American nightmare".

⁷² KELLNER, Douglas. Os filmes de Spike Lee. In: _____. **A cultura de mídia** – Estudos culturais: identidade, política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: EDUSC, 2001. pp. 205-228.

Figura 35 – Sequência do clipe *They Don't Care About Us* – Michael Jackson (1996)



Fonte: Youtube

O clipe se inicia com um aviso que diz “ESSE filme NÃO é degradante para NENHUMA RAÇA, mas ilustra injustiças para TODA a humanidade. Que DEUS conceda PAZ para todos nós ao longo do mundo”. Logo após, uma criança negra aparece de um lado de uma cerca com o rosto tampado e outras crianças do lado de fora em coro cantam: “tudo que eu quero dizer é que eles realmente não se importam com a gente (não importa o que as pessoas digam, nós sabemos a verdade)”. A partir desse momento, há uma explosão, do que parece ser uma bomba nuclear, na explosão surgem imagens das injustiças contra a humanidade. A primeira cena é das gravações do espancamento de Rodney King. Quatro anos depois, Spike Lee nos alerta que nada mudou, a violência continua.

Figura 36 – Cenas do clipe *They Don't Care About Us* (1996)



Fonte: Youtube

Nas cenas seguintes, podemos ver Michael Jackson em uma cela de prisão e o holograma do espancamento do King surge ao lado dele, após se levantar podemos ver que onde está aprisionado há diversas televisões que ficam repetindo as imagens dos males causados à humanidade. Durante o clipe é possível constatar que a grande maioria das cenas são sobre questões de violência associadas a pessoas negras, como violência policial e pobreza. O aviso no início, anuncia que esse é um clipe sobre raça. Além de Michael, a maioria dos encarcerados são pessoas negras e latinas, provavelmente, fazendo alusão ao encarceramento em massa ocorrido após as rebeliões de 1992, em protesto pelo episódio de King.

Por fim, é necessário delimitar como *Malcolm X* dialoga diretamente com os motins de Los Angeles em 1992, ao produzir um discurso incendiário associado a figura do revolucionário Malcolm X enquanto reprisa as cenas de repressão policial sofrida por Rodney King. Spike Lee se apropria do discurso hegemônico da excepcionalidade, ao resgatar Malcolm X, uma figura notável do movimento negro na história dos Estados Unidos, como exemplo para apoiar as movimentações de 1992 e que os manifestantes tivessem um líder para se espelharem. Ao mesmo tempo que utiliza desse espaço para denunciar a violência racial por meio de rotas de

fuga que ao criar um exemplo a ser seguido, também materializa a imagem do inimigo na figura do branco.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos perceber que a concepção de excepcionalidade nos anos 1990 está intrinsecamente vinculada aos princípios neoliberais e à noção de meritocracia. A disseminação da narrativa de que o sucesso profissional resulta do esforço cria o mito do mérito individual para os negros. Essa abordagem quando pensada juntamente com o fator raça, negligencia o privilégio branco e as desigualdades sociais causadas pelo sistema neoliberal, e falha em reconhecer as desigualdades sistêmicas derivadas de uma estrutura racial neoconservadora que impõe obstáculos à experiência dos negros nos Estados Unidos. A comparação de esforços entre negros e brancos não é igualitária, mantendo os negros em uma posição desprivilegiada.

Ser negro e excepcional está ligado à ideia de que o sucesso para um negro foge às expectativas sociais. Essa percepção gera um conflito na compreensão de negritude e branquitude, incentivando a adoção de práticas e costumes da branquitude para buscar prosperidade, ao mesmo tempo em que perpetua a não aceitação dos negros como iguais ou semelhantes pelos brancos, criando um conflito interno na sociedade negra em relação à sua própria identidade.

Ao explorar a visualidade em filmes como *Pulp Fiction* e *Amores Divididos*, destaca-se a construção ambígua dos personagens interpretados por Samuel L. Jackson. Em *Pulp Fiction* ao mesmo tempo que se perpetua estereótipos criminais, apresentando uma figura moralmente orientada pela religiosidade cristã, desempenhando o papel de bússola moral para seu parceiro branco. Essa abordagem excepcional, que incorpora visualidade e contra visualidade, busca não apenas realçar, mas também subverter o discurso hegemônico sobre a excepcionalidade negra nos Estados Unidos. Em contraste, o personagem de Jackson em *Amores Divididos*, utiliza elementos fantásticos que constroem de maneira metafórica uma maior dimensão da questão da excepcionalidade negra nos Estados Unidos.

Ao examinar os filmes estrelados por Whoopi Goldberg, como *Ghost*, *Uma História Americana* e *Mudança de Hábito*, é possível identificar uma interseção complexa entre a visualidade, que contribui para a manutenção da ideia de excepcionalidade negra, e a contra visualidade, que revela caminhos de evasão desse paradigma. Oda Mae Brown, em *Ghost*, desafia as expectativas ao não se restringir ao papel de alívio cômico, assumindo um destaque

significativo na trama, obtendo a posição de porta-voz de Sam Wheat (protagonista branco) na terra. Odessa Cotter, em *Uma História Americana*, escapa dos clichês da ascensão profissional nos anos 1950, confrontando a segregação racial e desempenhando papel importante na iluminação de sua patroa branca acerca da luta dos negros nos Estados Unidos. Em *Mudança de Hábito*, Deloris desconstrói estereótipos racistas, se apropriando deles e ressignificando a posição de mulher negra forte, trilhando um caminho de redenção por meio dos princípios da Igreja Católica ao ser acolhida no convento e conquistando a afeição das freiras a partir da música.

As análises das obras cinematográficas da década de 1990 que exploram a excepcionalidade negra nos Estados Unidos revelaram temas recorrentes, como a religiosidade e a criminalidade. A religiosidade, seja cristã ou vinculada ao *voodoo*, desempenha papel significativo, ora como guia moral ora como marcador de cultura ancestral sincretizada com a religião dos brancos. No que diz respeito a criminalidade, temos dois pontos importantes a destacar, a questão da associação da figura do negro a violência, como fruto de uma construção secular que remonta a criação das prisões e o encarceramento em massa desde o pós-abolição, e a presença massiva de atores e atrizes negros nas produções do gênero cinematográfico “crime”.

Em relação às obras de Spike Lee, é pertinente dizer que a excepcionalidade negra está intrinsecamente ligada às disparidades culturais e sociais das comunidades. Mesmo diante da conquista de um *status* econômico elevado apresentado por uma burguesia negra, os personagens enfrentam dilemas que não são postos para personagens brancos na mesma posição econômica. Delimitamos aqui, principalmente o problema da masculinidade que traça uma dupla jornada para os negros, onde mesmo que atinjam o sucesso são rebaixados pelo patriarcado supremacista branco.

É imperativo delinear como o filme *Malcolm X* se relaciona diretamente com os tumultos de Los Angeles em 1992. Nessa perspectiva, Spike Lee utiliza um discurso incendiário associado à figura revolucionária de Malcolm X e resgata as cenas de violência racial do atentado à vida de Rodney King. Ao dar luz à proeminente figura do movimento negro, *Malcolm X*, constrói o conto moralizador para respaldar os protestos de 1992. No entanto, ele não apenas oferece um líder inspirador aos manifestantes, mas também denuncia a violência

racial, ao mesmo tempo que delineia a dualidade de estabelecer um modelo a ser seguido e materializar a imagem do branco como inimigo.

Por fim, consideramos indispensável refletir como esse trabalho tem como objetivo inspirar outros projetos que possam aprofundar ainda mais a questão da excepcionalidade, servindo como pontapé inicial para análise futuras. Visto que, o levantamento documental das produções da década de 1990 fora deveras extenso e, seria necessário muito mais tempo para esquadrihar questões mais específicas que precisaram ficar de fora nesse momento. Por exemplo, no que tange à ideia de excepcionalidade negra, muito ainda há a ser explorado em relação às relações de gênero nas produções da década, ou até mesmo o dilema acerca do uso de drogas e a epidemia de *crack* nos Estados Unidos. No entanto, acredito que aqui conseguimos delimitar algumas das temáticas e as maneiras em que se dialogou com as visualidades e contra visualidades do conceito de negro excepcional nos Estados Unidos, no período de 1990 a 1999, por meio das produções protagonizadas por Whoopi Goldberg e Samuel L. Jackson. Para o futuro, há diversos caminhos a serem percorridos, mas aqui nos bastamos nas análises acima realizadas.

REFERÊNCIAS

FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES

PULP Fiction – Tempo de Violência. **Título original:** PULP FICTION. **Direção:** Quentin Tarantino. **Produção:** A Band Apart. Estados Unidos: Miramax Films, 1994. Cor. 154 min.

AMORES Divididos. **Título original:** EVE'S BAYOU. **Direção:** Kasi Lemmons. **Produção:** ChubbCo Film; Addis-Wechsler. Estados Unidos: Trimark Pictures, 1997. Cor. 109 min.

GHOST: do Outro Lado da Vida. **Título original:** GHOST. **Direção:** Jerry Zucker. **Produção:** Paramount Pictures; Howard W. Koch Productions. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1990. Cor, 128 min.

UMA HISTÓRIA Americana. **Título original:** The Long Walk Home. **Direção:** Richard Pearce. **Produção:** Taylor Hackford; Stuart Benjamin. Estados Unidos: Miramax Films, 1990. Cor. 97 min.

MUDANÇA De Hábito. **Título original:** SISTER ACT. **Direção:** Emile Ardolino. **Produção:** Touchstone Pictures; Touchwood Pacific Partners I. Estados Unidos: Buena Vista Pictures Distribution, 1992. Cor, 100 min.

UMA FAMÍLIA de Pernas pro Ar. **Título original:** Crooklyn. **Direção:** Spike Lee. **Produção:** 40 Acres and a Mule Filmworks. Estados Unidos: Universal Pictures, 1994. Cor. 115 min.

FEBRE da Selva. **Título original:** Jungle Fever. **Direção:** Spike Lee. **Produção:** 40 Acres and a Mule Filmworks. Estados Unidos: Universal Pictures, 1991. Cor. 132 min.

MALCOLM X. **Direção:** Spike Lee. **Produção:** 40 Acres and a Mule Filmworks. Estados Unidos: Warner Bros., 1992. Cor. 201 min.

OUTROS FILMES

A COR Púrpura. **Título original:** The Color Purple. **Direção:** Steven Spielberg. **Produção:** Amblin Entertainment; The Guber-Peters Company. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1989. Cor. 153 min.

A NEGOCIAÇÃO. **Título original:** The Negotiator. **Direção:** F. Gary Gray. **Produção:** Regency Enterprises; Mandeville Films; New Regency; Taurus Films. Estados Unidos: Warner Bros., 1998. Cor. 139 min.

DURO de Matar 3: A Vingança. **Título original:** Die Hard with a Vengeance. **Direção:** John McTiernan. **Produção:** Cinergi Pictures. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1995. Cor. 128 min.

OS BONS Companheiros. **Título original:** Goodfellas. **Direção:** Martin Scorsese. **Produção:** Warner Bros. Pictures; Irwin Winkler Productions. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1990. Cor. 146 min.

STAR Wars: Episódio I – A Ameaça Fantasma. **Título original:** Star Wars: Episode I – The Phantom Menace. **Direção:** George Lucas. **Produção:** Lucasfilm Ltd. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1999. Cor. 133 min.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

“The Story of the Exceptional Negro”. **Negro History Bulletin**, vol. 3, n. 9, Association for the Study of African American Life and History, 1940, pp. 129–130.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

BRANDÃO, João Lucas França F. **O novo cinema negro importa**: cultura e política nas imagens de Os Donos da Rua (John Singleton, 1991) e Febre da Selva (Spike Lee, 1991). Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

CASTRO, Celso. **Além do cânone**: para ampliar e diversificar as Ciências Sociais. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2022.

COLQUHOUN, Archibald R. “The Future of the Negro”. **The North American Review**, vol. 176, n. 558, University of Northern Iowa, 1903, pp. 657–674.

DAVIS, Angela. **Estarão as prisões obsoletas?** Trad. Marina Vargas. Rio de Janeiro: Difel, 2023.

DU BOIS, W.E.B. **As almas do povo negro**. São Paulo: Veneta, 2021.

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

FINGUERUT, Ariel. A influência do pensamento neoconservador na política externa de George W. Bush. **Dissertação de mestrado**. Universidade Estadual Paulista “Júlia Mesquita Filho”, Araraquara, 2008.

hooks, bell. **A gente é dahora**: homens negros e masculinidade. (trad. Vinicius da Silva). São Paulo: Elefante, 2022.

_____. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

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

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.

KELLNER, Douglas. **A cultura de mídia** – Estudos culturais: identidade, política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: EDUSC, 2001. pp. 205-228.

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

KRISTOL, Irving. *The Neoconservative Persuasion: Selected Essays, 1942-2009* New York: Basic Books, 2011.

KRISTOL, Irving. *Neo-conservatism: the autobiography of an idea* New York: Free Press, 1995.

Lewis, Femi. "Black History Timeline: 1990–1999." **ThoughtCo**. Disponível em: <<https://www.thoughtco.com/african-american-history-timeline-1990-1999-45447>>. Acesso em 9 de dez. 2022.

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

MENESES, Ulpiano B. Fontes Visuais, Cultura Visual, História. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, vol. 23, n. 45, 2003, p. 15.

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

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

MIRZOEFF, Nicholas. **O direito a olhar**. ETD - Educação Temática Digital, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745768, nov. 2016. Disponível em: <<http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472>>. Acesso em: 11 jan. 2024.

MITCHELL, W. J. T. Mostrar o ver: Uma crítica à cultura visual. **Interin**, vol. 1, n. 1, 2006, p. 3.

MOLL NETO, Roberto. Reaganation: a nação e o nacionalismo neoconservador nos Estados Unidos nos discursos de Ronald Reagan (1981-1988). In: O XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 2011, São Paulo. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História** [...]. São Paulo: ANPUH, 2011.

NGANGA, João Gabriel do N. **O ativismo negro por meio do cinema**: ações e representações dentro e fora das telas. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

PHILLIPS, Ulrich Bonnell. "The Plantation as a Civilizing Factor". **The Sewanee Review**, vol. 12, n. 3, Johns Hopkins University Press, 1904, pp. 257–267.

ROCHA, Michel Gomes da. Cinema, Ideologia, Resistência e Belicismo nos Estados Unidos (1980-1990). **Dissertação de mestrado**. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

SAFATLE, Vladimir; SILVA JUNIOR, Nelson da; DUNKER, Christian, (orgs.). **Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das C. F. Problematizando cinema e cultura visual: Infiltrados na Klan e as fotografias de linchamento. In: SCHIAVINATTO, I. L.; MENESES, P. D. (org.). **A imagem como experimento**: debates contemporâneos sobre o olhar. Vitória: Editora Milfontes, 2020.

_____. 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.

_____. Dimensões historiográficas da virada visual ou o que pode fazer o historiador quando faz histórias com imagens? **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 11, n. 28, p. 402 - 444, set./dez. 2019.

SMALLWOOD, David. **Traci O’Neal Wants To Wake “Exceptional Negroes”**. N’DIGO (revista eletrônica). 2018 (18 jun.). Disponível em: <<https://ndigo.com/2018/06/18/traci-oneal-wants-wake-exceptional-negroes/>>. Acesso em: 1 de out. 2021.

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

YOUNG, Cynthia. Other side of a badass coin: Racial doubling and cultural contestation in Quentin Tarantino’s “Pulp Fiction”. **Dispositio**, v. 20, n. 47, 1995. pp. 59-77.