



Ana Angel da Conceição Cabral

BLACK FRAMES
Análise dos quadros da negritude feminina
em “Uma Canção de Amor para Latasha”

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação Social pelo Programa de pós-graduação em Comunicação Social, do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Tatiana Oliveira Siciliano

Rio de Janeiro,
Março de 2025



Ana Angel da Conceição Cabral

BLACK FRAMES
Análise dos quadros da negritude feminina
em “Uma Canção de Amor para Latasha”

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação Social pelo Programa de pós-graduação em Comunicação Social, do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Profa. Tatiana Oliveira Siciliano

Orientadora

Departamento de Comunicação Social – Puc-
Rio

Profa. Regiane Augusto de Mattos

Departamento de História – Puc-Rio

Prof. Maurício de Bragança

Universidade Federal Fluminense – UFF

Rio de Janeiro, 19 de março de 2025

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

Ana Angel da Conceição Cabral

Graduou-se em Comunicação Social na Pontifícia Universidade Católica (PUC-RIO) em 2018. Crime no Podcast Praia dos Ossos: Narrativa Criminal na nova mídia de áudioLinha de Pesquisa: Narrativas Audiovisuais no grupo Narrativas da vida moderna na cultura midiática - dos folhetins às séries audiovisuaisOrientadora: Tatiana Siciliano Co-orientadora: Tatiana HelichPIBIC (2021.2 - 2022.1) Medeia Carioca, o True Crime o Podcast: O caso Fera da PenhaLinha de Pesquisa: Narrativas Audiovisuais no grupo Narrativas da vida moderna na cultura midiática - dos folhetins às séries audiovisuaisOrientadora: Tatiana Siciliano Co-orientadora: Tatiana Helich.

Ficha Catalográfica

Cabral, Ana Angel da Conceição

Black frames : análise dos quadros da negritude feminina em “Uma canção de amor para Latasha” / Ana Angel da Conceição Cabral ; orientador: Tatiana Oliveira Siciliano. – 2025

118 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2025.

Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Negritude. 3. Representação feminina. 4. Cinema experimental. 5. Construção da memória. 6. Enquadramento. I. Siciliano, Tatiana Oliveira. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

Agradecimentos

A Deus, porque creio que Dele, por Ele e para Ele são todas as coisas.

À minha orientadora Tatiana Siciliano pela metodologia do afeto que permitiu que eu não perdesse a fé em mim mesma e concebesse a minha pesquisa sem perder de vista a relevância do tema para a minha própria história de vida.

À Capes, Faperj e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Ao meu grupo de pesquisa, NARFIC, pelas ricas discussões que auxiliaram no desenvolvimento da pesquisa, em especial, à Alessandra Cruz pelas trocas sinceras e apoio incondicional à minha trajetória acadêmica.

Aos professores que participaram da Comissão examinadora. A todos os professores e funcionários do Departamento pelos ensinamentos e pela ajuda.

À minha mãe, que se tivesse o mesmo incentivo e carinho que recebi, certamente teria sido ela e não eu, a primeira da família a concluir o mestrado.

Resumo

Cabral, Ana Angel da Conceição; Siciliano, Tatiana Oliveira. **Black frames: análise dos quadros da negritude feminina em “Uma canção de amor para Latasha”**. Rio de Janeiro, 2025. 118p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O presente estudo tem por objetivo trazer a breve discussão sobre a representação da negritude, em especial a feminina, utilizando como objeto o curta-documental, “Uma Canção de Amor para Latasha” (2019), dirigido por Sophia Nahli Allison. A análise do filme se concentra na maneira em que a diretora propõe uma perspectiva que conduz o olhar para a subjetividade de Latasha Harlins, assassinada em 1991 por arma de fogo, sem se ater aos discursos reducionistas comumente vinculados ao corpo da mulher negra na mídia hegemônica. Aqui a ideia de “Black Frame” se relaciona com a maneira que o corpo negro está enquadrado na tela, como são suas expressões e composições estéticas, e o simbolismo que ele evoca, algo que esta pesquisa irá analisar através frames do filme, utilizando de uma abordagem interdisciplinar que utilizará a ideia de representação dos estudos culturais britânicos, conceitos cinematográficos e teoria racial crítica. Parte-se da premissa que a obra sobre Latasha instaura um novo olhar para a história negra local, por se utilizar de testemunhos – a partir de acontecimentos reais - para acrescentar novas perspectivas sobre um corpo, reconhecido anteriormente apenas pela brutalidade de sua morte. Também é objetivo do trabalho a discussão sobre a importância de novos caminhos para a reconstrução de memórias sobre pessoas negras, que por muito tempo esteve atrelada apenas aos números da escravidão ou a população carcerária.

Os resultados apontam para uma necessidade de mudança contínua nas formas de se representar grupos minorizados, como maneira de não subjugar os corpos aos aprisionamentos estéticos das reduções, e que um caminho para isso seria o de criar e manter espaço para a diversidade das mentes e corpos que propõem as narrativas.

Palavras-chave

Negritude, representação feminina, cinema experimental, construção da memória, enquadramento, curta-documental.

Abstract

Cabral, Ana Angel da Conceição; Siciliano, Tatiana Oliveira (Advisor). **BLACK FRAME: Analyzing the Frames of Black Womanhood in A Love Song for Latasha.** Rio de Janeiro, 2025. 118p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This study aims to present a concise discussion on the representation of Blackness, with a particular focus on Black women, using the short documentary *A Love Song for Latasha* (2019), directed by Sophia Nahli Allison, as the object of analysis. The examination of the film centers on the director's approach to constructing a perspective that directs the gaze toward the subjectivity of Latasha Harlins, who was fatally shot in 1991, without resorting to the reductionist discourses commonly associated with Black women's bodies in mainstream media. In this context, the concept of the "Black Frame" pertains to the ways in which the Black body is framed on screen, its expressive and aesthetic compositions, and the symbolism it evokes—elements that this study seeks to analyze through selected frames from the film. An interdisciplinary approach will be adopted, incorporating the concept of representation from British cultural studies, cinematographic theories, and critical race theory. This research is grounded in the premise that the film about Latasha establishes a renewed perspective on local Black history by employing testimonies—rooted in real events—to introduce new interpretations of a body previously recognized solely through the brutality of her death. Additionally, the study aims to explore the significance of new avenues for reconstructing the memories of Black individuals, whose historical narratives have long been confined to statistics on slavery or the incarcerated population.

The findings underscore the necessity for an ongoing transformation in the representation of marginalized groups, as a means of preventing bodies from being confined to aesthetic reductions. A viable approach to achieving this objective involves fostering and sustaining spaces that accommodate the diversity of perspectives and identities that shape these narratives.

Keywords:

Black womanhood, representation, experimental cinema, memory, visual narrative

Sumário

1. Introdução	14
2. O corpo como <i>corpus</i>	20
2.1.1. A História como ferramenta narrativa	21
2.1.2 Signos de classe	23
2.1.3 A fabulação como criadora de novas realidades	24
2.1.4. O quadro como discurso	26
2.1.5. A leitura do quadro	27
2.2. Sobre como validar o próprio corpo	30
2.2.1. Discutindo o quadro por sua moldura (análise de conteúdo)	32
2.3. Pensando Mulheres Negras	71
2.3.1. Mulheridades na mídia: a cor importa?	74
2.3.2. Como o feminismo negro auxilia na discussão	77
2.3.3. Sobre os estereótipos das mulheres negras no audiovisual	80
2.3.4. Reagindo às imagens de controle: o poder da autodefinição	89
2.3.5. No desenho e na caneta: autoras negras e autodefinição	91
3. Reconstruindo a memória de Latasha	98
3.1. Testemunhos	99
3.2. Memória e construção identitária	101
3.3. A dor nas narrativas negras	103
3.4. Produções negras e legado: o que as futuras gerações podem aprender através das narrativas?	109
Considerações Finais	112
Referências:	114

Lista de Figuras

Figura 1: Menina observa o mar em Uma Canção de Amor para Latasha	14
Figura 2: Crianças pretas brincando numa quadra Uma Canção de Amor para Latasha.....	15
Figura 3: Família sorridente na varanda em Uma Canção de Amor para Latasha.....	15
Figura 4: Menina se refresca com jato d'água em Uma Canção de Amor para Latasha.....	16
Figura 5: Menina negra boia na piscina Uma Canção de Amor para Latasha.....	16
Figura 6: Dora Milaje em posição de ataque.....	29
Figura 7: cartela com o título	34
Figura 8: referência às imagens obtidas por câmeras VHS	34
Figura 9: Ruído sobre imagem	35
Figura 10: menina se banha com uma mangueira.....	36
Figura 11: menina boia na piscina	36
Figura 12: Bolhas frenéticas durante afogamento	37
Figura 13: Pernas em movimento	38
Figura 14: Menina submerge a cabeça.....	38
Figura 15: Menina com a cabeça submersa	39
Figura 16: Efeito Kuleshov	40
Figura 17: Sombras no parque	41
Figura 18: Lábios sincronizados com a narração.....	42
Figura 19: Lábios sincronizados com a narração 2	42
Figura 20: Meninas conversam numa lanchonete	44
Figura 21: Close nas batatas – o cotidiano de Latasha	44
Figura 22: Muros externos da escola	45
Figura 23: Pátio da entrada da escola	45

Figura 24: Foto do anuário	46
Figura 25: Foto de Latasha no anuário	46
Figura 26: Meninas na igreja	47
Figura 27: Três meninas na igreja	48
Figura 28: Menina de moletom azul olha para o céu.....	48
Figura 29: Céu azul com palmeiras	49
Figura 30: Menina de moletom azul anda pela rua.....	50
Figura 31: Menina de moletom azul corre	50
Figura 32: Distorção na imagem da quadra de basquete externa.....	51
Figura 33: Efeito do Lens flare na tela	52
Figura 34: Efeito do Lens flare na tela 2	52
Figura 35: Luz do sol no entardecer estoura na imagem (parte branca) ..	53
Figura 36: Imagem de menina mais velha.....	54
Figura 37: Trecho da canção “Don’t forget about me”	54
Figura 38: Trecho da canção “Don’t forget about me” 2	55
Figura 39: Torneira pingando.....	55
Figura 40: Ventilador parcial	56
Figura 41: Telefone na parede	56
Figura 42: Animação de garrafa caindo	57
Figura 43: Plano fixo mostra uma casa rosada	58
Figura 44: Quadra de basquete.....	58
Figura 45: Imagem da rua	59
Figura 46: Imagem abstrata com tons arroxeados.....	59
Figura 47: Folhagens ao vento	60
Figura 48: Folhagens ao vento 2.....	60
Figura 49: Imagem de cobertura da fala de Ty: mercearia.....	61
Figura 50: Imagem de cobertura da fala de Ty: amizade de Ty e Latasha	62
Figura 51: Imagem de cobertura da fala de Ty: sobre um dia quente	62
Figura 52: Ruídos e representação do suco de laranja.....	63
Figura 53: Riscos brancos aparecem na animação.....	63
Figura 54: Fundo abstrato e contorno de barra de chocolate	64

Figura 55: Imagem das mãos oscilando num fundo abstrato.....	64
Figura 56: Fundo escuro acompanha narração de Ty.....	64
Figura 57: Ty molha os pés na água	65
Figura 58: Ty com sua expressão serena	66
Figura 59: Shinese se emociona ao ler o poema de Latasha	67
Figura 60: Câmera estática mostra Shinese lendo o poema de Latasha..	67
Figura 61: Imagem de Shinese ao lado de Latasha no anuário	68
Figura 62: Imagem da foto de Latasha	68
Figura 63: Foto de Shinese e Latasha quando crianças.....	69
Figura 64: Menina no campo de flores amarelas	69
Figura 65: Meninas com expressão serena	70
Figura 66: Color bar.....	70
Figura 67: Cartela de dedicatória	71
Figura 68: Tabela de atrizes negras vencedoras do Oscar	73
Figura 69: Interseções de opressões	77
Figura 70: Hattie McDaniel como Mammy, ao fundo em “E o Vento Levou...”	82
Figura 71: Hattie McDaniel como Mammy em “Music is Magic”	83
Figura 72: Tia Nastácia na animação do Sítio do Pica-Pau amarelo.....	84
Figura 73: Frame de Pam Grier como Foxy Brown	89
Figura 74 - Syreeta Gates no documentário Ladies First – Mulheres no hip hop	92
Figura 75: Personagens principais da série Insecure.....	94
Figura 76: Quebra da quarta parede em Chewing Gum	95
Figura 77:Quebra da quarta parede em Fleabag	95
Figura 78: Michaela Coel como a personagem Trace na série I May Destroy You	96
Figura 79: Umidade e tons escuros no filme Harriet.....	106
Figura 80: Umidade intensificando o desconforto no filme 12 anos de escravidão.....	106
Figura 81: Tons escuros e composição que estreita os corpos em Cidade dos Homens.....	107

Figura 82: Arquitetura da favela no filme Bróder	108
Figura 83: Menina posa serena em Uma Canção para Latasha	108
Figura 84: Menina posa serena em Uma Canção para Latasha 2.....	108

1. Introdução

Um som ruidoso nos remete a uma gravação antiga. Tela azul com indicação do horário de gravação, imagem inicial de uma gravação de VHS. Corta. Estamos na praia, contemplando uma menina negra com cabelo trançado e vestindo branco que observa o mar (**Figura 1**). O ruído permanece. Vemos crianças pretas brincando numa quadra (**Figura 2**).

Figura 1: Menina observa o mar em Uma Canção de Amor para Latasha



Fonte: Netflix, 2019

Figura 2: Crianças pretas brincando numa quadra Uma Canção de Amor para Latasha



Fonte: Netflix, 2019

Depois a imagem em movimento de uma composição que parece ser a de uma família em uma varanda, sorridente (**Figura 3**). Corta para uma menina preta de cabelo solto, num plano que a enquadra dos ombros para cima se refrescando com um jato disperso d'água num movimento reverso (**Figura 4**). As gotas sobem pelo seu rosto, ao invés de descer. A narração começa e vemos outra menina negra boiar em uma piscina de azul intenso (**Figura 5**).

Figura 3: Família sorridente na varanda em Uma Canção de Amor para Latasha



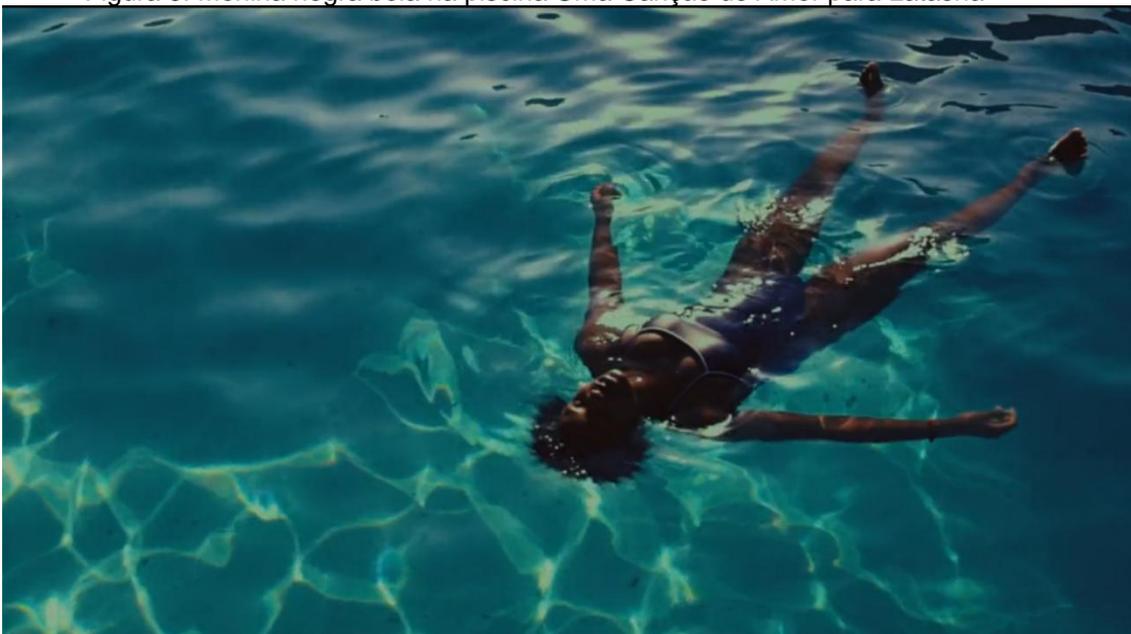
Fonte: Netflix, 2019

Figura 4: Menina se refresca com jato d'água em Uma Canção de Amor para Latasha



Fonte: Netflix, 2019

Figura 5: Menina negra boia na piscina Uma Canção de Amor para Latasha



Fonte: Netflix, 2019

O corpo negro na tela tem um peso político, visto que a sua aparição restrita ou a ausência de arquivos que contam sua história através da imagem, faz com que hoje ocupe um lugar que muitas vezes foi negado. Apesar da revolução na sua simples presença, infelizmente, os mesmos corpos ainda são cativos por

enquadramentos que por vezes os desumanizam, numa redução constante das possibilidades de ser.

Os quadros descritos no primeiro parágrafo fascinam pela simplicidade do que exhibe e pela força do que se pretende. No curta-metragem documental *A Love Song for Latasha* (2019), em português, *Uma Canção para Latasha*, a narrativa visual desenha os corpos negros numa moldura que conflita com o próprio texto: o roteiro é sobre Latasha Harlins, uma jovem negra de 15 anos, morta por arma de fogo.

Para a escolha de como conduzir a narrativa, a diretora, Sophia Nahli Allison, foge às imagens de arquivos e violência. Na sua intenção de decolonizar a forma do documentário e lidar com a defasagem dos registos, ela cria novos, provocando o olhar para outras representações de meninas negras.

No filme, a tragédia do evento testemunhada por personagens reais em *off* são combinadas com imagens atuais dos lugares onde Latasha viveu. Geram a reflexão através das performances de outros corpos e ajudam a preencher as lacunas do que não se apresenta mais de maneira corpórea. A morte de Latasha neste filme não é uma ode à tragédia. É sobre a validação de Latasha enquanto humana. É sobre o amor que fica, mesmo quando alguém se vai. E o afeto esgarça as possibilidades dos quadros propostos.

A motivação desta dissertação surge da minha inquietação, enquanto pesquisadora e cineasta, de buscar estéticas que colaborem para novas maneiras de representar a negritude. Em especial, a de mulheres pretas como eu. Torna-se, portanto, interessante, validar a minha própria experiência no trabalho da prática do audiovisual, considerando como ponto de partida a minha própria rotina profissional como objeto de observação, exame e reinterpretação (Mills, 2009) no que diz respeito a participação e idealização do enquadramento da negritude.

Tal que ocorrerá através de um exercício etnográfico de observação participante, utilizando como metodologia a proposta do *Observando o Familiar* de Gilberto Velho (1972), para delinear a problemática a fim de refletir em quais aprisionamentos estéticos o corpo negro se encontrou até então no cinema e quais seriam as razões para tal situação.

Nesta primeira parte, na análise de um evento acerca da construção e veiculação de símbolos de classe e raça, serão utilizados alguns autores afins da temática como no caso de Hall (2019), autor responsável pelo conceito de

representação utilizado neste projeto, Barthes e sua explanação sobre conotação e denotação das mensagens e Goffman (2023) em sua proposta de análise do quadro como maneira de estudar um recorte de situação cotidiana.

Para apresentação do objeto, será utilizada uma entrevista da diretora Sophia Nahli Allison para a revista *Vice*, uma das raras aparições públicas da diretora, como maneira de explicitar o contexto de produção do filme e as motivações por trás das escolhas. Nesta entrevista Sophia também trata da questão da ausência dos arquivos e de algumas referências teóricas para seu exercício de fabulação.

Para aprofundamento na linguagem desenvolvida por Sophia, será utilizada a técnica de cristalização – uso de frames do filme -, juntamente com a transcrição das cenas, na análise do curta *A Love Song For Latasha*. Neste momento busca-se enfatizar critérios da visualidade como: uso da luz, enquadramentos, cenografia, figurino e performance corporal. Estes recursos nos auxiliarão a perceber os caminhos estéticos escolhidos pela diretora na tentativa de subverter as formas do que, usualmente se encontra em filmes com temática de violência contra a população negra.

Para efeitos de comparação, ocorrerá uma discussão breve sobre a questão da dor nas narrativas negras, de modo a desenvolver um pouco da ideia que permeia o filme. Uma breve análise de outros projetos com a negritude e violência em foco serão utilizados como exemplo através também da cristalização de imagens.

Pretende-se, ainda, com o recurso da revisão bibliográfica, articular alguns textos de autoras do feminismo negro como Patricia Hill Collins (2019) e bell hooks (2019), a fim de incorporar alguns contornos desta discussão que, contribuem diretamente para as percepções da espetatorialidade e como esta reverbera na não aceitação dos estereótipos veiculados midiaticamente.

Também pretende-se incorporar o conceito de Saidiya Hartman (2020) sobre fabulação crítica, a fim de explorar caminhos narrativos que expandam possibilidades, sem deixar de tensionar as problemáticas dos próprios arquivos, ou como a autora irá sugerir sem “estar na gramática da violência” (*ibidem*).

É importante, contudo, considerar alguns aspectos para melhor compreensão do objetivo desta pesquisa. A primeira é que, para desenhar uma linha do tempo dos eventos de representação, irá-se utilizar diversos conteúdos audiovisuais. A finalidade é percorrer sobre os avanços e retrocessos históricos que

envolvem a participação imagética das pessoas pretas. Para tal, utilizo o termo *Black Frame* com o objetivo de refletir sobre o quadro cinematográfico onde pessoas pretas são protagonistas, como estão enquadradas e o que o compõe.

Tendo por hipótese a influência do processo de produção, e principalmente os corpos que ocupam os espaços que assinam as peças criativas em escala global, faz parte do exercício proposto citar a cadeia produtiva audiovisual de modo a refletir sobre os impactos dos responsáveis por gerar as imagens, principalmente, tendo em vista as colaborações de autores negros e autoras negras para confrontar os reducionismos perpetuados na mídia.

Finalmente, a pesquisa trata acerca da memória enquanto representação. Este fato se mostra relevante visto que a base da construção de Sophia é o passado, e ao compor sua narrativa ela utiliza os elementos que possibilitem uma nova abordagem de uma história que já era conhecida, com o acréscimo de novas imagens incorporadas a um referencial coletivo fixado na memória local.

Nesta etapa é interessante perceber o caráter de intervenção que a obra de Sophia possui ao “remexer” os arquivos com ênfase num protagonismo específico e com uma nova linguagem, desta vez mais afetiva. Este ato se assemelha a sua própria referência em Hartman (2020), mas a base de suas pesquisas, diferente da escritora negra que utilizava diários e arquivos do período da escravidão, é o testemunho. Este será o elemento analisado para a percepção do padrão da narrativa de memória traumática. Para tal, o autor Wilberth Salgueiro (2015) é utilizado para caracterização dos relatos.

Enquanto construção identitária, se percebe que a memória cria laços e o filme auxilia sendo um monumento de visita para tais recordações. Com uma linguagem que dignifica a personagem acima do episódio de violência que marca sua história, é interessante pensar em como a Arte é um caminho para criar novos marcos relacionados à história das pessoas negras e novas percepções sobre assuntos já explorados, como também proposto por hooks (1992), o amor, por ser universal, poderia ser uma maneira de lidar com as feridas abertas do passado e criar conexões humanas, para além das questões raciais.

2. O corpo como *corpus*

Para melhor situação dentro do processo de estudo e caminho etnográfico que justifica a escolha (e defesa) deste *corpus*, é importante a colocação em primeira pessoa. Considero esta etapa como essencial, pois trago em meu corpo as marcas das violências simbólicas geradas pela contínua representação dos valores que perpetuam, não apenas a dominação de uma classe sobre outra (Bourdieu, 1992), mas a dominação de uma raça/etnia sobre outra.

Portanto, como modo de estabelecer uma relação direta entre pesquisadora e pesquisa, proponho o exame e interpretação da minha própria experiência de vida em meu trabalho intelectual (Mills, 2009). Isto, recorrendo a ideia de questionar o próprio fato que está no meu campo de visão e situação.

O objeto desta pesquisa surge de algumas inquietações que atravessam as minhas vivências enquanto mulher preta e realizadora de audiovisual. A princípio, nasce do interesse em me aprofundar nas técnicas da construção narrativa e linguística de um projeto de baixo orçamento de uma pessoa com características semelhantes às minhas. Mas acaba por transcender a peça e adentra no próprio caráter existencial do espelhamento entre a direção cinematográfica e personagem.

A ideia de desconstruir o lugar comum da representação das pessoas pretas, geralmente marcado pela violência e escassez, é amplamente discutido por autores afins do movimento negro que confrontam o legado dos arquivos que ajudam a construir um imaginário perpetuador da barbárie que envolvem as populações negras. Este questionamento aparece no trabalho de autores como bell hooks (1992) e Stuart Hall (2016), por exemplo. Trago a seguir um relato sobre uma vivência profissional que tive durante a minha pesquisa, que endossa a marca do ativismo na proposição da construção de novas imagens.

Trabalhei na direção de um projeto audiovisual televisivo situado no período colonial brasileiro que tinha como proposta trazer protagonistas pretos em posições de poder, diferente do caminho usual de interpretarem apenas escravizados. Neste projeto havia poucas pessoas pretas em funções de comando na equipe técnica e artística e as pessoas brancas em sua maioria não entendiam as pautas raciais com profundidade.

Na ocasião de uma cena, uma atriz negra que interpretava uma personagem de grande relevância, porém curta participação, se chocou com o despreparo da equipe e questionou as escolhas artísticas. Para a mesma, a arte (aqui arte se refere ao departamento de arte responsável pela decoração do cenário) não era condizente com a história da personagem, já que lhe faltavam elementos que trouxesse à leitura de seu poder aquisitivo e não havia referências à sua espiritualidade - traço marcante para os personagens negros da peça em questão.

Houve uma demanda inesperada para que naquele momento, eu, que não estava na direção da cena, estava no set apenas para assistir, mas por ser negra também, intermediasse a situação como maneira de validar o discurso da atriz e fosse uma ponte com a equipe presente a fim de que a gravação pudesse seguir. Houve uma negociação entre os departamentos envolvidos na cena que entenderam a necessidade de atenção ao solicitado pela atriz.

Ficou claro neste evento para todas as pessoas presentes que não se tratava de um capricho, mas de uma visão contundente do que seria lido pelo público espectador. Na ocasião, a atriz, ativista do movimento negro, era a pessoa que possuía maior letramento da situação em si. A inaptidão temática da equipe, que teve sua produtividade assegurada por uma pessoa preta fora do exercício da sua função, levou à contratação de uma pessoa consultora para questões raciais para que novos erros semânticos não acontecessem.

É possível fazer um estudo deste caso para pontuar as questões relacionadas ao discurso e política das imagens veiculadas. Tais que começam a partir da elaboração da narrativa, perpassa o processo de produção e culmina no enquadramento da situação a ser exibida.

2.1.1. A História como ferramenta narrativa

Na cena, que reproduzia a festa de uma anciã negra abolicionista, foram reivindicados elementos que colaborassem para duas percepções da personagem: a de que ela era rica e que ela possuía vínculos fortes com a sua fé ancestral. Gostaria, no entanto, de tratar apenas da questão que permeia a ideia da classe econômica, pois ela ilustra uma lacuna narrativa nas representações ficcionais e históricas da população negra.

A própria peça audiovisual citada possui como referência o livro *Escritos de Liberdade* da historiadora Ana Flávia Magalhães Pinto (2021) que cita as experiências de pessoas pretas no período oitocentista que não estavam escravizadas, e, pertencendo a certa elite intelectual, auxiliaram no processo da abolição da escravatura.

Um dos objetivos da autora é trazer aspectos que não são enfatizados no estudo da História comum. Por exemplo, o fato de na década de 1870, a maioria das pessoas pretas em São Paulo e no Rio de Janeiro já serem livres (*Ibidem*, 2021), e que houve participação ativa e conjunta de pessoas pretas de diversos setores que pensavam e se articulavam em torno das questões políticas. Isto ocorria mesmo que tivessem opiniões múltiplas sobre o processo, diferente do que parece serem casos isolados de algumas poucas pessoas que se destacaram em suas reivindicações.

Como construção social que reflete as questões contemporâneas e torna passível a revisitação de questões históricas, o pesquisador Eduardo Morettin (2011) propõe que “o cinema incorpora-se a um circuito de produção e perpetuação da memória, cristalizado no século XIX nos museus e monumentos destinados à visitação pública” (p.198). A produção audiovisual se torna uma maneira de acesso à memória que se dispõe imagetivamente através de tudo que engloba como tecnologia de filmagem, estilo de vida, performance corporal, podendo se fixar também na memória coletiva como referencial.

E esse esforço em exibir às gerações futuras as próprias imagens de si (Le Goff, 1984) se estabelece de maneira dialógica ao passo que o espectador, munido de conhecimento histórico pode contribuir criticamente com que está sendo veiculado. Evidenciar fatos históricos que sofreram apagamento ao longo dos anos colabora para trazer à públicos novos dados que façam questionar os próprios documentos a que tivemos acesso durante todo este tempo e como compreendemos a História social.

Sob uma perspectiva atual, no que diz respeito aos temas discutidos midiaticamente, como é o caso da representatividade negra, falar destes personagens é expandir as possibilidades como esta população se percebe e é vista. Mesmo ficcional, tais narrativas auxiliam a redesenhar um padrão que geralmente é desfavorável, quando se aprofunda e exhibe nuances pouco conhecidas.

2.1.2 Signos de classe

Neste caso, para construção narrativa, se enfatiza a importância da imagem na reprodução dos signos que levarão ao espectador a entender esse novo viés a ser representado. Pensando no quadro cinematográfico, a composição da cena é gerada a partir de elementos que serão decodificados e apreendidos pelo espectador. Esta conotação (mensagem simbólica), segundo Barthes (2023), depende e deve sua eficácia a um código cultural comum entre quem produz e a quem se destina o significado, como referencial que servirá para se obter clareza da mensagem transmitida.

Pensando nas possíveis formas de “ler a imagem”, Roland Barthes (2023) propõe uma análise que divide as mensagens conforme as funções que possuem. Utilizando como exemplo uma propaganda de produtos alimentícios, ele percebe que há a mensagem linguística no texto da imagem, a mensagem icônica denotada, ou seja, representando seu caráter real (neste caso, os próprios produtos, peças centrais da propaganda) e as mensagens conotadas presentes na composição da peça. Estas seguem desde a escolha da cor de fundo (vermelha) e mais todos os referenciais culturais da marca italiana dos produtos que não são explícitos, mas colaboram para uma determinada chave de interpretação da peça em si.

Pode-se pensar, para a cena deste estudo de caso, em que tipos de elementos poderiam acrescer a leitura de riqueza na peça analisada de maneira denotada e conotada, visto que tais itens colaboram para a noção de uma classe específica. A base da argumentação da atriz esteve muito focada em tentar equiparar uma mulher branca na mesma situação, ou até com mais pompa, já que a necessidade de ser lida como detentora de poder numa sociedade ainda escravocrata exige um peso de excentricidade, uma redundância na mensagem visual.

Pensando em itens enquanto objetos, a ideia de aquisição como demarcador de um estilo de classe está no conceito de “distinção” de Pierre Bourdieu (2007) que pensa os tais como expressão do poder que possui. Para Bourdieu, os gostos são formados precisamente a partir da ideia de classe. Assim, no processo de consumo, distinguem-se os sujeitos de acordo com a maneira com que fazem suas escolhas. Essa base formadora da opinião pode advir de duas formas, segundo o autor: da formação nata de sua classe, ou da apreensão do que o item representa, simbolicamente, na sociedade.

Para denotar alta classe, há, portanto, que se negar os referenciais estéticos das classes populares (Bourdieu, 2007). Quanto menos crucial é o uso do item, maior a classificação econômica do sujeito, que consome sem a urgência da necessidade. A este item, de uso adiável, chamamos de objeto de luxo. Sendo assim, quanto mais itens de luxo, maior a leitura de seu privilégio. A evidência deste, auxilia na mensagem estética à classe a que pertence. Nas palavras do autor:

“As tomadas de posição, objetiva e subjetivamente, estéticas - por exemplo, a cosmética corporal, o vestuário ou a decoração de uma casa - constituem outras tantas oportunidades de experimentar ou afirmar a posição ocupada no espaço social como lugar a assegurar ao distanciamento a manter” (p. 57, 2007)

Logo, para a personagem que era uma exceção no lugar em que ocupava, há importância de se demarcar o poderio que ostenta como manutenção do lugar conquistado. E esta marca precisa estar aparente dentro da obra: precisa-se equiparar com os referenciais de riqueza de outros personagens, como meio de construir as características de classe (tamanho da casa, vestuário, obras de arte) e com a noção estética do próprio espectador que possui sua noção de classe como tem lhe sido apresentado midiaticamente.

Uma vez que a imagem não dá conta desta construção (pensando estritamente em iconografia), de acordo com a própria ideia de ruptura que a narrativa pretende causar, a história não apenas perde força, mas perde sentido. Constroi-se novamente o lugar comum de que a negritude, por mais rica que seja, encontra-se abaixo do que as pessoas brancas na mesma posição. Por isso, a ideia de redundância como maneira de intensificar a mensagem visual coloca-se como alternativa para eficácia semântica.

2.1.3 A fabulação como criadora de novas realidades

Se artisticamente a criação com base na História se torna difícil por possuir poucas referências para sua elaboração, como peça ficcional cabe no produto o espaço da imaginação. Para Ranciere (2001) a fabulação está no cerne do fazer cinematográfico, já que é uma ferramenta para contar histórias, usando a realidade como base de criação.

Em artigo que analisa documentários híbridos que mesclam fatos com imagens produzidas sob o viés da ficção, Aline Portugal (2015) elabora, em relação à fabulação que:

O cinema torna-se um espaço de criação de mundos. Um espaço de agenciamentos entre o sujeito e os tantos elementos com os quais entra em relação — como a cidade, que emerge aqui com força singular. O filme se tece a partir do mundo, e nesse mesmo gesto inventa o mundo que filma. (p. 111)

Tomando para cinema a narrativa audiovisual, é possível pensar que nas lacunas da historiografia, caberia fabular a ocorrência dos eventos, de modo a construir novos cenários imagéticos para as situações a que se deseja tensionar.

Saidiya Hartman (2020), que propõe histórias de mulheres negras, majoritariamente marcadas pela violência da escravidão ou da infração em sua literatura, de maneira a esgarçar as possibilidades dos registros, usa a ferramenta da fabulação como maneira de repensar os próprios arquivos e escrever sobre personagens fora de uma gramática da violência.

Para Hartman (2020), considerando que, se tratando de populações negras em diáspora, parte da sua documentação histórica é formada por dados atrelados à algum tipo de violação, a fabulação é um meio de suprir uma certa necessidade de “preencher as lacunas e oferecer fechamento onde não há nenhum” (*Idem*, p. 25). Desta forma, não apenas discute sobre o caráter historiográfico, mas enquanto peça ficcional, abraça os dilemas contemporâneos com base em épocas anteriores.

Um exemplo de obra da autora é o livro *Vidas Rebeldes, Belos Experimentos* (2022), onde seus contos se baseiam em registros diversos tais como fotografias ou cartas de mulheres negras contraventoras. O trabalho se dá de maneira poética ao propor um compartilhamento do espaço íntimo das personagens de maneira a humanizá-las.

Hartman (2022), ao escrever sobre tais mulheres, não busca justificar seus erros ou apontar questões, mas ela exhibe um novo olhar para a situação que dificilmente seria exposto, seja porque esse corpo está fora do protagonismo, ou mesmo fora do espaço de escuta, seja porque não possui recursos de letramento para que possa se tornar conhecido.

A ficcionalização é uma aliada na construção das personagens como meio de expor suas subjetividades já que mesmo quando há registros, os mesmos não dão

conta por se tratar de questões superficiais. Ela transpõe a pessoa negra para fora do lugar de objeto para colocá-la como sujeito, alterando a lógica do discurso dominante, como já foi exposto anteriormente.

2.1.4. O quadro como discurso

Para Stuart Hall (2016), as imagens midiáticas, como as exibidas pela TV e pelo cinema, carecem de análise por construírem uma realidade difundida fortemente em nosso cotidiano que exclui alguns corpos e inclui outros. Ou mesmo quando inclui os grupos minorizados o faz de maneira reducionista. A imagem, mesmo que ficcional, é política visto que possui autoria e quem a constrói exprime certa ideia ou discurso.

O real é uma construção social, logo, as representações colaboram como ferramenta difusora de tal realidade. As representações podem ser lidas por dois vieses: a semiótica, que produz sentido pela imagem e a discursiva que se concentra nos efeitos e nas consequências destas imagens. (Hall, 2016).

Como já citado, os elementos do quadro cinematográfico ou televisivo são dispostos seguindo determinada semiótica, com caráter simbólico é absorvido pelos sentidos, de maneira a comunicar-se com o espectador segundo seus referenciais culturais. O caráter discursivo comunica uma ideia. Ela pertence a uma agenda ideológica a depender de quem emite e a quem se está emitindo.

Por essa lógica, assim como argumentado pela atriz, o peso da imagem é responsável por mais do que a mensagem, mas por toda a ideia de igualdade racial defendida pela própria história contada. Cada elemento colabora para um todo referencial que deverá harmonizar com o texto e com a atuação das personagens e sem essa união, há perda na mensagem.

Portanto, é passível de análise também aquele que é responsável por compor o quadro. Se pensar que o discurso tem a ver com seu emissor, há quem interessa propagar a igualdade racial? Cabe a ressalva de que a própria agenda antirracista é bem recente, apesar de recorrente na mídia. Mas o corpo mais interessado em não permitir que a cadeia de violências simbólicas permaneça será aquele que as sofre.

Pode-se pensar no próprio caráter intervencionista a que esta pesquisa pretende tratar que evidencia o trabalho de mulheres pretas que tratam de mulheres pretas em suas obras visto que as pessoas brancas, detentora da maioria das obras

audiovisuais as excluem ou as reduzem por não dar conta de lidar com as minúcias da experiência.

Apesar de se esperar politização e bom senso, é válido salientar que, mesmo havendo aliados na luta racial, a classe dominante (econômica e étnica) é dispersa na construção destas novas narrativas porque a mesma não sofre opressão no processo racial. A inclusão de novos corpos como autores auxilia na atenção aos elementos afins de sua cultura, bem como participação ativa na construção destas histórias.

2.1.5. A leitura do quadro

Pensando ainda na construção imagética do quadro, é importante pensar no que diz respeito à tendência como maneira de não seguir os padrões impostos. Erving Goffman (1972), sociólogo que elabora sobre a análise dos quadros da vida social como organização da mesma, também é responsável por colaborar com um trabalho onde estuda a “ritualização da imagem”, ou seja, sobre a disposição da pose ou ideia de movimentação iconográfica.

Utilizando os próprios conceitos de Goffman (1972) em seu “*Frame analysis*” temos no quadro um recorte específico de situação a ser estudado. O quadro secciona experiência como um congelamento de um momento. “Uma pausa”. Essa mesma ideia, funciona no audiovisual, onde, de fato é mecanicamente possível “recortar” essa ação, portanto a noção fotográfica e imagética é pensada *frame a frame*.

Na ritualização da imagem feminina, Goffman (2023) pesquisa sobre imagens publicitárias onde as mulheres geralmente aparecem posando de maneiras específicas. O estudo favorece a ideia de subserviência da mulher em relação ao homem, bem como a noção da predisposição doméstica e seu corpo como objeto de desejo. O quadro mostra-se político, ao revelar que tal composição não é aleatória. Pela repetição se percebe o reforço dos ideais propagados através desta maneira de enquadrar.

Como intervenção, pensando no discurso a ser transmitido, a quebra de ritualização deverá ocorrer tendo em vista a própria provocação, a mudança de lugar. Por exemplo: se pessoas pretas tendem a ser captadas de cabeça baixa em

sinal de submissão, a quebra ocorre quando são colocadas de cabeça erguida. Se a luz não favorece a pele preta por conta de uma tecnologia fotográfica pensada para peles brancas, a fotografia precisa compensar de alguma maneira de modo a evidenciar peles escuras.

O ato de romper é literal quando muda o corpo de lugar e mostra a lógica de poder pensado de maneira inversa. Um exemplo iconográfico ocorre no filme *Pantera Negra* (2018) quando o reino fictício de Wakanda mostra uma civilização tecnologicamente avançada completamente dominada por pessoas pretas.

No filme, quando os wakandanos vão até a Europa possuem certo desprezo pelo território que consideram “inferior”. Tal atitude é símbolo marcante do pensamento colonialista eurocêntrico, que, como afirma Frantz Fanon (1968) é responsável por exterminar grupos, formas sociais, modos de aparência e vestuário (p.30). A ideia de progresso que refuta outras culturas é utilizada de maneira crítica.

Para uma das Dora Milaje, personagem do exército de Wakanda, a ideia de usar uma peruca que simula o cabelo de uma pessoa branca é desconfortável pelo apagamento da sua própria ideia de beleza. As “Dora” possuem a cabeça completamente raspada. Refletindo sobre o que essa repulsa representa, pode-se atribuir ao próprio processo de colonização capilar das mulheres pretas, que, sofreram ao longo das décadas a pressão para conter seus cabelos crespos em processos de alisamento ou mesmo em perucas que escondessem suas características naturais.

Figura 6: Dora Milaje em posição de ataque



Fonte: Disney, 2018

Quando a atriz em meio à cena faz a crítica sobre o que irá ser enquadrado, ela atribui à expectativa da ruptura. Aqui está o desejo de que o quadro se diferencie daquilo que já é conhecido, de que os elementos estejam dispostos de maneira a contar uma outra história e na ineficácia deste recurso. Estes outros elementos irão auxiliar na composição de acordo com o peso do discurso: “estamos falando sobre pretos no poder”.

Quando se pensa no tipo de narrativa a ser gerada sobre pessoas pretas, faz-se necessário examinar as tendências históricas e refutá-las. A proposição de novas gramáticas só é possível em negação ao que já é existente, pois ele se distancia da maneira real da existência destes corpos (hooks, 2019)

Existe um caminho sendo construído. Ele pertence à uma lógica comercial, mas abre o debate para questões até então descartadas do enfoque midiático. A representação, geralmente ainda serve à valores que conservam as mesmas noções patriarcais e raciais do período colonial, mas aos poucos começa a abrir possibilidades para incorporação de novos valores.

O espaço de negociação ainda se faz necessário visto que, quem está na cadeia cultural ainda não possui letramento necessário para criar outra gramática que não a que lhe foi ensinada. A ideia de formação antirracista é necessária para que pessoas pretas não se sobrecarreguem na eterna tarefa de ensinar sobre o que é racismo e o que não é.

Esta situação acaba por exemplificar um pouco do que diz respeito à indústria e às novas representações de corpo propostas dentro das narrativas

audiovisuais. Tais que pretendem sair dos estereótipos, mas persistem em ser concebidas pelos mesmos corpos privilegiados pelas anteriores.

A politização das pessoas pretas que se estende à noção do próprio corpo acaba se tornando necessária como ferramenta de sobrevivência dentro de determinado campo que ainda é excludente e carece de representações ativas e reais. Seja no campo midiático ou acadêmico. Ele funciona como portal de acesso para questionamentos que, até então, não eram feitos, até porque o domínio da estrutura pertencia a apenas um tom de pele que se impunha como universal.

Ao perceber que, apesar de uma tendência, o sistema se movimenta mais lentamente para que a estrutura apresente mudanças significativas no quadro da inclusão, pertence a minha trajetória, bem como a de outras mulheres pretas e acadêmicas, trazer luz sobre as questões que permeiam a leitura do nosso corpo enquanto ideia.

Mais adiante pretende-se tratar sobre o enfoque na mulher preta como tema e a trajetória do feminismo negro na reivindicação da ideia de exploração de novas representações, assim como a própria oposição ao que é veiculado na mídia. Também a movimentação artística de diretoras pretas na construção dessas histórias e a análise de quadros do filme de Sophia Nahli Allison como exemplo de quebra na ritualização da imagem.

Logo, o objeto da pesquisa, mais que o filme a ser analisado e as disposições sobre as representações contidas neles, é o próprio corpo. E a decisão por tratar deste tema tem a ver com a necessidade de pensar novas perspectivas, mais reais, belas e humanas para mim e para os meus.

2.2. Sobre como validar o próprio corpo

Em português, *Uma Canção para Latasha*, se categoriza por um documentário de curta-metragem, tendo aproximadamente 20 minutos de duração. O filme, dirigido por Sophia Nahli Allison participou de mostras e festivais, sendo indicado ao Oscar de Melhor Curta Documentário na cerimônia do ano de 2021 e ao AFI Fest 2021 na categoria Grande Prêmio do Júri para Curta Documentário.

A obra trata de Latasha Harlins, uma jovem negra de Los Angeles morta em uma loja de conveniência por arma de fogo, enquanto comprava um suco de laranja

que custava menos de 2 dólares. A responsável pelo assassinato, dona da loja, acreditava que Latasha estava cometendo um furto e acabou por dizimá-la. Este fato, captado por uma câmera de segurança, ocorreu dias após a agressão a Rodney King pela polícia, alimentando a fúria da população contra a violência sofrida pelos negros, gerando o episódio de revoltas conhecidas como Distúrbios de Los Angeles, no ano de 1992.

De acordo com a entrevista fornecida à revista *Vice* (2020), Allison, documentarista, relata que a ideia surgiu ao estar se debruçando sobre pesquisas do evento das revoltas a fim de enfatizar a importância da morte de Latasha na catálise do ocorrido. Porém, encontrou dificuldade em submeter o seu projeto ao instituto pelo qual pesquisava. Para Sophia, este transtorno delineou a problemática da não-validação de seu próprio corpo, enquanto mulher preta como a personagem a quem buscava ressaltar. Este incidente fez com que desistisse da instituição para produzir por seus próprios meios.

Com a intenção de resolver a questão da pouca quantidade de documentos históricos de Latasha como vídeos caseiros e fotografias, Sophia estreitou as relações com os amigos de infância e familiares de Latasha Harlins, a fim de buscar relatos da sua infância como meio de construir uma narrativa que pudesse utilizar outros recursos e desenvolver uma linguagem própria.

Através deste ato, Sophia acaba por dar ênfase a interseccionalidade da mulher preta dentro de um esquema de opressão. Ela está dentro desta lacuna da perspectiva social binária das opressões de gênero (feminino e masculino) e de raça (branco e não-branco).

Nesta lógica, para a cineasta, importava dar protagonismo a um evento de menor repercussão dentro dos que geraram os Distúrbios de Los Angeles (considerando que muitas vezes não é sequer citado, como no caso da página da Wikipédia), mas que, diferente dos outros casos possuía uma protagonista mulher e negra como ela.

Na entrevista, Sophia também se aprofunda nas questões que envolveram sua dedicação ao projeto, que segundo a mesma “precisava existir” (2020). Para a autora, a história possui uma identificação espiritual, e foi conduzida de modo a não centralizar o trauma, o que é recorrente em documentários. Por conta disso, muito de si foi empregado, a fim de criar uma conexão com o tema. Além da identificação física, seus próprios processos de elaboração do luto e as suas relações com

memórias pessoais foram utilizados como gatilho para esta ideia de preencher lacunas e criar imagens para falar sobre Latasha.

A obra de Sophia, que se desenrola através da afetividade das relações e da subjetividade, se relaciona diretamente com o trabalho de outras autoras negras como Zora Neale Hurston (*Seus Olhos Viam Deus*, 1938), Toni Morrison (*O Olho Mais Azul*, 1970) e Alice Walker (*A Cor Púrpura*, 1982). Mas segundo a cineasta, a sua inspiração principal vem da autora Saidiya Hartman em sua preocupação literária de contar histórias “alternativas, porém verdadeiras” (Allison, 2020) em seu, já citado, exercício de fabulação crítica.

A diretora ressalta em sua entrevista como pretendia decolonizar a maneira de se documentar, e, em como a limitação de recursos foi usada como provocação para que novas alternativas metodológicas pudessem ser usadas como ferramentas. Um exemplo é o trabalho em equipe reduzida para que o processo fosse mais íntimo e pessoal. Outro recurso utilizado pela diretora foi o de superar bloqueios criativos escrevendo cartas para Latasha possibilitando que ela criasse um vínculo direto com a personagem, mesmo que a mesma não estivesse presente.

Em relação à linguagem, a subversão do formato viria através da não utilização do material de arquivo, mas da reconstrução de imagens que tivessem “o espírito do que foi dito nas entrevistas” (Allison, 2020). A diretora relata que a força da ancestralidade os guiou nestes lugares onde Latasha esteve, e imersas nestas memórias, elas foram as peças que se encaixaram para falar da personagem.

Portanto, *A Love Song for Latasha*, segundo sua autora, só possui 10% do que pode ser considerado trauma, já que este engloba apenas os minutos finais da história de Latasha. Como forma de reivindicar a maneira como constrói sua história e a memória de suas semelhantes, Sophia afirma que esta obra (em tradução livre) “é, na verdade, uma história de renascimento, uma história sobre memória, uma história sobre sonhos — sonhos adiados e sonhos ainda sendo realizados” (Allison, 2020).

2.2.1. Discutindo o quadro por sua moldura (análise de conteúdo)

“Por que precisamos ver o trauma no corpo de uma menina negra para entender por que sua vida tem valor?” (Sophia Nahli Allison, 2020)

Para que seja possível a utilização do filme de Sophia sobre Latasha Harlins como objeto de estudo, é interessante a análise do filme em sua abordagem narrativa e imagética. Para tal será feita a cristalização de algumas imagens citadas, em sua ordem de aparição. É importante, no entanto, considerar as perdas que ocorrem neste processo, visto que a obra se trata de imagem em movimento.

Além da cristalização, obtida através de *print screens* do filme, também haverá a transcrição de alguns elementos imagéticos e sonoros, assim como a minutagem de algumas ocorrências. Nesta etapa, a adjetivação ocorrerá como forma de transmitir as sensações evocadas ao assistir a mídia. Recorrendo novamente a Gilberto Velho (1972), enquanto pesquisador, o familiar nem sempre é de fato conhecido, e para dar conta de perceber o potencial emocional em que o filme se concentra, neste momento, existe um distanciamento e aproximação dinâmicos para que as ideias conotadas nas imagens possam ser comentadas.

Como já citado, a imagem que abre o curta após a cartela com seu título que em fundo preto utiliza uma fonte parecida com uma letra de mão (**Figura 7**), fazendo referência à ideia de carta, é a tela azul característica das que estão presentes em fitas VHS, com a indicação “*play*” e o *timecode* (**Figura 8**).

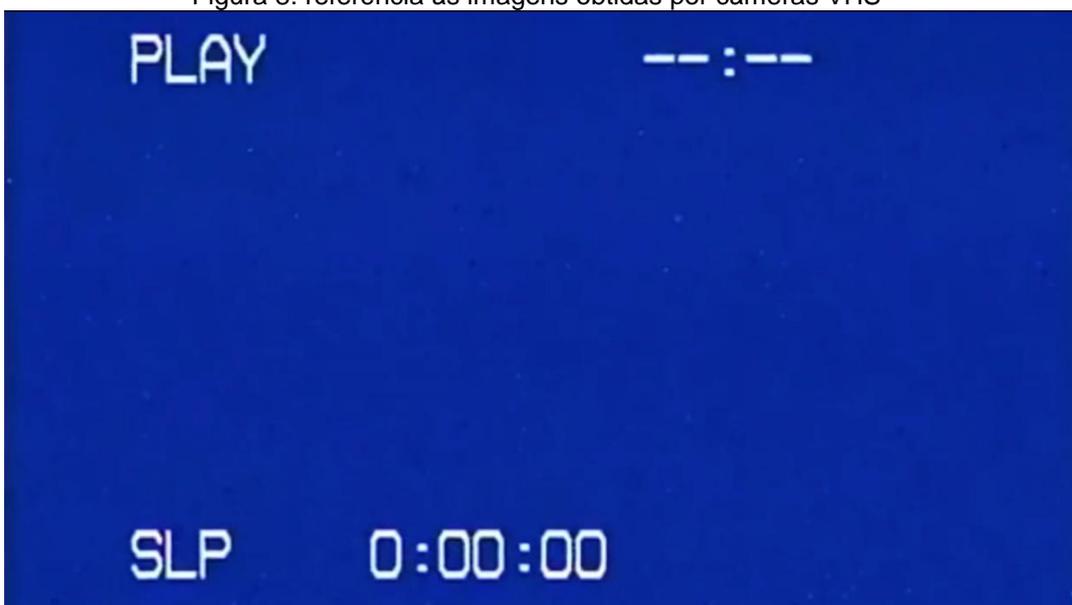
Aqui, Sophia parece querer já estabelecer uma relação direta com a ferramenta que, ora está presente por captar a imagem dos últimos segundos da vida de Latasha, como provocar a própria ideia dos registros íntimos, grande finalidade das VHS na década de 1990.

Figura 7: cartela com o título



Fonte: Netflix, 2019

Figura 8: referência às imagens obtidas por câmeras VHS



Fonte: Netflix, 2019

É sobre esta década, de 1990, que Sophia vai abordar utilizando outras ferramentas, já que, por ser de família pobre, Latasha e sua família não possuíam acesso a câmeras. Com esta referência e as imagens de performance que seguem esta estratégia estética, Sophia constrói a autoria desta “nova história” sobre este fato já conhecido. Como se agora, em posse deste poder, ela pudesse brincar com as imagens, criando as que de fato a satisfazem.

É evidente para um olhar minimamente treinado que a qualidade destas imagens pertence a aparatos mais modernos. Mas este mesmo ruído do VHS (**Figura 9**) é acrescentado (certamente no processo de montagem) às imagens que começam a ambientar espaços onde os principais personagens são pessoas pretas. Os ruídos sobre as imagens param quando os relatos *off-screen*, ou seja, de pessoas que não estão aparentes na imagem, começam a aparecer sobre imagens performáticas.

Figura 9: Ruído sobre imagem



Fonte: Netflix, 2019

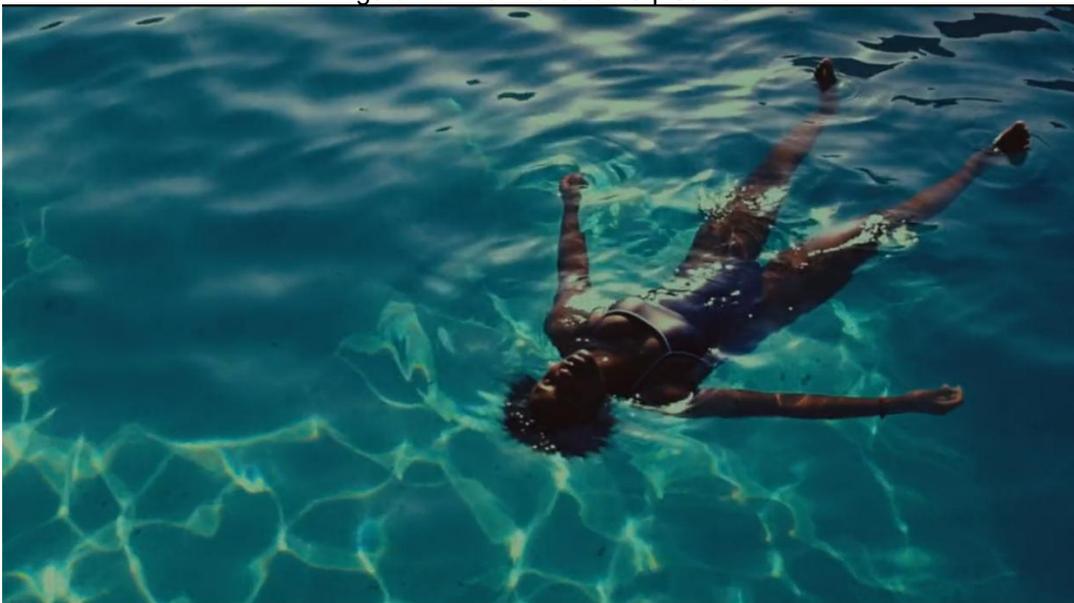
As performances se relacionam com as histórias contadas através dos relatos, mas nem sempre são uma dramatização do que está sendo dito. A primeira história sobre Latasha é sobre uma ação de salvar uma amiga que estava se afogando. Essas imagens são contadas com meninas que se banham de maneira serena em uma mangueira (**Figura 10**) e em uma piscina (**Figura 11**).

Figura 10: menina se banha com uma mangueira



Fonte: Netflix, 2019

Figura 11: menina boia na piscina



Fonte: Netflix, 2019

Nesta primeira sequência já possuímos um forte indício da linguagem que a diretora se propõe, já que ao falar sobre um afogamento, toda a ideia se reflete nas imagens com uma montagem mais acelerada de imagens intensas de movimentos aquáticos, as bolhas frenéticas da submersão (**Figura 12**) o mergulhar da câmera em primeira pessoa, as pernas da menina que se movimentam (**Figura 13**), em contraste

com a lentidão do plano onde a mesma menina serena afoga sua cabeça na piscina (Figura 14 e Figura 15).

Figura 12: Bolhas frenéticas durante afogamento



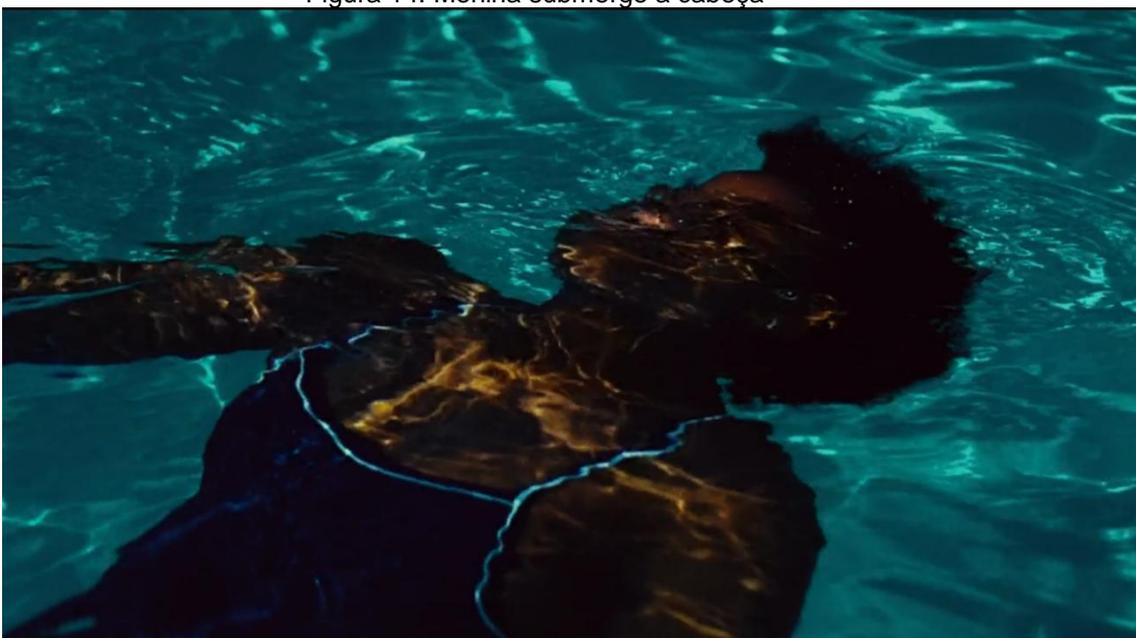
Fonte: Netflix, 2019

Figura 13: Pernas em movimento



Fonte: Netflix, 2019

Figura 14: Menina submerge a cabeça



Fonte: Netflix, 2019

Figura 15: Menina com a cabeça submersa

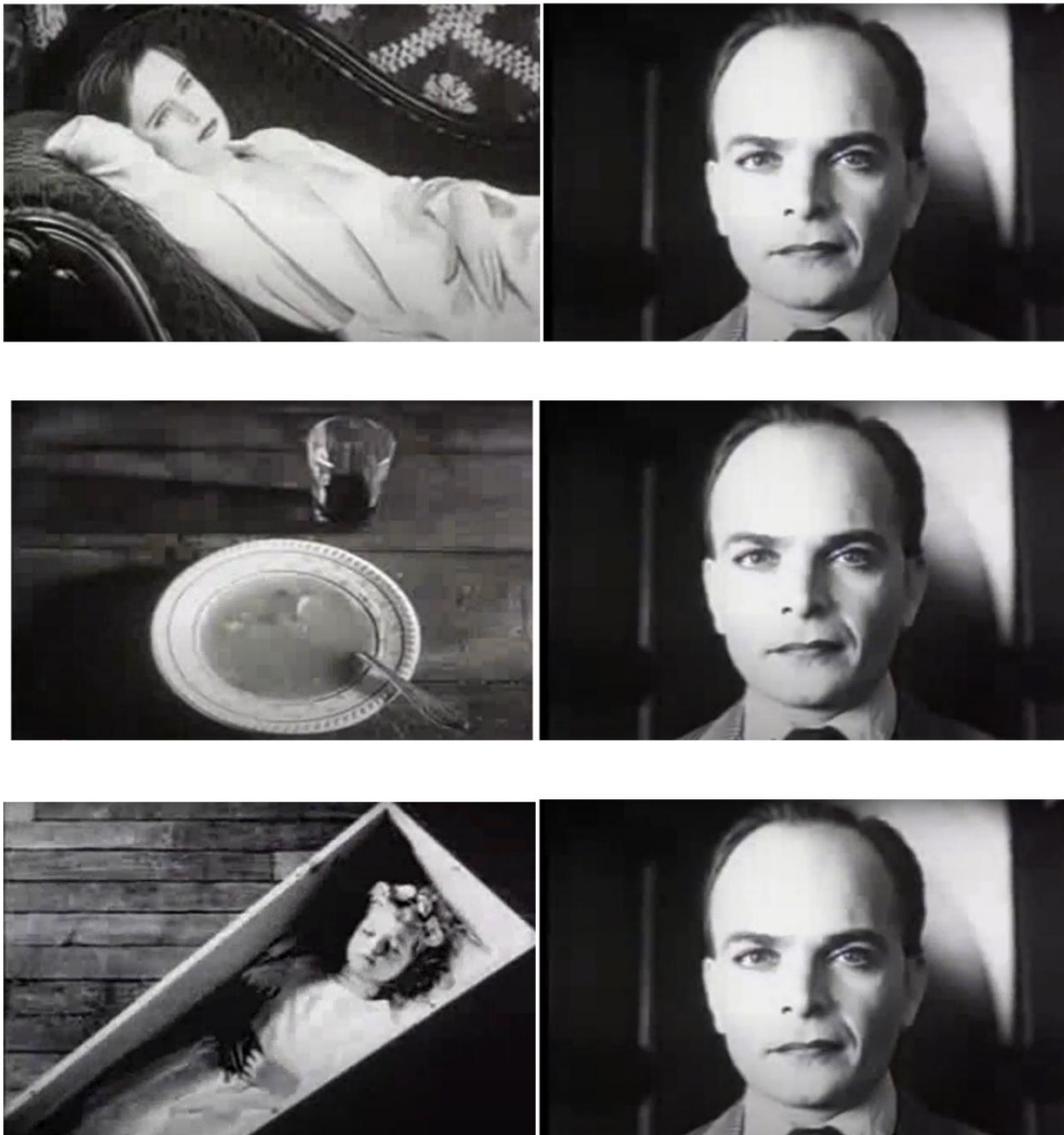


Fonte: Netflix, 2019

Na última cena desta sequência na piscina, a cabeça da menina sai da água também de forma lenta, o que conseguimos perceber ser um movimento reverso de quando a mesma afunda, produzido também no processo de montagem. Para contar esta história permeada de tensão, não há a simulação do sofrimento. Existe a imagem serena e as sensações que são construídas por uma edição que constrói o sentido.

O chamado efeito Kuleshov, proposto no início do século XX pelo soviético Lev Kuleshov afirma que, não seria necessariamente a imagem, mas a edição a responsável por criar significado e alterar a percepção do espectador sobre os eventos exibidos. Para exemplificar este aspecto, a imagem de um homem com expressão neutra era acrescida de diferentes imagens posteriores e a cada acréscimo de imagem era possível inferir um novo significado àquela expressão (**Figura 16**).

Figura 16: Efeito Kuleshov

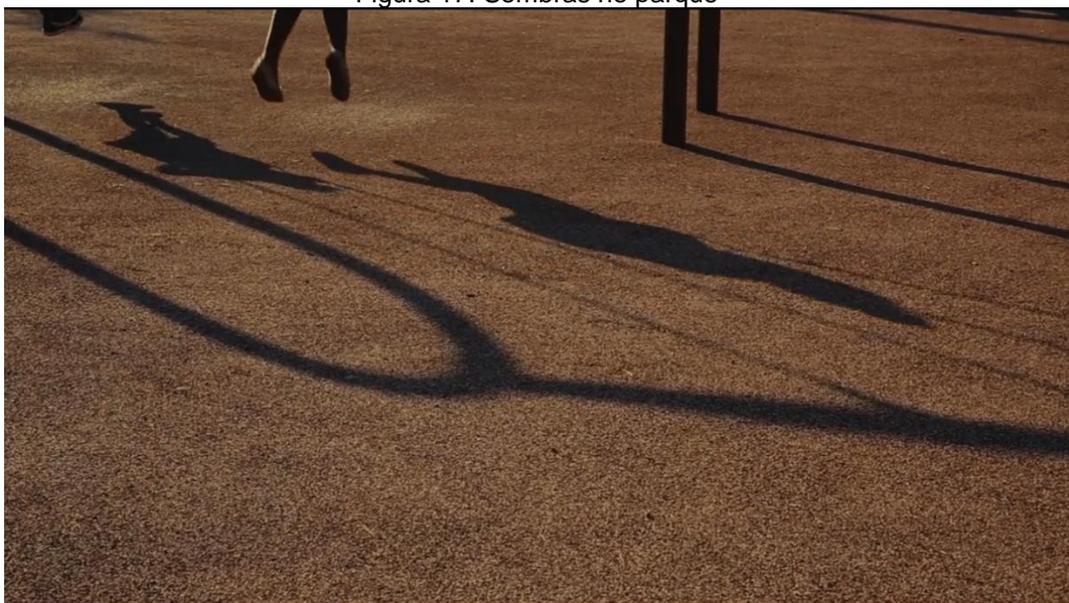


Fonte: Letícia Kamada, 2011

No caso do filme de Sophia, além da composição das imagens e a maneira como estão sequenciadas, existe a soma do elemento sonoro tanto da narração quanto do som da água que eleva a tensão da cena e cresce enquanto a história também eleva seu teor dramático. O trabalho emocional não está em acrescentar o peso dramático na personagem da cena através da direção de atores, mas no retrabalho da organização em como será apresentado.

Enquanto imagens se seguem de maneira dialógica com a narração, ao falar de Latasha, os personagens desaparecem. Apenas o lugar é mostrado com iluminação ensolarada. Os corpos que se movimentam na cena, nos são apresentados apenas por suas sombras (**Figura 17**).

Figura 17: Sombras no parque



Fonte: Netflix, 2019

A ausência de corpos parece querer dar ênfase à personagem principal, a quem Ty, narradora deste momento do filme e amiga de infância de Latasha trata. Este também é um recurso utilizado pela diretora ao preencher a cena com imagens de cobertura, que funcionam para os olhos “respirarem”, descansando a visão em imagens mais leves e com menos informação narrativa.

Na última imagem acerca desta história sobre o afogamento, vemos os lábios de duas pessoas negras proferirem as últimas frases da história, que são um diálogo entre Latasha e Ty (**Figura 18** e **Figura 19**) Essa imagem, que é dramatizada, reforça o que está sendo dito com uma escolha estética curiosa por mostrar apenas parcialmente o rosto das personagens.

Figura 18: Lábios sincronizados com a narração



Fonte: Netflix, 2019

Figura 19: Lábios sincronizados com a narração 2



Fonte: Netflix, 2019

Podemos inferir que nesses primeiros 2 minutos e meio, a história se concentra em estabelecer a personagem principal em seus traços mais marcantes. De acordo com Syd Field (1995), os personagens em um roteiro podem ser construídos a partir de conteúdo e contexto. O conteúdo é o que os preenche como o café em uma xícara, e o contexto seria o espaço interno da xícara, onde o conteúdo está inserido.

Se relacionarmos o trabalho de Sophia com o de Field (1995) para a compreensão do público sobre quem era Latasha, a primeira história trata sobre sua personalidade e sobre como ela agia, seu conteúdo, enquanto os primeiros planos nos situam do local, da sua comunidade, o seu contexto. Para Sophia, que pretendia tratar da subjetividade de Latasha, é interessante começar falando não das suas características físicas, mas dos seus valores como maneira de preencher seu conteúdo.

As narrações testemunhais são dadas em primeira pessoa. Logo, a premissa pertence ao impacto que Latasha causou em suas vidas. As histórias aos poucos também vão citando os outros personagens, como seus amigos e sua família. E é através da relação com os outros personagens que sabemos mais sobre ela, numa narrativa que não segue uma cronologia, mas segue a importância escolhida pela testemunha.

Enquanto os gostos e hábitos de Latasha são lembrados, agora por Shinese, sua prima, atrizes performam ações similares às narradas. Aqui temos um pouco do cotidiano de Latasha (**Figura 20** e **Figura 21**). A quebra da naturalidade das cenas ocorre quando as atrizes, que mudam conforme as cenas, encaram a câmera. Aqui, através da quebra da quarta parede, se escancara a intenção de que não pertence construir uma realidade. Com o espectador, Sophia estabelece uma relação sincera com as imagens propostas.

Figura 20: Meninas conversam numa lanchonete



Fonte: Netflix, 2019

Figura 21: Close nas batatas – o cotidiano de Latasha



Fonte: Netflix, 2019

Aos 4:58 do filme, temos a segunda camada de depoimento sobre Latasha. Ela faz menção aos seus objetivos profissionais. Na imagem, vemos a escola. Seus muros externos (**Figura 22**), depois o pátio (**Figura 23**) e então uma foto de um anuário (**Figura 24**). Progressivamente adentramos o espaço contextual desta parte do testemunho. Narrativamente, toda a sua preocupação com o futuro e a vontade

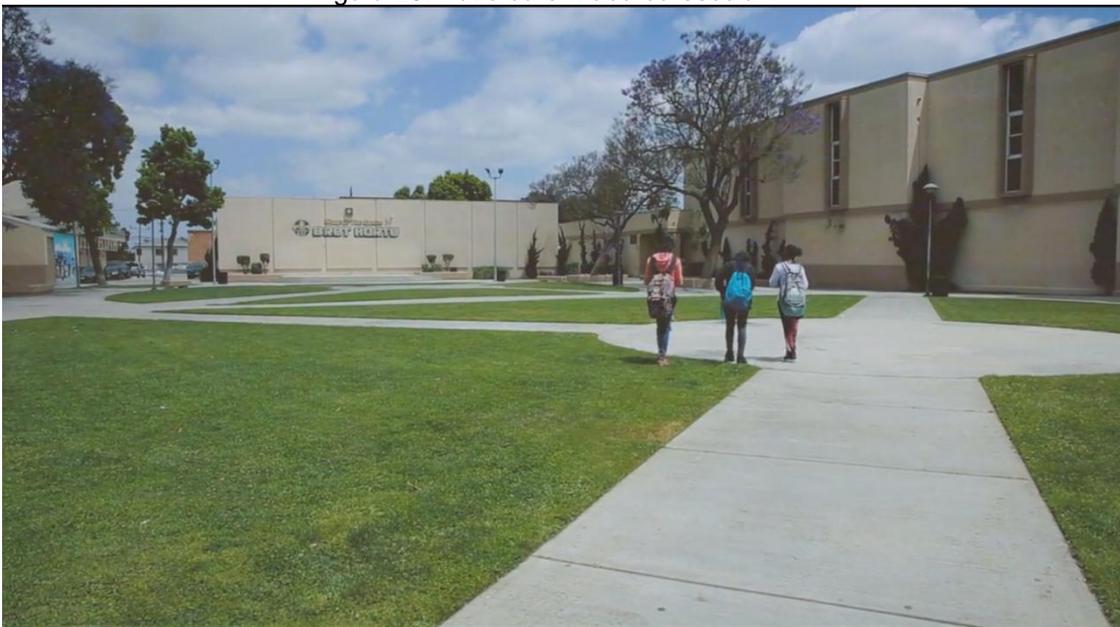
de ser advogada para dar suporte à sua comunidade, complementa as ideias mencionadas na primeira história.

Figura 22: Muros externos da escola



Fonte: Netflix, 2019

Figura 23: Pátio da entrada da escola



Fonte: Netflix, 2019

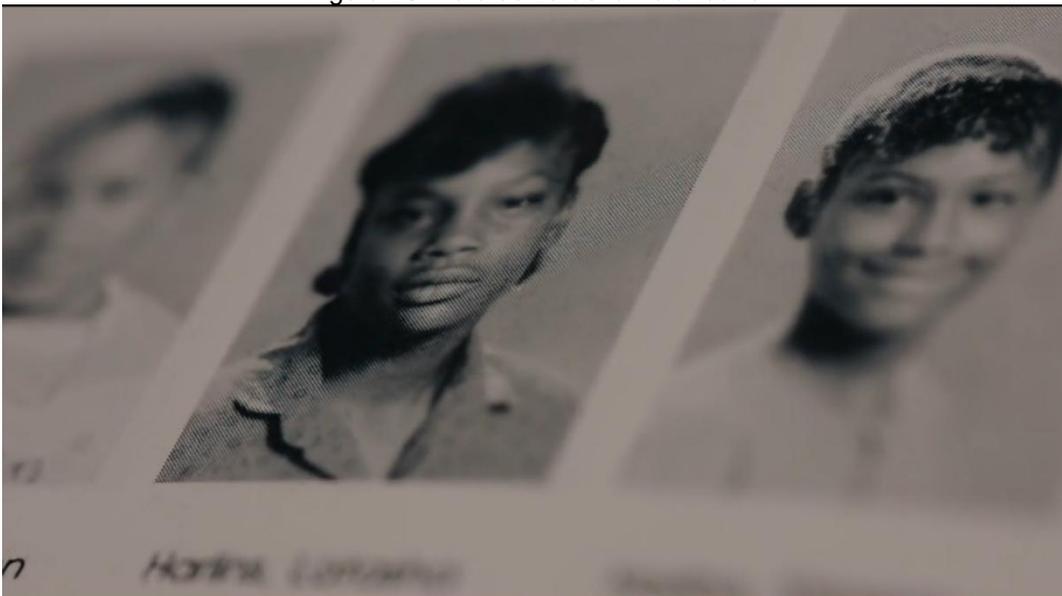
Figura 24: Foto do anuário



Fonte: Netflix, 2019

Aos 5:08 é exibida a primeira imagem de Latasha no anuário (**Figura 25**). É uma imagem que fica poucos segundos estática. Antes de ser enquadrada de maneira a compreendermos como figura principal, a câmera passeia pela página mostrando outras crianças negras. É como se Sophia quisesse nos dizer que de todas, ela foi escolhida. Possa isto significar algo bom ou ruim.

Figura 25: Foto de Latasha no anuário



Fonte: Netflix, 2019

A narração cita o comprometimento com a educação e inteligência, como características que Latasha procurava desenvolver, não só por querer evoluir, mas também como maneira de reagir ao trauma de ter sido abandonada pela mãe. Percebemos com este relato alguém que estava amadurecendo mais do que o necessário para sua tenra idade. Alguém que estava se nutrindo pelos sonhos que possuía.

Na sequência, as imagens se vinculam a uma questão mais metafórica do que as anteriores. Duas meninas numa igreja: o espaço é escuro, o que enfatiza mais os corpos que a arquitetura do local. Sentadas em bancos de madeira (**Figura 26**), as meninas que olham para cima podem ser interpretadas como a figuração da própria fé. Na narração a frase “*She just didn’t want to end up a statistic*”, em tradução livre “*Ela não queria virar estatística*” está sobre essa imagem. Pode-se interpretar que a idealização e a fé que Latasha possuía em si mesma, seria o combustível para a sua própria salvação.

Figura 26: Meninas na igreja



Fonte: Netflix, 2019

O relato continua sobre as lembranças de Latasha sobre sua mãe. É um relato sensorial, e nessas imagens ensaísticas escuras conseguimos nos concentrar nele, devido à baixa informação de luz e cor do ambiente. Vemos uma imagem com três meninas negras próximas, mas em bancos diferentes (**Figura 27**). A imagem termina focando em uma menina de moletom azul (**figura 28**).

Figura 27: Três meninas na igreja



Fonte: Netflix, 2019

Figura 28: Menina de moletom azul olha para o céu



Fonte: Netflix, 2019

Vemos agora em um ambiente externo (**Figura 29**). É dia e está bem claro. Num contra-plongée (câmera apontando para cima), o *travelling* (movimento de câmera progressivo) mostra o céu azul com algumas palmeiras. Os ruídos do VHS voltam à tela. A sensação é de avançar como se estivéssemos deitados na traseira aberta de um veículo. Enquanto isso, a narração fala da vontade de Latasha em

proporcionar autonomia para as pessoas negras da sua comunidade visto o desconforto que possuía quando entrava nos comércios locais.

Figura 29: Céu azul com palmeiras



Fonte: Netflix, 2019

Na cena, vemos uma menina, a mesma de moletom azul, no meio da rua das palmeiras. Ela caminha enquanto a câmera acompanha seu movimento também de maneira progressiva (**figura 30**). Quando a ênfase da narração ocorre na afirmação de desconforto e inconformidade de Latasha sobre a opressão que sentia ao entrar nos negócios de pessoas brancas, a menina começa a correr (**figura 31**).

Figura 30: Menina de moletom azul anda pela rua



Fonte: Netflix, 2019

Figura 31: Menina de moletom azul corre



Fonte: Netflix, 2019

Este momento do filme é tenso, pois se relaciona com o que já sabemos: Latasha foi morta em um negócio de uma pessoa que não era negra. Esse desconforto que ela expressava fazia parte do seu cotidiano e é um prelúdio do que estaria por vir. O movimento de correr parece ilustrar o seu próprio movimento de vida no afã em conquistar aquilo que lhe daria independência e garantia de segurança para os seus.

A corrida segue enquanto outros sonhos de Latasha são revelados. Todos eles coletivos, sobre a ideia de crescer num ambiente que não fosse tão hostil para ela e outras crianças como ela. Levada pela narrativa, Ty fala sobre o amor de Latasha por basketball.

Na imagem, o jogo é interpretado por meninas negras numa quadra. Lentes de distorção de imagem brincam com a luz do sol do entardecer, e os *flares* (efeito de dispersão da luz na lente que causa certas manchas) rasgam as imagens (**Figura 32, Figura 33, Figura 34 e Figura 35**). O jogo aparece quase surreal com a maioria de enquadramentos fechados, como partes de uma lembrança. O ruído da imagem volta a aparecer também sobre estas imagens.

Figura 32: Distorção na imagem da quadra de basquete externa



Fonte: Netflix, 2019

Figura 33: Efeito do Lens flare na tela



Fonte: Netflix, 2019

Figura 34: Efeito do Lens flare na tela 2



Fonte: Netflix, 2019

Figura 35: Luz do sol no entardecer estoura na imagem (parte branca)



Fonte: Netflix, 2019

A cena termina com uma menina mais velha ilustrando o relato que diz que Latasha era como uma irmã mais velha para as outras crianças (**Figura 36**). O ruído na imagem sugere um avanço na história. A imagem de uma menina andando com um cachorro na rua e a legenda da data 16 de março de 1991, data do assassinato de Latasha, aparece junto à música “*Don’t forget about me*” da rapper Noname, nascida em Chicago, no mesmo ano (**Figura 37** e **Figura 38**).

No trecho a canção diz: “I know my body's fragile, know it's made from clay / But if I have to go, I pray my soul is still eternal / And my momma don't forget about me” Em tradução livre: “Eu sei que meu corpo é frágil, sei que é feito de barro / Mas se eu tiver que partir, rezo para que minha alma ainda seja eterna / E que minha mãe não se esqueça de mim.”

Figura 36: Imagem de menina mais velha



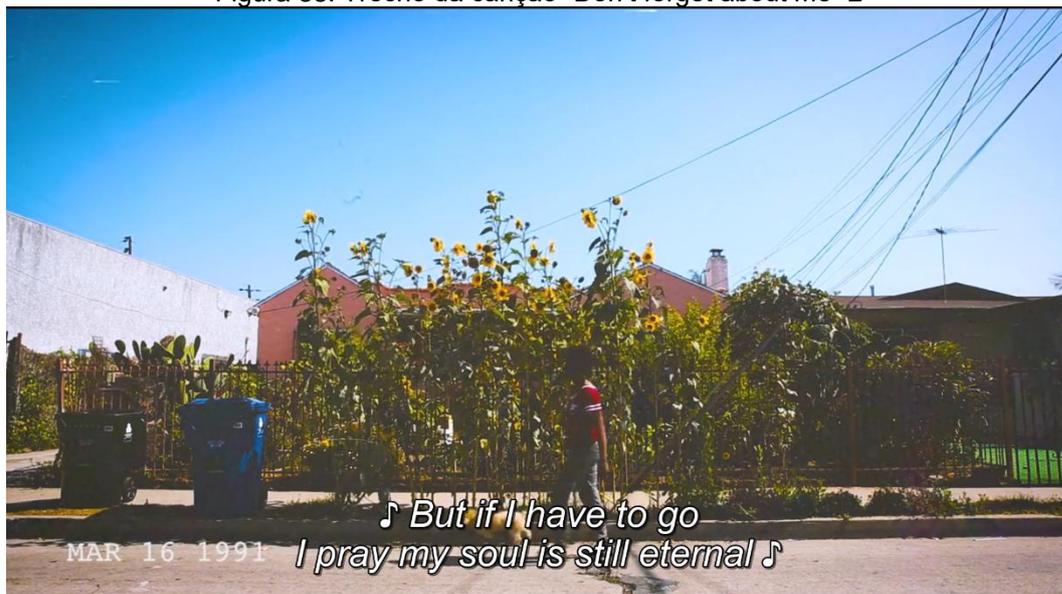
Fonte: Netflix, 2019

Figura 37: Trecho da canção "Don't forget about me"



Fonte: Netflix, 2019

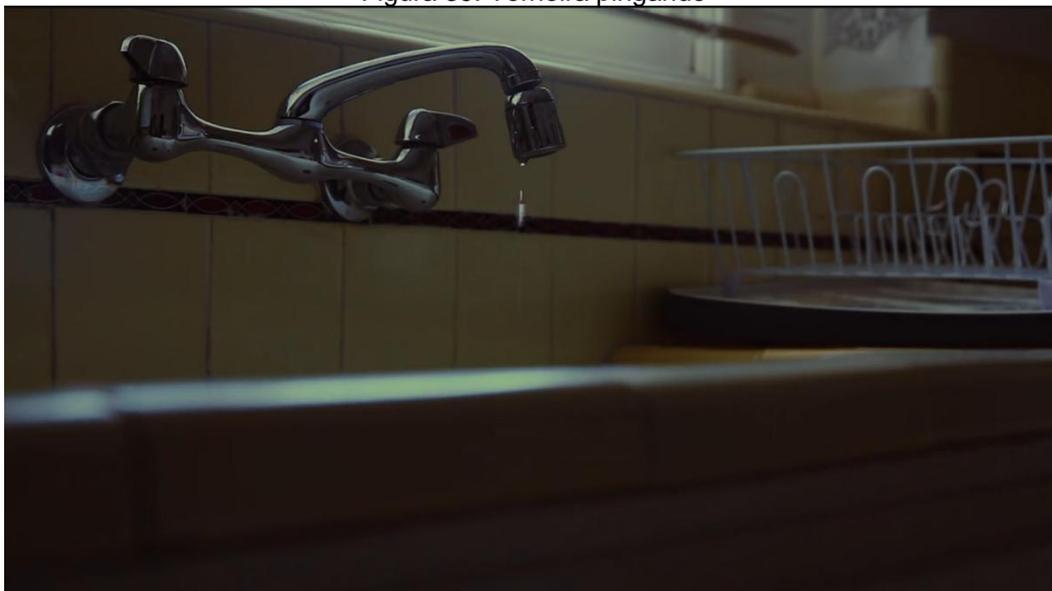
Figura 38: Trecho da canção “Don’t forget about me” 2



Fonte: Netflix, 2019

Sequências rápidas de imagens diversas fazem uma transição. A câmera se fixa em um plano que mostra uma torneira pingando (**Figura 39**). O relato volta para Shinese, agora sobre este dia específico em que a sua avó pede para que compre um suco de laranja. As imagens são de dentro de casa.

Figura 39: Torneira pingando



Fonte: Netflix, 2019

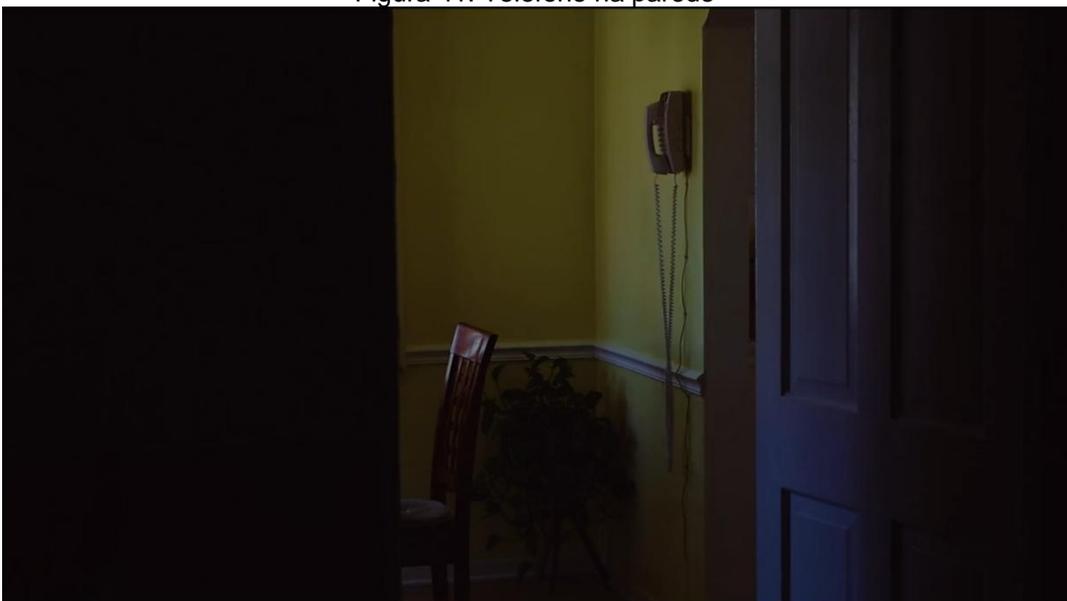
Após a torneira, um plano muito próximo mostra apenas um lado de um ventilador de ferro se mexendo (**Figura 40**). Depois um telefone na parede. Sua linha se movendo denota um uso recente (**Figura 41**). Quando o suco de laranja é citado, a imagem oscila para uma animação que mostra uma garrafa com líquido laranja se movendo no espaço (**Figura 42**).

Figura 40: Ventilador parcial



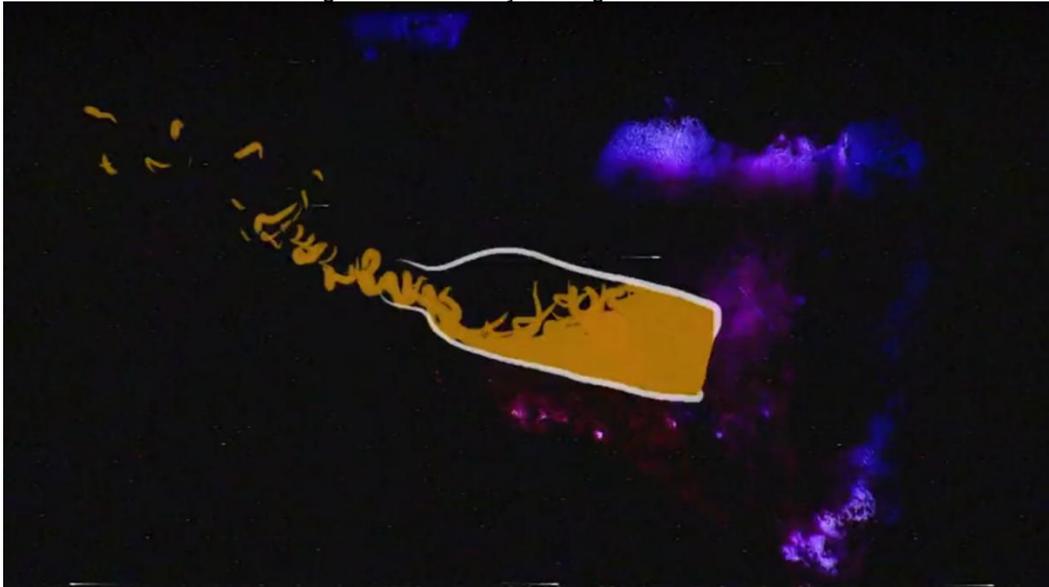
Fonte: Netflix, 2019

Figura 41: Telefone na parede



Fonte: Netflix, 2019

Figura 42: Animação de garrafa caindo



Fonte: Netflix, 2019

O ambiente interno abre o véu para a memória e recriação. Os ruídos aparecem mais agressivos, como quem quer achar numa fita conhecida uma imagem específica. Da mesma maneira que Shinese escava suas memórias para ter acesso e passar o máximo de precisão em seu testemunho.

Mais uma sequência de imagens rápidas e a câmera fixa na frente de uma casa rosada (**Figura 43**). Temos pela primeira vez o relato da morte de Latasha. E essa recordação vem acompanhada por um retalho de informações organizados pela experiência da narradora: o horário da chegada dos detetives na casa de sua avó, a lembrança de buscar seu irmão na quadra de basquete e a notícia se espalhando pelo bairro. As imagens acompanham o relato, a quadra de basquete (**Figura 44**), o caminho pela rua de Latasha com câmera em travelling (**Figura 45**).

Figura 43: Plano fixo mostra uma casa rosada



Fonte: Netflix, 2019

Figura 44: Quadra de basquete



Fonte: Netflix, 2019.

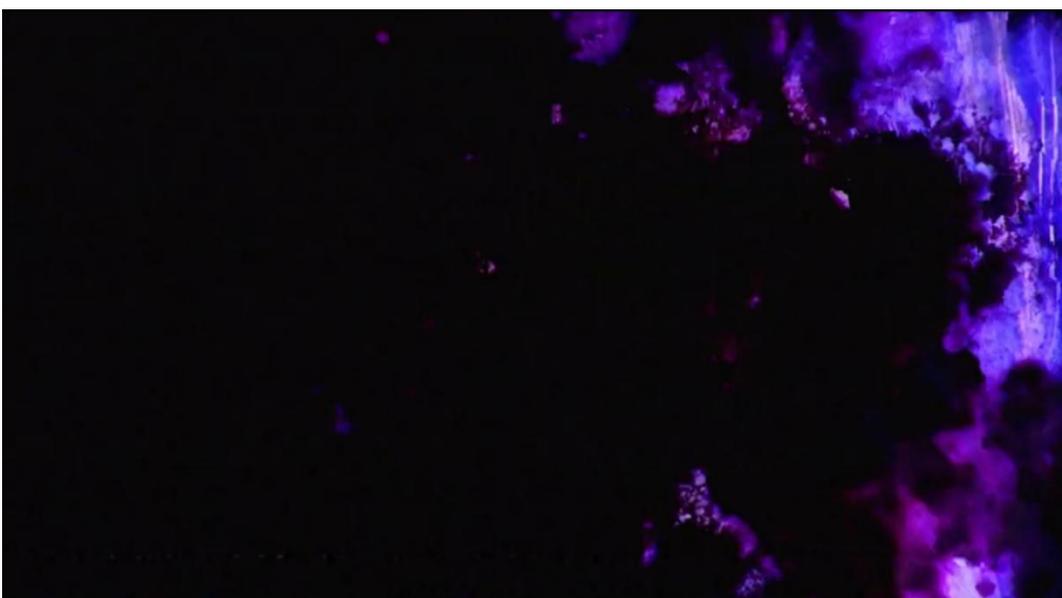
Figura 45: Imagem da rua



Fonte: Netflix, 2019.

Agora é a vez do relato de Ty. Começa com a sensação: “era um dia quente”. Na ocasião em que ela ainda não sabia que era a sua amiga a menina dizimada, já havia medo e o conhecimento de todos da fatalidade que havia acabado de acontecer. As imagens oscilam entre a representação da sua narração e o sentimento narrado. As oscilações começar a trazer mais frames da animação. Um fundo arroxeadado com manchas negras, um tanto abstrato (**Figura 46**).

Figura 46: Imagem abstrata com tons arroxeadados



Fonte: Netflix, 2019.

Quando Ty se põe a falar exclusivamente do dia e da sua aproximação com o evento, vemos as intensas imagens darem lugar a uma imagem contínua e movimentada de folhagens de uma árvore ao vento (**Figura 47** e **figura 48**). É como se Sophia nos guiasse através da montagem, quando a imagem deve falar e quando a narração deve ser o ponto principal

Figura 47: Folhagens ao vento



Fonte: Netflix, 2019.

Figura 48: Folhagens ao vento 2



Fonte: Netflix, 2019.

Na ocasião, Ty está falando sobre uma série de eventos do dia da morte de Latasha em que ela ainda não sabia o que estava acontecendo, então é como se não soubesse como se sentir a respeito. A diretora expressa este trecho com um tanto de imagens onde ainda é possível notar que a composição possui mais da informação do que o direcionamento dos sentimentos das imagens (**Figura 49, Figura 50 e Figura 51**).

Figura 49: Imagem de cobertura da fala de Ty: mercearia



Fonte: Netflix, 2019.

Figura 50: Imagem de cobertura da fala de Ty: amizade de Ty e Latasha



Fonte: Netflix, 2019.

Figura 51: Imagem de cobertura da fala de Ty: sobre um dia quente



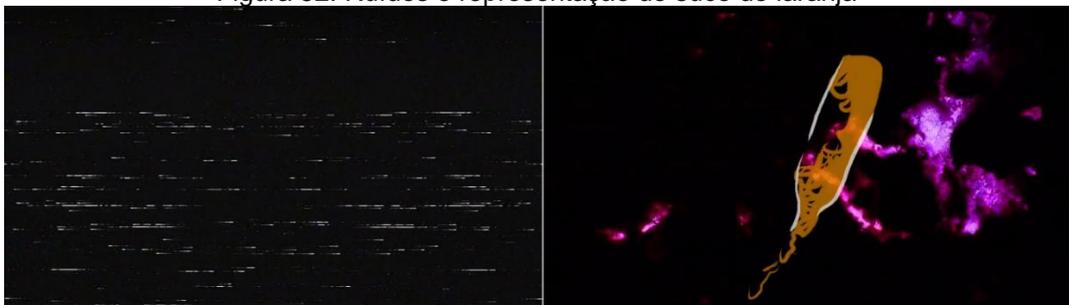
Fonte: Netflix, 2019.

A sensação é como se Sophia construísse com imagens que melhor ilustram o momento sem acrescentar, mais uma vez, peso dramático e essas informações por si só, já fossem intensas o suficiente, já que a montagem e os ruídos começam a acompanhar o ritmo meio embargado da narração. É como se, com um amontoado de lembranças diversas se costurasse mais uma colcha de retalhos para dar imagem à essa história.

Quando Ty narra o momento em que chega em casa, o véu se rompe mais uma vez. O ambiente interno, percebemos, é onde Sophia escolheu para gatilhar aquilo que a imagem realista não dá conta. Como se então, nesse espaço íntimo houvesse liberdade para permitir que os sentimentos fluam com liberdade. E neste momento, a animação entra para auxiliar para que as palavras não fiquem sozinhas na tela.

A voz de Ty embarga ao falar da morte de Latasha. A animação ainda ruidosa segue abstrata em tons frios, deixando que a garrafa com o interior laranja apareça às vezes (**Figura 52**). Riscos brancos acompanham o ritmo da fala de Ty, mas ainda sem dar conta de compôr uma imagem narrativa clara (**Figura 53**).

Figura 52: Ruídos e representação do suco de laranja



Fonte: Netflix, 2019.

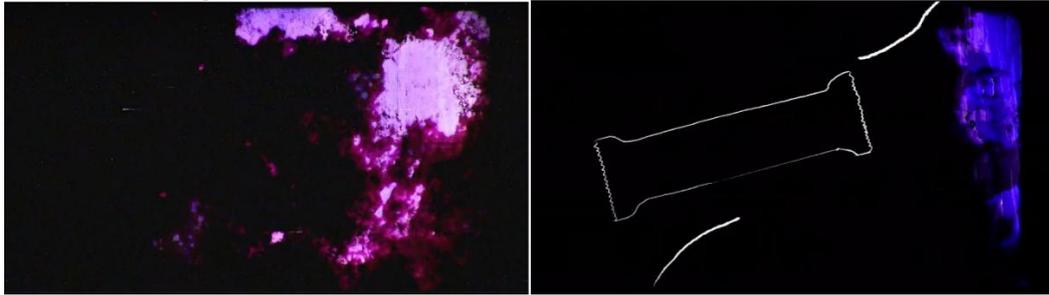
Figura 53: Riscos brancos aparecem na animação



Fonte: Netflix, 2019.

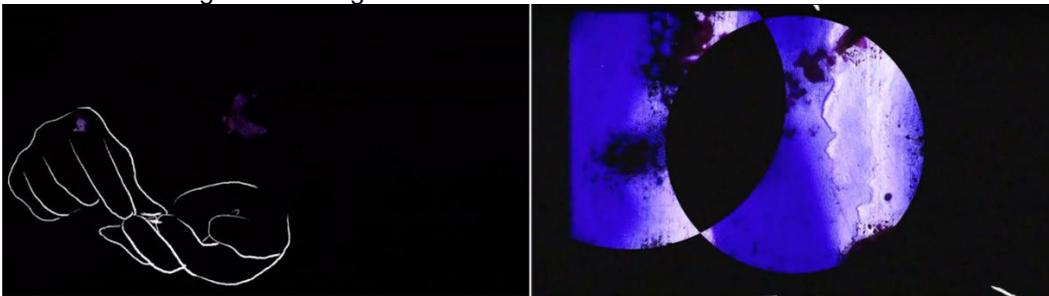
Algumas imagens figurativas aparecem. Contornos de imagens de algumas palavras que estão sendo ditas, como uma barra de chocolates (**Figura 54**), e mãos em movimento (**Figura 55**). Com um fundo escuro, e a maior parte da tela com informação que parece neutra, há a possibilidade de uma imersão, já que apesar de contínuas, as imagens só enfatizam a narração (**Figura 56**).

Figura 54: Fundo abstrato e contorno de barra de chocolate



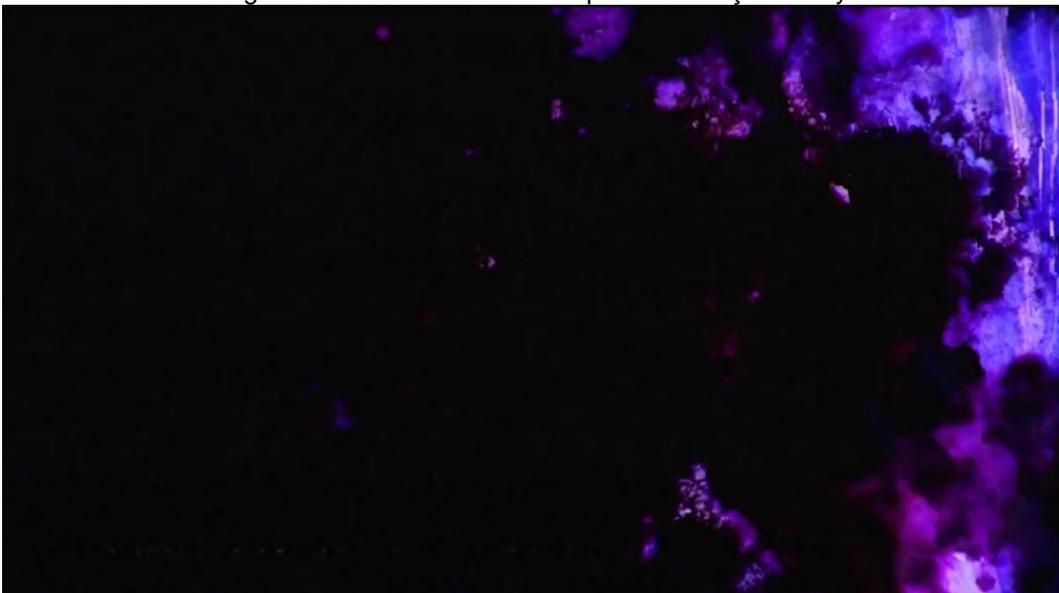
Fonte: Netflix, 2019.

Figura 55: Imagem das mãos oscilando num fundo abstrato



Fonte: Netflix, 2019.

Figura 56: Fundo escuro acompanha narração de Ty



Fonte: Netflix, 2019.

E é como se neste momento, fosse difícil trabalhar uma imagem real que pudesse ilustrar sem reproduzir algum tipo violência, porque, a narrativa está

tratando exatamente deste tipo de agressão e crueldade. E ela aparece na história, tanto na descrição da morte de Latasha quanto na denúncia de que lidar com uma pessoa armada, ou ter certeza de que alguma outra forma de agressão iria acontecer numa loja era normal para as crianças daquela região.

A animação acaba e vemos o mar, num plano aberto e um tanto diagonal com a luz do sol estourando à esquerda. É um entardecer num momento chamado de “*golden hour*” devido o sol já baixando no horizonte deixar tudo em tons de dourado. Vemos a imagem de Ty, pela primeira vez, indo molhar os pés na água (**Figura 57**). Enquanto caminha na beira do mar, Ty relata como imagina que Latasha estaria agora. Em planos que mostram seu olhar no horizonte, com expressão serena (**Figura 58**), ela também fala de si, e como imagina sua própria vida se Latasha estivesse viva.

Figura 57: Ty molha os pés na água



Fonte: Netflix, 2019.

Figura 58: Ty com sua expressão serena



Fonte: Netflix, 2019.

É interessante perceber que nos testemunhos, Sophia permite que as mulheres ao redor da vida de Latasha falem de si. Nesta narrativa, se pretende integrar o máximo de mulheres negras possíveis e suas narrativas, de algum modo. Por isso as atrizes mirins, as amigas que testemunham, as cantoras e as diretoras. Todas são importantes para contar esta história e todas elas, afetadas direta ou indiretamente são parte desta história.

Em 14:08, vemos Shinese ler um poema escrito por Latasha aproximadamente 1 mês antes de sua morte, em que ela se define, corroborando com todas as afirmações feitas por suas amigas sobre ela, sobre alguém que se importava com os outros e conhecia o seu valor. Shinese se emociona em vários momentos da leitura, mas a câmera se mantém imóvel (**Figura 59 e Figura 60**).

Figura 59: Shinese se emociona ao ler o poema de Latasha



Fonte: Netflix, 2019.

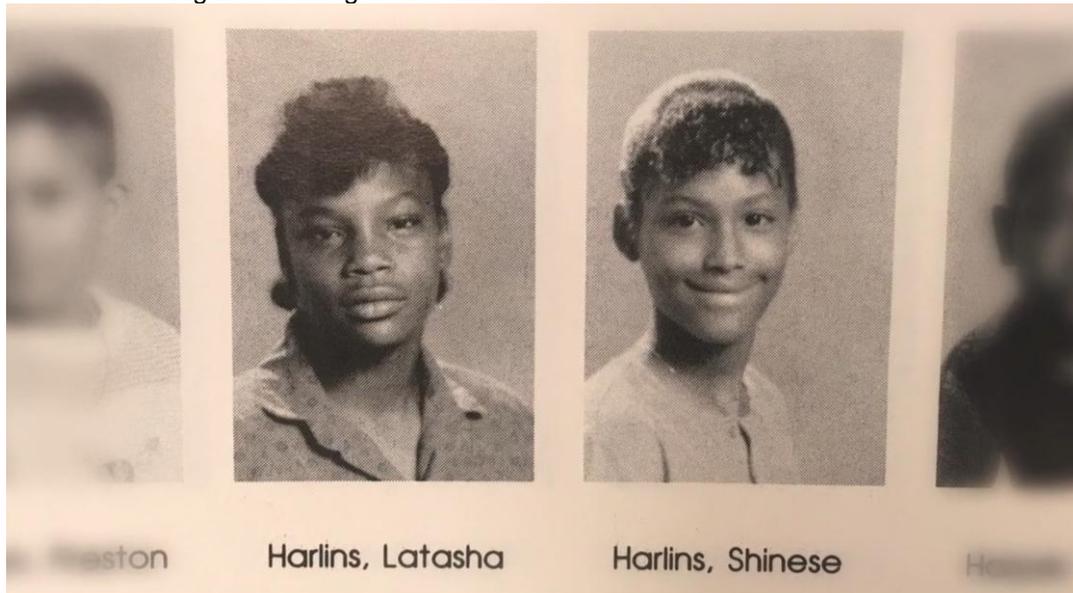
Figura 60: Câmera estática mostra Shinese lendo o poema de Latasha



Fonte: Netflix, 2019.

Ao fim da leitura, ainda com a fala de Shinese ao fundo, vemos novamente imagens do rosto de Latasha. No anuário conseguimos ver que Shinese era a imagem do lado esquerdo. Vemos mais uma imagem de Latasha e Shinese ainda pequenas e estes somam os documentos de Latasha utilizados no filme (**Figura 61**, **Figura 62** e **Figura 63**).

Figura 61: Imagem de Shinese ao lado de Latasha no anuário



Fonte: Netflix, 2019.

Figura 62: Imagem da foto de Latasha



Fonte: Netflix, 2019.

Figura 63: Foto de Shinese e Latasha quando crianças



Fonte: Netflix, 2019.

Voltamos para uma imagem da menina negra que aparece no início do vídeo. Com a coroa de flores na cabeça num campo de flores amarelas (**Figura 64**). Ela aparece em alguns planos poéticos, e inaugura uma sequência de imagens de diversas mulheres pretas com expressões pacíficas (**Figura 65**). O filme acaba com *color bar*, como o final de uma VHS (**Figura 66**).

Figura 64: Menina no campo de flores amarelas



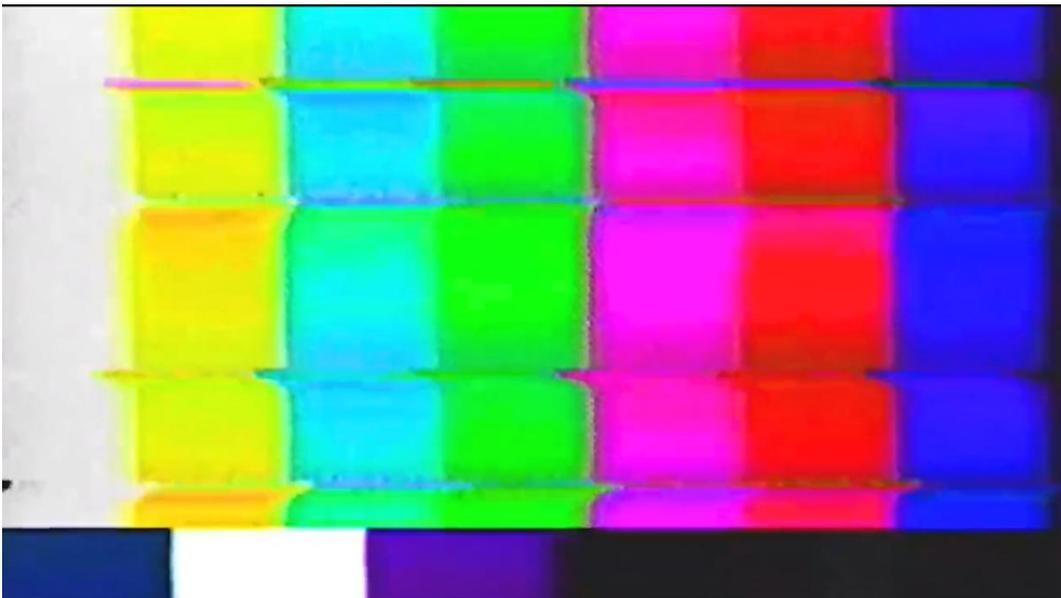
Fonte: Netflix, 2019.

Figura 65: Meninas com expressão serena



Fonte: Netflix, 2019.

Figura 66: Color bar



Fonte: Netflix, 2019.

No fim, em tela preta com letras brancas, aparecem cartelas explicativas sobre a morte de Latasha, seu desfecho e seu legado. Após citar a Fundação criada em homenagem à adolescente por sua tia, Sophia também homenageia Ty e Shinese incluindo seus nomes na dedicatória (**Figura 67**).

Figura 67: Cartela de dedicatória



Fonte: Netflix, 2019.

Além deste fato, é importante citar a redução da equipe que se mostra breve nas cartelas de crédito e a preferência por trabalhar com outras mulheres negras, como no caso da produtora executiva Janice Duncan, a animadora Adebukola Bodunrin, a colorista Kya Lou numa equipe quase que integralmente composta por mulheres.

2.3. Pensando Mulheres Negras

É indissociável do percurso criativo da diretora a questão do feminino e da importância política de uma mulher falar de si mesma na narrativa proposta. E tal efeito é percebido pelas suas escolhas técnicas e artísticas. Artísticas quando escolhe enfatizar as mulheres no quadro. Técnicas ao manter essa fidelidade na composição de sua equipe.

Este evento ganha maior intensidade política pensando na identificação de grupo que a autora estabelece ao querer “validar seu próprio corpo”. Este tópico, relacionado a ideia da mulher preta no audiovisual é o primeiro produto de observação, visto que é uma das primeiras características mais notórias da visualidade, e uma das bases teóricas em que se estabelece o conceito aplicado por Sophia, que é o da autodefinição, amplamente difundido pelo feminismo negro.

A importância desta ideia, cuja pauta defende o maior aprofundamento de personagens negras, pode ser percebida na história do audiovisual, quando percebemos a ausência da representação da mulher negra nos produtos veiculados, e como estes se deram por muito tempo na indústria. Pode-se analisar, brevemente, um caso conhecido, tomando por exemplo um de seus eventos de premiação, onde a ausência de corpos negros se torna mais evidente.

Um fato interessante da cultura popular com contornos políticos, ocorreu em 1940. Na ocasião, em meio à Segunda Guerra Mundial e ao *apartheid* norte americano, o filme *E o vento levou...* dirigido por Victor Fleming concorre em 13 categorias na premiação do Oscar, vencendo 5 delas. Uma delas, a mais emblemática, a de Melhor Atriz Coadjuvante, premiando Hattie McDaniel, que na ocasião, além de ser a primeira mulher negra a concorrer e ganhar um Oscar, também foi a primeira a entrar na premiação como artista e não como funcionária da limpeza ou da cozinha.

Por ocasião das regras segregacionistas da época, McDaniel precisou se sentar distante dos demais indicados brancos. Esta distância também se configurava nos ideais políticos do movimento negro que viria criticar a atriz pelas personagens que aceitava, papéis que denotavam subserviência (Pilgrim, 2024).

É importante pontuar que houve iniciativa cultural de dar protagonismo às pessoas negras em alguns momentos do cinema norteamericano. Um deles, ocorreu no início do cinema estadunidense, na década de 1910, direcionado ao público negro, com participação financeira de alguns ex-escravizados emergentes e elenco negro, onde havia as obras chamadas *race films*. Estas peças eram produzidas tendo como pano de fundo a segregação racial e eram exibidos em espaços específicos para pessoas negras (ou pessoas de cor, como sugere o termo *coloured only* designado para estes espaços).

Este contexto era o mesmo em que diretores brancos segregacionistas narravam a experiência das *plantations*¹, utilizando do discurso supremacista para entreter parte da população. Nestes filmes, encabeçados por pessoas brancas, como no caso de *Nascimento de uma Nação* (1916) os atores brancos utilizavam o recurso do *black face*, ou seja, pintavam seus rostos de preto para interpretar escravizados.

¹ sistema agrícola baseado na monocultura de exportação, que se utilizava de mão de obra escravizada e latifúndios.

Na atuação, a mais caricata possível, buscava-se reforçar todo ideal de preconceito e estereótipo das pessoas pretas (Guerrero, 1993).

O conteúdo principal dos *race films*, da década de 1910, tratava da pobreza e da vida nos guetos dos Estados Unidos. Mas, por terem a mão de obra artística também composta por pessoas negras, este protagonismo ocorria enfatizando questões relevantes para as pessoas pretas na época gerando identificação com os personagens. O mesmo não ocorria com as produções encabeçadas pelos estúdios de filmes para pessoas brancas, os que configuravam as principais peças de mídia veiculadas naquele período. Logo, é possível afirmar que havia um público que discordava do personagem de McDaniel por possuir outro referencial de protagonismo.

Apesar da afetividade no arquétipo das *Mammies*, como a personagem interpretada por McDaniel em *E o Vento Levou*, é construído com ele o papel de coadjuvante, ou seja, alguém fora do protagonismo. Geralmente esta persona está para dar suporte a outros personagens, logo, possui sua subjetividade diminuída ou ofuscada, de maneira a enaltecer a quem se pretende focar. Sua narrativa é secundária, ou mesmo irrelevante.

É interessante somar este dado ao fato de que em quase 100 anos de cerimônias de premiação do Oscar, apenas 11 mulheres negras ganharam uma estatueta em categoria de atuação, sendo apenas uma delas, a atriz Halle Berry, na categoria de Melhor Atriz, ou seja, como protagonista de um filme. A segunda a vencer o Oscar como coadjuvante foi a atriz Whoopi Goldberg em 1991, meio século depois de McDaniel.

Este exemplo, utilizando uma das principais premiações do cinema, ajuda a desenhar o quadro sobre como tem se dado as representações em um dos principais veículos de mídia: o cinema. As escassas representações negras femininas por muito tempo não estiveram no protagonismo. E a preocupação com esta maneira de se ver já tem sido apontada por alguns autores que pensam sobre o feminino e a negritude.

Figura 68: Tabela de atrizes negras vencedoras do Oscar

Nome	Filme	Categoria	Ano
------	-------	-----------	-----

Hattie McDaniel	<i>E o Vento Levou</i>	Melhor Atriz Coadjuvante	1940
Whoopi Goldberg	<i>Ghost</i>	Melhor Atriz Coadjuvante	1991
Halle Berry	<i>A Última Ceia</i>	Melhor Atriz	2002
Jennifer Hudson	<i>Dreamgirls</i>	Melhor Atriz Coadjuvante	2007
Mo’Nique	<i>Preciosa</i>	Melhor Atriz Coadjuvante	2010
Octavia Spencer	<i>Histórias Cruzadas</i>	Melhor Atriz Coadjuvante	2012
Lupita Nyong’o	<i>12 Anos de Escravidão</i>	Melhor Atriz Coadjuvante	2014
Viola Davis	<i>Um Limite Entre Nós</i>	Melhor Atriz Coadjuvante	2017
Regina King	<i>Se a Rua Beale falasse</i>	Melhor Atriz Coadjuvante	2019
Ariana DeBose	<i>Amor, Sublime Amor</i>	Melhor Atriz Coadjuvante	2022
Da’Vine Joy Randolph	<i>Os Rejeitados</i>	Melhor Atriz Coadjuvante	2024

Fonte: tabela elaborada pela autora

2.3.1. Mulheridades na mídia: a cor importa?

Se tratando de mulheres, de maneira geral, é importante observar que seu lugar de representação estar suscetível à ideação sistêmica patriarcal, ou seja, considerando os gêneros masculino e feminino, o segundo irá atuar como estando abaixo do primeiro. Isto é claro, considerando as sociedades ocidentais, principais detentoras do poder midiático. Para a psicanálise, este lugar feminino se configura

enquanto ausência fálica, pois é inerente à mulher este desejo de poder simbolizado pelo órgão masculino (Mulvey, 2004).

Resta assim, para a mulher, o espaço de significante do outro, que exerce sobre ela domínio semântico. Como afirma Laura Mulvey (2004) na sociedade patriarcal “o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado” (p. 438). E isso irá se refletir na produção de imagens, neste caso analisado, em especial no cinema, onde há a reprodução dos valores da classe dominante.

Para Mulvey (2004) também, a representação feminina, estará concentrada num paradoxo psicanalítico que a transformará em objeto de observação servindo a uma perspectiva escopofílica do cinema, ou seja, relacionada com o prazer de ver que o cinema proporciona, ao mesmo tempo em que atua num processo de libido do ego, gerando processos de identificação com a dominância exercida pelo homem à esta representação da mulher.

Estes processos inconscientes, que são formados pelos valores da sociedade, se desenvolvem e são reafirmados pela mídia que reproduz ao mesmo tempo que reforça os papéis de gênero. Logo, a coerência da captura da diegese, que oculta o aparato da câmera, faz com que o espectador seja um observador ativo de uma realidade proposta.

No entanto, é importante reforçar que tal veiculação não está restrita ao audiovisual, mas a mídia como um todo. Como já citado anteriormente, o antropólogo Erving Goffman (2023) demonstra através de análise quantitativa as imagens publicitárias veiculadas com mulheres em posições de subserviência.

Num quadro onde está explícito uma relação de poder que se estabelece por meio da dominação, é interessante pensar em que outros atravessamentos auxiliam na construção destas representações. Considerando a visão binária, já citada nesta pesquisa, que na construção do masculino e branco como padrão, determina todo o outro tipo como secundário, é evidente que a mulher preta estaria em seu extremo oposto.

Através da evidenciação desta problemática que complexifica a questão da raça além da questão do gênero, não se pretende anular a vitimização do corpo da mulher, mas reiterar que na hierarquia social dos corpos, a mulher branca possui ainda alguns privilégios dentro deste sistema.

É importante, até mesmo para o ponto de vista do ativismo, que esses privilégios sejam reconhecidos de maneira a combater as violências que se somam sobre as mulheres de cor. Ao que escritora negra Audre Lorde (2019) afirma em sua obra *Irmã Outsider* que “a recusa em perceber a diferença torna impossível enxergar os diversos problemas e armadilhas que encaramos enquanto mulheres” (p. 148).

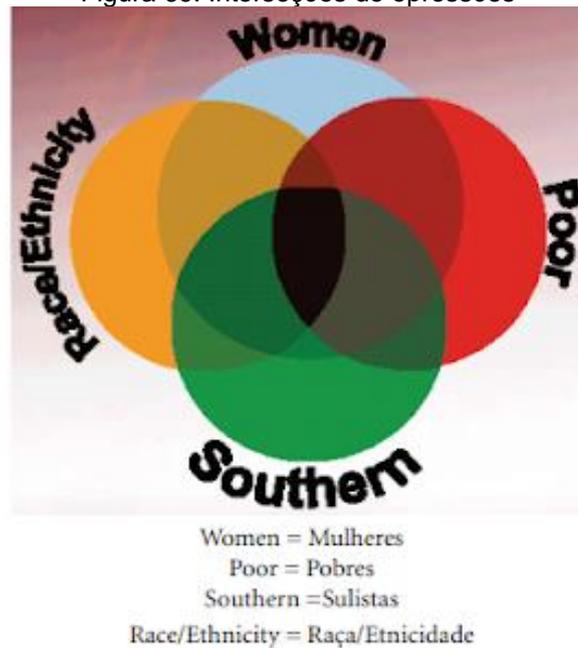
Ainda na obra de Lorde (2019), sobre a questão dessa diferenciação no trato das mulheres brancas e de cor, a autora evidencia que as estratégias de dominação por parte do sistema não são as mesmas. Para a mulher branca há a sedução do compartilhamento do poder e da dominação que a possibilita se unir ao opressor, experimentando algumas “recompensas” que trabalham para a manutenção do patriarcado.

Neste caso, caberia à mulher branca aceitar os símbolos de dominação, a fim de ter o seu lugar assegurado no sistema de maneira harmônica. Como objeto de desejo, passível de cuidado, esta seria uma maneira de humanização da mulher que por sua cor, ainda estaria “acima” de uma parcela da sociedade.

Para a mulher negra, esta proposta não existe. Suscetível ou não ao patriarcado que engloba também as relações racializadas, não existe maneira de ascender ou estar acima. Não existe cumplicidade com o opressor para que haja movimento na hierarquia social. E este processo se torna ainda mais intenso conforme os padrões de sexualidade, comportamento, idade são rompidos.

A interseccionalidade é uma proposta de compreensão de como as diversas camadas de opressão operam juntas criando maneiras específicas de atuarem sobre um corpo. Desenvolvido pela advogada Kimberlé Crenshaw (2012), um dos objetivos é levar em consideração a sobreposição de discriminações a que grupos minorizados estão expostos.

Figura 69: Interseções de opressões



Fonte: Crenshaw, 2012.

Para Crenshaw (2012), por exemplo, é impossível analisar a questão da mulher negra apenas sob a perspectiva racial ou de gênero isoladamente. Mas é essencial destrinchar as categorias para uma melhor compreensão de sua experiência. Para o Direito, área da sua especialidade, é importante criar categorias direcionadas para que as práticas políticas sejam mais eficazes na proteção deste grupo minorizado.

É interessante observar que tais apontamentos que enfatizam as diferenças dentro da categoria Mulher, se preocupam que as generalizações sejam excludentes. Politicamente falando, para dar conta destas demandas criam-se subgrupos que pautam interseccionalidades a fim de discutir aquilo que grupos maiores acabam por invisibilizar. Um exemplo está no transfeminismo que discute às questões das mulheres transgênero, e no feminismo negro que discute questões das mulheres de cor, em especial das mulheres negras.

2.3.2. Como o feminismo negro auxilia na discussão

O pensamento feminista negro, como proposto pela autora Patricia Hill Collins (2019), é composto por conteúdos temáticos, referenciais interpretativos, abordagens epistemológicas e estratégias para o empoderamento da mulher preta (p.4), pelo menos a priori, especialmente considerando o recorte estadunidense. Deste modo, tal teoria pretende suscitar discussões sobre as opressões sistêmicas, de modo que sirva aos interesses de todos os grupos minorizados afetados pela mesma estrutura, já que, há compreensão de que a injustiça social é o fator determinante para exclusão e marginalização das pessoas, de maneira abrangente (ibid, p.30).

O marcador deste grupo, torna-se então, um coletivo de pessoas que experimentaram a vivência da subordinação no contexto social e econômico oriundo da escravidão. Portanto, na perspectiva teórica, a mulher negra não estaria representada completamente pela teoria feminista, já que ela não dá conta das especificidades do recorte de classe e etnia. Algo que ilustra esta problemática está no discurso da abolicionista e ativista Sojourner Truth que, apesar de não ser considerada intelectual, já que não sabia ler e escrever, possui grandes contribuições para o direito das mulheres afro-americanas:

Aquele homem ali diz que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e ser carregadas quando há valas na passagem, e ter o melhor lugar onde quer que estejam. A mim, porém, ninguém nunca ajuda a subir em carruagens, a pular poças de lama, nem cede o melhor lugar! E por acaso não sou mulher? Olhem para mim! Olhem meu braço! Já arei, plantei, trabalhei em estábulos, e homem nenhum se saía melhor do que eu! E por acaso não sou mulher? Eu era capaz de trabalhar e comer tanto quanto um homem – quando havia comida –, além de aguentar chicotada! E por acaso não sou mulher? Pari treze filhos, e um por um foram vendidos como escravos. Quando chorei minha dor de mãe, ninguém me ouviu, só Jesus! E por acaso não sou mulher? (Loewenberg e Bogin apud Collins, 2019, p.59)

Ao trazer à tona as limitações do conceito de mulher na sociedade, Sojourner provoca a reflexão do lugar que ela estaria inserida, colaborando com a ideia da construção social deste espaço. Para além disto, a ativista contribui para uma importante consideração dentro do feminismo negro: tendo em vista o movimento de constante apagamento dos esforços da comunidade negra, faz parte do exercício feminista negro buscar e divulgar aquilo que foi publicado, escrito ou mesmo transcrito de pensadores e pensadoras que não possuíam educação formal

ou acadêmica. A ideia é criar proximidade com todas as contribuições possíveis de pessoas cujas experiências ajudam a elucidar sobre o tema.

Uma referência citada por Collins (2019) aparece também no documentário de Giselle Bayley, *Ladies First - Mulheres no Hip hop*. É sobre a rapper Sister Souljah, cuja obra foi criticada pelo presidente Bill Clinton na campanha presidencial de 1992. Souljah falava sobre as pessoas brancas não serem aliadas na questão racial em sua música *No Disrespect*. Apesar de, ideologicamente, a artista não possuir vínculos com a teoria feminista negra, a repercussão das suas letras dentro do movimento negro suscitou diversas discussões que colaboraram com suas concepções.

Dessa forma, para Collins (2019), a maneira como o ativismo é comunicado dentro da cultura pelas artistas possui muito valor, considerando um grupo que, até pouco tempo, teve acesso restrito à educação. A mídia colabora para que informações cheguem a grupos minorizados e para que debates de cunho social avancem. Este é um dos objetivos diretos do pensamento feminista negro, o empoderamento através da informação.

A nível de esclarecimento, visto que, muito da colaboração teórica para fortalecimento deste campo advém dos estudos de raça, é importante ressaltar outra questão acerca do feminismo negro em relação com o movimento negro em si. A teoria possui recorte de gênero, considerando, como já foi dito anteriormente, as experiências dentro do mesmo sistema. A divisão social por gêneros que aparece, inclusive em relações de pessoas não brancas, colabora para o que machismo exista dentro da comunidade negra, de modo que, mesmo dentro desta, a mulher esteja em segundo plano.

Outro ponto a ser considerado é o caráter democrático que a teoria pretende assumir. Ao considerar as experiências de mulheres negras, não pretende torná-las homogêneas. Assume-se um coletivismo por semelhança, entendendo as mulheres negras como indivíduos que podem ou não se identificar com a maioria das formas em que a opressão se apresenta. E, apesar de partir do ponto de vista afro-americano, acaba por abraçar a vida das mulheres em diáspora africana, e muitas vezes mulheres imigrantes latinas em alguns lugares do mundo, tal como nos EUA (Chang *apud* Collins, 2019, p.108).

2.3.3. Sobre os estereótipos das mulheres negras no audiovisual

Tendo elucidado algumas questões mais gerais da teoria, pode-se avançar para um dos aspectos principais a serem ressaltados que parte da autodefinição como maneira de construir uma imagem que descontinue processos. Também pertence aos objetivos do feminismo negro o compromisso de discutir e refutar a imagem da mulher negra que foi veiculada por muito tempo na mídia, banalmente construída em cima de reduções, como a que ocorre em “*E O Vento Levou...*”.

Para Stuart Hall (2016), a mídia é um dos principais responsáveis pelas imagens que concebemos, uma vez que a nossa sociedade é repleta delas por toda parte. No entanto, a representação, ou seja, o significado em torno de alguns conceitos construídos e disseminados por determinado veículo ou plataforma (Hall, 2016, p.34) não reflete com exatidão a sua forma no mundo real, mas é construído com base em determinado discurso.

Existe um diálogo entre a teoria de representação e estereotipagem de Hall (2016) e a ideia das “imagens de controle” de Collins (2019). Ambos os autores afirmam que o uso das imagens de pessoas pretas é suscetível ao sistema de poder que guia o olhar para determinada perspectiva sobre as mesmas. Ao que Hall (2016) afirma que “a estereotipagem implanta uma estratégia de cisão, que divide o normal e aceitável do anormal e inaceitável” (p.191) e Collins (2019) que “essas imagens de controle são traçadas para fazer com que o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social pareçam naturais, normais e inevitáveis na vida cotidiana.” (p.166).

Nas duas obras se discute o conceito de binarismo dentro do sistema político e social. Neste esquema, existem apenas duas possibilidades de ser, que estão em oposição: o branco ou preto, sujeito ou objeto, masculino ou feminino, entre outros. Na citação de Derrida por Hall (2016) argumenta que existem pouquíssimas oposições binárias neutras. Normalmente um dos polos possui domínio sobre o outro e o absorve dentro do seu campo de operações. Hall, citando Derrida, afirma que “há sempre uma relação de poder entre os polos de uma oposição binária” (2016, p. 154).

Este mesmo sistema binário que contempla a branquitude e masculinidade como universal e descarta/ diminui as outras formas de perspectiva e experiência.

E como forma de dar continuidade a este imaginário a ser absorvido pelos meios onde é propagado, mantêm restritas às possibilidades de representações de outros grupos.

No capítulo “*O Espetáculo do Outro*” da obra *Cultura e Representação*, Hall analisa algumas imagens de pessoas pretas em veículos publicitários para discutir suas chaves de significação. No título, “o outro” é uma alegoria referente à ideia do binarismo, onde este se opõe à figura principal. Neste exercício de ver, se percebe o caráter reducionista das imagens. No entanto, nota-se ainda que, apesar de tensionar raça, possui uma lacuna sobre a questão de gênero. Esta é enfatizada por Collins (2019).

A mulher preta está aquém do olhar como sujeito. Essa objetificação colabora para sua desumanização e é utilizada para justificar sua opressão. Collins (2019) descreve algumas reduções midiáticas focando na representação feminina. Ela destaca as figuras da *mammy* (a serviçal fiel e obediente que ocupa o espaço de matriarca da família branca), como é o caso da personagem de McDaniel em “*E o Vento Levou...*”, da matriarca (figura central da família negra, geralmente solteira), da mãe dependente do Estado e da jezebel/*hoochie* (mulher que apresenta caráter promíscuo).

As *mammies* são uma figura clássica na representação de períodos coloniais, narrativamente e iconicamente. Como o nome sugere, são mulheres onde os signos, geralmente positivos da maternidade, estão aflorados. Em sua apresentação terna e simpática, a figura da *mammy* é efetiva em perpetuar uma cadeia de opressão, visto que ela não costuma ser aparentemente agressiva, pois sua função conciliadora faz com que ela seja entendida como “parte da família” (Pilgrim, 2024).

Como função social, pertence a esta mulher reproduzir e transmitir as estruturas raciais de poder tanto para a sua prole como para a da casa que trabalha. As hierarquias sociais ocultam em seu trabalho, a negação da sua individualidade, pois a sua função está para a família que serve e não para sua própria família. Também traz à tona o seu papel secundário em relação à sua patroa branca, já que as duas são mulheres, mas possuem papéis distintos tanto na casa como na sociedade.

Entendida como responsável pela procriação, em contraposição da figura frágil da mulher branca, a *mammy* também possuirá como característica as atribuições físicas necessárias ao seu trabalho, com maior robustez para o trabalho

doméstico e quadris largos denotando fecundidade. No entanto, esta força está castrada pela gentileza, que faz com a *mammy* seja resiliente ao seu espaço de subalternidade.

Além do exemplo supracitado da *Mammy* de *O Vento Levou* (Figura 70), podemos perceber este arquétipo em outras personagens interpretadas por McDaniel, como no filme *Music is Magic* (1935), onde o próprio figurino e a situação de apoio à personagem em cena já nos remontam o imaginário arquetípico (Figura 71).

Figura 70: Hattie McDaniel como Mammy, ao fundo em “E o Vento Levou...”



Fonte: Metro-Goldwyn-Mayer, 1939.

Figura 71: Hattie McDaniel como Mammy em “Music is Magic”



Fonte: Youtube, 2023.

No Brasil, encontra-se estas características na personagem Tia Nastácia, das histórias do *Sítio do Picapau Amarelo* (**Figura 72**) escritas por Monteiro Lobato (1920), com diversas versões adaptadas para outras mídias como cinema, TV e histórias em quadrinhos. Tia Nastácia, que acompanha fielmente a Dona Benta, sua patroa, é a personagem responsável pela cozinha e por transmitir algumas histórias do folclore a Narizinho e Pedrinho, crianças netas de Dona Benta. Também é a responsável por criar a boneca Emília, que ganha vida e se torna uma das personagens principais da história.

Figura 72: Tia Nastácia na animação do Sítio do Pica-Pau amarelo



Fonte: Tele Silas, 2011

De acordo com Collins (2019), no arquétipo da matriarca, a mulher aparece quase que em oposição à personalidade da *Mammy*. Se as *mammies* são as figuras do que ela representa para as famílias brancas, com comportamento polido e atencioso, a matriarca é a figura da mãe para a família negra, raivosa e sem tempo para os seus próprios filhos.

A matriarca surge da observação das composições das famílias negras e a centralidade da mãe nessa lógica. Mãe que geralmente é solteira e, portanto, provedora da família, forçando que se dedique mais ao seu trabalho do que à educação de sua prole. Seria atribuído a ela, enquanto responsável pela formação da família, a falha no desenvolvimento financeiro, ou seja, a perpetuação da pobreza nas comunidades negras, tanto pelo seu distanciamento, quanto pelos valores que desafiavam as normas conservadoras das famílias tradicionais.

Collins (2019) afirma também a complexidade em relação ao estereótipo que, de alguma maneira seria utilizada para desviar a atenção da real problemática que segrega e perpetua o cenário de desigualdades nos direitos das pessoas pretas, já que busca teorizar algo que nunca sequer foi comprovado numericamente. Segundo a autora:

Também sugere que qualquer pessoa é capaz de sair da pobreza se for criada com bons valores. Condições inferiores de moradia, escolas subfinanciadas, discriminação no emprego e racismo nas relações de consumo são praticamente desconsiderados da vida das mulheres negras. Nessa visão

higienizada da sociedade estadunidense, as pessoas afro-americanas pobres são responsáveis pela própria vitimização. (*idem*, p. 178)

Algo que é notório no arquétipo da matriarca também é sua personalidade forte, e às vezes descompensada. Este fato está relacionado a inadequação com a delicadeza feminina, uma expectativa de gênero que a matriarca não cultiva por precisar dar conta de múltiplas tarefas dentro e fora de sua casa. Logo, a matriarca possui os rótulos de não-feminina e rude.

Um exemplo de matriarca pode ser encontrado na série *Um Maluco no Pedaco* (1990). Neste programa de TV, protagonizado por personagens negros, Will, o personagem principal é enviado por sua mãe, Viola (interpretada pela atriz Vernee Watson), a casa de sua família rica em Bel-Air após enfrentar problemas com uma gangue local.

Muitas questões são levantadas nesta narrativa sobre as questões raciais e de classe. Inclusive a humanização no desenvolvimento da personagem que aparece inicialmente de maneira reduzida. No entanto, é evidente a dificuldade de Viola com a criação de Will por esta ser mãe solteira, e algo que a série procura mostrar são os preconceitos dentro da própria comunidade pelo fato de seu relacionamento não ter dado certo.

A mãe dependente do estado seria, assim como a matriarca, alguém que falhou em sua função. Menos agressiva que a segunda, esta seria alguém que sem “pulso firme” para com os filhos, teria desistido de buscar seu desenvolvimento e o da sua prole estando acomodada aos “benefícios” de depender das ações sociais do governo. Também seria atribuído a ela o fracasso financeiro da sua comunidade e uma justificativa para a pobreza das populações negras e periféricas.

Geralmente, também é mãe solteira, e não dispõe da estabilidade financeira ou força idealizada pela segurança de um relacionamento heterossexual na sociedade patriarcal, logo, a solidão é uma característica. É comum que no estereótipo de dependente do estado, haja características como ganância ou a culpabilização de outros como sendo responsáveis pelo seu insucesso. Este exemplo pode ser encontrado na personagem Mary (interpretada por Mo’Nique) no filme *Preciosa* (2010).

Sobrevivendo de assistência social, alheia ao desenvolvimento da própria filha, Preciosa, Mary é responsável pela submissão da mesma a diversos tipos de

violência como a sexual, física e moral. Para a personagem, a culpa de seu fracasso pessoal e matrimonial seria de Preciosa, com quem o “marido preferia estar” atenuando o fato de que este abusava sexualmente da menor. A interpretação de Mo’Nique lhe rendeu o Oscar de Melhor Atriz Coadjuvante, bem como outros prêmios de atuação.

Já em relação às *hoochies*, Collins (2019) as qualifica como uma atualização do estereótipo da jezebel, do passado. Esta última seria a responsável pela imagem de fecundidade da mulher negra. Diferente da recatada dona do lar, ela é sexualmente agressiva, e, portanto, justificaria saciar e controlar seus impulsos. Nas *hoochies*, esta característica desviante seria masculinizante, pois, diferente da mulher que se submete, como o exemplo de Mulvey (2004) sobre o papel feminino de suporte ao homem, o desvio seria o de tomar iniciativa.

A ideia em torno da sexualidade da mulher seria, então, considerada uma aberração. É interessante analisar o que Hall (2016) diz a respeito do caráter fetichista do olhar sobre o corpo desta mulher, que, independentemente de se afirmar como sexualmente ativa ou não, é condicionado por características fenotípicas.

Em sua análise, Hall (2016) utiliza o exemplo de Saartjie Baartman, nativa do povo coissã, utilizada como objeto de exposição tendo em vista suas características físicas, de grande volume em suas nádegas e lábios vaginais. Como Saartjie, assim como as mulheres de sua comunidade, possuía características opostas às das mulheres europeias, o corpo da mesma, além de superexposto, violando as regras morais que seguia de não exibição de suas partes íntimas, foi animalizado.

A objetificação do corpo de Saartjie tem a ver com a já citada, prática de negação do ser como sujeito, a transformando em passível de redução e descarte. A alteridade, ou seja, a visão polarizada desta pessoa como sendo o outro, e de menor valor, colabora para que se justifique a intensa exploração deste corpo, neste caso com a justificativa “científica” de análise destas diferenças.

O fetiche, que necessita da proibição para se conceber, constrói na imagem da mulher este alvo constante de um desejo que é negado (pelos próprios limites do corpo como pertencendo a um indivíduo), e se satisfaz na vulnerabilidade do espaço social que o corpo ocupa. De maneira que a alteridade se torna uma justificativa para uso deste corpo, que não gera identificação, pois é diferente em cor, gênero e

anatomia de quem detém o poder. Então, se realiza o desejo através do olhar que é direcionado de maneira exploratória ao que geralmente é proibido, no caso de Saartjie, para suas partes íntimas.

E esta perspectiva da escopofilia é relevante ao analisar esta subserviência fetichista que se mostra ainda mais clara ao percebermos o estereótipo da *hoochie*. Mesmo quando esta mulher aparece emancipada e seguindo seus próprios desejos, ela ainda está de acordo com uma lógica que serve aos interesses masculinos, ou reproduz a lógica dos homens no corpo da mulher.

É o caso da representação na personagem Nola (interpretado por Trace Camilla Johns) do filme *Ela quer tudo* (1986) do diretor Spike Lee, criticado pelo por algumas mulheres do movimento feminista negro por, na tentativa de abordar a liberdade sexual feminina, manter algumas características estereotipadas e hipersexualizadas numa protagonista a quem se pretendia conferir o poder de agência.

As *hoochies* aparecem na cultura contemporânea geralmente como *sex symbols*, mas os signos estão condicionados à lógica patriarcal. A ideia de corpo, é presentificada através da sua exposição e pode representar lógicas diferentes dependendo do seu contexto narrativo. Algo que hooks (2019) trata por exemplo, utilizando outro filme de Lee, *Faça a Coisa Certa* (1989).

Numa cena de celebração, onde há dança com intenso movimento de quadris e nádegas, que são mostrados sem pudor, dirigida por um diretor negro, para hooks (2019) existe uma liberdade em se mostrar algo que parecia errado, ou que devesse ser escondido. Segundo a autora: “

Não são corpos imóveis de escravas que deveriam parecer manequins. Não são corpos silenciados. Exibidas como uma divertida resistência cultural nacionalista, as bundas desafiam a premissa de que o corpo negro, sua cor e forma, são marcas de vergonha. (p. 114)

Esta questão não é tão simples, visto que o homem branco ainda é o responsável pela maior parte das narrativas em circulação pela mídia. Logo é pelas suas lentes que a maior parte das representações são construídas e reafirmadas. A mesma bell hooks (2019) reconhece este fato em sua afirmação “Representações de corpos de mulheres negras na cultura popular contemporânea raramente criticam

ou subvertem imagens da sexualidade da mulher negra que eram parte do aparato cultural racista do século XIX e que ainda moldam as percepções hoje”. (p. 112).

Outro exemplo de aparição da *hoochies* figuram na década de 1970 em outro momento de intensa representação da negritude através do gênero *blaxploitation* (união dos termos *black* – negro e *exploitation* - exploração). Acompanhando a tendência hollywoodiana e as novas temáticas liberais que viriam a partir do *New American Cinema*, que propunha valores contraculturais e igualdade racial a serem incorporados nos filmes, o protagonismo negro ganhava personagens icônicos, até então diferentes de como haviam sendo representados.

O gênero *blaxploitation*, inegavelmente importante para a comunidade negra, se caracterizava principalmente por dramas urbanos (Guerrero, 1993). Possuía também como marca o heroísmo de seus protagonistas, como no caso do filme *Shaft* (1971). Alguns filmes além do empoderamento negro tratavam de outros temas como o empoderamento da mulher como no caso das obras do diretor (branco) Jack Hill, responsável pelos filmes *Coffy* (1973) e *Foxy Brown* (1974), ambos protagonizados pela atriz e *sex symbol* Pam Grier.

No entanto, o que para época era subversivo e inovador trazia uma carga crítica por parte do movimento negro que acreditava que os personagens geralmente eram estereotipados. Os produtos feitos para um público amplo, eram taxados de serem reducionistas em alguns aspectos. No caso das personagens de Pam Grier, a hipersexualização ora era vista libertadora, ora era vista como mais uma maneira de subjugar o corpo da mulher negra ao fetiche dos espectadores, a enquadrando no estereótipo da *hoochie* (**Figura 73**).

Figura 73: Frame de Pam Grier como Foxy Brown



Fonte: Prime Video, 2024.

2.3.4. Reagindo às imagens de controle: o poder da autodefinição

Parte grande da responsabilidade de promover as ditas imagens de controle é das instituições (Collins, 2019, p.192). As narrativas não são construídas apenas midiaticamente, mas são reforçadas, ao passo que, não há contraponto para desmistificar esses significantes. No entanto, cotidianamente, há um papel ativo da mulher negra ao refutar essas imagens de si.

Há algumas posturas apontadas por Collins (2019) dentro dessa dinâmica. Uma delas é, percebendo o movimento que a afeta, a mulher preta deseja mostrar-se fora desse “tipo”, não se relacionando com outras mulheres pretas, como forma de mostrar-se diferente. Outro papel ativo diz respeito ao enfrentamento das imagens de maneira crítica, opondo seu olhar aquilo que exibem sobre ela.

bell hooks (1992) discorre sobre o ato político contido no olhar. A autora fala sobre na infância perceber que desviar ou não seu olhar tinha efeito em como os adultos queriam que a mesma absorvesse certa experiência. Quando estava sendo castigada podia ouvir que olhasse para entender, mas ao direcionar o olhar para confrontar, exercia, mesmo com um gesto simples, seu poder de revolta. Hooks afirma: “Existe poder em olhar” (1992, p.183).

Esta ação também possui relação direta com a escravidão. A cabeça baixa e o desvio do olhar são signos físicos da subordinação e estão presentes ainda hoje quando se pensa em relações de trabalho, principalmente. “O ‘olhar’ tem sido e permanece, globalmente, um lugar de resistência para o povo negro colonizado. Subordinados nas relações de poder aprendem pela experiência que existe um olhar crítico, aquele que “olha” para registrar, aquele que é opositor.” (hooks, 1992, p. 184)

Enquanto experimentando as imagens de controle expostas na mídia, a autora também pontua o tardio envolvimento das mulheres pretas com o cinema. Se as mulheres brancas na história do cinema foram representadas como objeto de desejo, às mulheres pretas sobrou o lugar da invisibilidade. E a resposta deste público foi evitar o consumo desta mídia que não só a desfavorecia, mas a excluía.

Autoras do feminismo negro percebem a mulher preta como resistente. Essa resistência é a mesma que a faz viver apesar das opressões que tiram a sua humanidade. Que a faz suportar muito além do que esperado para uma mulher branca. Que a faz internalizar suas angústias, a fim de sobreviver num meio tão hostil quanto a sociedade capitalista.

A autodefinição seria uma busca por esse lugar que investiga o íntimo silenciado e condenado da mulher preta. O lugar onde a mesma poderia trazer a visão daquilo que por muito tempo não importou. Por autodefinição, em termos de conteúdo, o que se busca é a autovalorização.

Neste lugar de protagonismo e exploração da subjetividade, se constroem a autoestima e respeito próprio que são valores negados enquanto lugar de objetificação. Se autodefinindo, seja na literatura, no audiovisual ou na música, as mulheres pretas falam do “eu”, não de uma maneira narcísica, mas se conceituando e se diferenciando num espaço de sujeitos onde outros “eus” existem. Isto torna evidente a importância do ato de “falar de si” enquanto grupo minorizado.

Quando pessoas e grupos não-dominantes constroem narrativas, eles rejeitam a forma como até agora foram representados e trazem novos contornos à sua própria existência, com a profundidade que foi negada. Para Hartman (2020), pensadora das questões de raça e gênero que contribui ativamente pensando e propondo narrativas foras dos estereótipos, há que se propor novos caminhos para a visão da mulher preta.

Como já citado, o caminho que a autora propõe é o da fabulação crítica que com uma escrita poética e sensível, cria um universo ao redor das histórias que mesclam a ficção com o material contido em registros. Esta alternativa pretende dar conta de tensionar aquilo que foi dito sobre a mesma e está documentado na nossa história, como os registros de navios negreiros e arquivos carcerários.

Neste lugar de criar novos horizontes, não se pretende negar a dura vida das mulheres pretas nos EUA, mas acrescentar camadas de subjetividade, de modo que as humanize. Esta construção, além de denunciar a crueldade do passado histórico, auxilia na proposição de uma nova chave de interpretação do passado, na visualização da luta constante do povo escravizado em resistir, sobreviver e dar conta dos seus próprios sentimentos, que são pouco retratados.

2.3.5. No desenho e na caneta: autoras negras e autodefinição

A autodefinição é um movimento empregado em muitas formas de Arte visando construir um protagonismo que possa abordar mais profundamente às questões específicas de determinada comunidade. Na literatura algumas obras como *A Cor Púrpura* (1982) de Alice Walker são marcantes na sua poética subjetiva.

O movimento hip hop também foi marcante para que certas pautas, descritas como vivências fossem discutidas. Tendo surgido na mesma época da efervescência do feminismo negro, onde a produção acadêmica aumenta neste sentido com a entrada das mulheres negras nas universidades norte americanas (Assis, 2019), também se caracteriza por criar cenários com base na realidade, como o que ocorre na fabulação crítica.

A criação de novas imagens de si, acrescidas de elementos da imaginação, é um recurso utilizado no movimento hip hop, que usa ferramentas e signos de poder como meio de pensar a emancipação das opressões. Para as mulheres rappers, não basta pensar em riqueza e luxo. É essencial libertar a figura do seu corpo e tensionar gênero como meio de discussão das estruturas dominantes.

Um exemplo está na canção *Ladies First* (1989), interpretada por Queen Latifah, lançada em seu álbum *All Hail to the Queen*. Latifah, que trouxe uma estética africanista para o visual dos seus trabalhos, abordava na letra das suas canções termos políticos relacionados à negritude e direito das mulheres.

Apesar da importância do hip hop enquanto movimento da cultura negra, que denuncia o racismo estrutural da sociedade, por muitas vezes, por ter precursores homens, acaba por propagar um machismo que objetifica a mulher preta, mesmo que ela esteja inserida na cultura. A obra de Latifah é um exemplo de autodefinição em seu movimento de falar das coisas que a afetam, pontuando seu lugar de mulher preta enquanto dialoga com outras com outras mulheres pretas.

Enquanto escrevem sobre si, as rappers constroem imaginários sobre poder, prosperidade, fama e luxo. A ideia é exibir sua ascensão como meio de esperar as outras que vêm da mesma realidade. Este ato reitera sua função política tendo em vista a ideia econômica a que a mulher negra estava reduzida em seus estereótipos.

Este tema é abordado na minissérie *Ladies First* (homônima à canção de Queen Latifah), lançado no ano de 2023 pela Netflix, a diretora negra Gisele Bailey exhibe artistas e comentaristas que também são mulheres pretas possam comentar a questão do hip hop e do machismo perpetuado na indústria musical. Com linguagem que mescla entrevistas com alguns trechos de shows e videoclipes, Bailey traz apenas mulheres negras para participarem enquanto artistas, comentaristas e membros ativos da comunidade, num movimento também de autodefinição (**Figura 74**).

Figura 74 - Syreeta Gates no documentário *Ladies First* – Mulheres no hip hop



Fonte: Netflix, 2023.

No conteúdo se discute um pouco sob a perspectiva histórica, mas enfatiza o papel da mulher na mídia enquanto “opositora” dos precursores masculinos já que, de alguma maneira vinham contradizer as representações femininas nas letras, muitas vezes misóginas que colocavam a mulher como “*hoochies*”.

Disponível numa plataforma comercial, o projeto se assemelha a outros trabalhos de Giselle. Tais obras vão colaborar para um mural das representações de pessoas negras em espaços de poder. Ela torna visível o que a história muitas das vezes lançou no esquecimento: a ascensão e trajetória das pessoas pretas.

No momento midiático atual, onde há crítica e reivindicação por mais diversidades nos conteúdos², tem se tornado mais comum que mulheres se autodefinam, abrindo espaço para que mulheres de cor também possam fazê-lo. Pode-se encontrar este exemplo em algumas peças aclamadas pela crítica nos últimos anos como as séries de TV *Insecure* (HBO, 2016) de Issa Rae, *Chewing Gum* (Channel 4, 2015) e *I May Destroy you* (HBO, 2020) de Michaela Coel.

As séries *Insecure* (2016) e *Chewing Gum* (2015) são obras que retratam as vivências das autoras enquanto mulheres pretas, fora do estigma de símbolos sexuais. Retrata o cotidiano de mulheres comuns e suas jornadas de descoberta de si mesmas. Nas duas séries, protagonizadas pelas próprias autoras, a comédia é um recurso para tensionar os dramas pessoais.

Em *Insecure* (2016), a trama conta com duas protagonistas, que são melhores amigas na trama, mas possuem estilos de vida e personalidade muito diferentes (**Figura 75**). Estando quase com seus 30 anos, vivendo em Los Angeles, a personagem Issa (Issa Rae) trabalha para o terceiro setor e está tentando lidar com as dificuldades do seu relacionamento. Já Molly (Yvonne Orji) é uma advogada bem-sucedida, o que a faz ter dificuldades para ter relacionamentos. A obra de Issa Rae é uma adaptação para TV da websérie *Awkward Black Girl* (2011), e em 2020 recebeu oito indicações ao Emmy e indicações ao Globo de Ouro.

² TERRA. Oscar: A partir de 2024, premiação terá que seguir novas regras de diversidade; saiba o que muda

Disponível em: < https://www.terra.com.br/diversao/entre-telas/oscar-a-partir-de-2024-premiacao-tera-que-seguir-novas-regras-de-diversidade-saiba-o-que-muda,9b8d46aa8e822f86d819888cf03bb87f062eey5i.html#google_vignette > Acesso em 20 de janeiro de 2025

Figura 75: Personagens principais da série Insecure



Fonte: HBO, 2017

Já em *Chewing Gum* (2015), situada em um subúrbio inglês, Michaela como a personagem Trace discorre sobre como crescer num ambiente religioso tornou a sua sexualidade um tabu, e a maneira como romper com isso foi difícil. A evolução da personagem possui vários conflitos pessoais que não se resolvem, mostrando que o amadurecimento tem a ver com essa dificuldade de achar respostas ou soluções para tudo.

Um recurso amplamente utilizado na série é a quebra da quarta parede, que evidencia a ingenuidade da personagem e auxilia o espectador a se aprofundar na sua subjetividade (**Figura 76**). Recurso que viria a ser aclamado pelo uso na série também inglesa *Fleabag* (2016) (**Figura 77**), quatro anos mais tarde. Assim como em *Chewing Gum* (2015), *Fleabag* (2016) trata de maneira cômica das desventuras de uma mulher adulta, sua relação com a sua sexualidade e a maneira como lida com seus relacionamentos.

Figura 76: Quebra da quarta parede em *Chewing Gum*

Fonte: Netflix, 2017.

Figura 77: Quebra da quarta parede em *Fleabag*

Fonte: Prime Video, 2013

A câmera em *Fleabag* (2016) também é um recurso da sua subjetividade. É com o espectador que a autora desnuda seus pensamentos intrusivos e suas reações mais honestas. Apesar das semelhanças, as séries também possuem diferenças notáveis, como a ambientação e classe social das personagens e o próprio arco do roteiro que em *Fleabag* (2016) só se desenrola no final da temporada.

Para um olhar mais crítico, outra diferença notória é a própria configuração das personagens. *Chewing Gum* trata de personagens mais marginalizados e aquém das narrativas que *Fleabag*, que é sobre uma classe média branca que apesar de estar em crise possui mais recursos e possibilidades. *Chewing Gum* trata também

sobre a falta de perspectivas que são inerentes à vivência contemporânea negra. E a necessidade de ressignificação desse espaço e de si, já que aparentemente, este é o lugar que será palco para toda sua jornada.

Apesar das suas semelhanças, *Chewing Gum*, mesmo premiada pela *Royal Television Society Awards* e pela *British Academy Television Awards* não obteve o mesmo sucesso que *Fleabag*, que obteve 11 indicações ao Emmy em sua segunda temporada. Diferente do que ocorreu com outra série também de Michaela, *I May destroy you*, minissérie escrita, dirigida, produzida e protagonizada por Coel, baseada em sua experiência como vítima de abuso sexual durante o processo de escrita de *Chewing Gum* (**Figura 78**).

I May Destroy You, com uma personagem muito diferente de Trace, mostra a versatilidade da artista que agora fala sobre outro tipo de experiência, com poder aquisitivo maior, mas ainda cercada de drama e inseguranças. Esta obra foi aclamada pela crítica e vencedora de importantes prêmios da TV, como o BAFTA e o *Emmy*, sendo neste último a primeira mulher negra a vencer na categoria de Melhor Roteiro para Série Limitada ou Filme.

Figura 78: Michaela Coel como a personagem Trace na série *I May Destroy You*



Fonte: HBO, 2021

É importante falar de mulheres negras e sua representação bem-sucedida no mercado também para contrapor o cenário que mostra que esses casos são exceção. Isto porque a representação das mulheres negras ainda é extremamente baixa em produtos audiovisuais. Sendo assim, quando autoras negras de diferentes segmentos, munidas da experiência da interseccionalidade, criam suas obras, elas colaboram para reafirmar o seu poder artístico e intelectual. Quando as mesmas se põem a produzir sobre as mulheres pretas, elas transformam os imaginários rompendo com a tradição dos discursos dominantes e fazem um duplo exercício de se inscrever enquanto inscrevem objetos como sujeitos.

3. Reconstruindo a memória de Latasha

“Como isso pode inspirar mulheres e meninas negras a escavarem suas próprias memórias, reconstruírem seus próprios arquivos e recontarem histórias que podem ter lacunas ou partes faltando?” (Allison, 2020)

As representações sociais são fenômenos essenciais dentro da comunicação de um grupo, enquanto imagens vinculadas a ideias. Para Moscovici (2007), as representações fazem parte do conjunto das interações humanas (*idem*, p.40). Isto ocorre porque estas não são atribuídas a um indivíduo, mas são construídas coletivamente de maneira que só podem ser expressas a partir de um compartilhamento de signos.

A construção de uma representação social é gerada através da objetivação, ou seja, a transformação do conceito em signo, e da ancoragem que é a categorização do conceito por aproximação ao que já conhecemos. Este último possui por tendência à simplificação ou redução do conceito.

No entanto, para o autor, as representações possuem o potencial de se transformarem ao longo do tempo, podendo inclusive morrer, para dar espaço a novas representações. E estes processos se relacionam diretamente com as estruturas sociais de onde elas partem, sendo necessária a compreensão das suas condições de nascimento para assimilação do que a representação propõe ou no que ela se transformou. (*Ibidem*, p.46)

Tendo já explicitado os valores veiculados na mídia como pertencente a um grupo restrito, é coerente compreender que estes signos colaborem com ideias prescritas dentro da estrutura social hegemônica. Mas, podendo se transformar, elas também estão suscetíveis aos avanços que objetivam a ruptura com esta estrutura e a amplitude das possibilidades de representação. Para tal, intervir nas representações presentes não são suficientes.

Como proposto por Sophia Nahli Allison, é importante, à luz das novas discussões, revisitar o passado como maneira de apresentar novas perspectivas que libertem os corpos estigmatizados dos aprisionamentos semânticos, rompendo com a ancoragem que a mídia vinha propondo até então. Esta intervenção colabora, não apenas com a produção de novas imagens, mas com a solidificação de referências que ao longo do tempo foram diminuídas e/ou apagadas.

Se tratando do cinema documental, a estratégia ocorre pela combinação de experiências sensoriais (as imagens de reconstrução, performance e relatos orais) que funcionarão como um registro que combina temporalidades: a do evento relatado e da execução do filme quase quinze anos depois do evento.

E é nesta possibilidade que Sophia também atribui valor ao seu projeto: a de que mulheres negras também possam experimentar ser responsáveis por preservarem e arquivarem suas histórias. Em sua iniciativa de escavação e rememoração a que se pretende, Allison juntamente com a sua abordagem afetiva, contribui com um quadro de imagens que auxiliam na construção da identidade de grupos, neste caso o das mulheres negras.

3.1. Testemunhos

Em sua metodologia para construção da memória de Latasha, Allison se adequa nos conceitos abordados por Maurice Halbwachs em sua obra *Memória Coletiva* (1990). Para o autor, as memórias individuais são memórias de um grupo, visto que elas existem enquanto fenômeno social de compartilhamento de signos. Logo toda memória é coletiva.

A vivência em sociedade possibilita que a mescla dessas histórias possam criar quadros dinâmicos de marcas temporais. Individualmente, a apreensão desses quadros também é favorecida pelo grupo social em que um indivíduo está situado, permitindo seu engajamento motivado pela afetividade em sua relação com os eventos.

Para reconstruir a memória individual sobre eventos já vividos, o autor propõe que os testemunhos sejam o preenchimento das lacunas, para reafirmar o que já sabemos sobre os eventos. Da mesma maneira, esse passado só é passível de reconstituição, considerando o eu presente e que assim como o indivíduo muda, as memórias também com ele.

No filme, os testemunhos são uma primeira camada onde se inicia a busca por dar conta de preencher as lacunas dos documentos. Essa memória base, no entanto, não é a memória vivenciada por Allison, que parte dos registros históricos (notícias de jornal e a imagem da câmera de segurança que capta o momento da morte de Latasha), ou da lacuna deles, para criar sua história.

Allison, então, recupera o que faz parte de uma memória coletiva, mas, relacionada às outras que compõem os eventos que levaram aos Distúrbios de Los Angeles, se mostra ainda mais lacunar. Na ausência de registros, a diretora se põe a investigar mais do que a personagem vítima de um assassinato, mas a pessoa de Latasha enquanto uma jovem periférica com um futuro promissor.

Este fato se evidencia na característica descritiva principal dos relatos que se concentram em falar de Latasha omitindo na maior parte do filme a descrição do evento que levou ao seu assassinato. A junção destes testemunhos de pessoas próximas à personagem monta como um quebra-cabeças a imagem de sua personalidade, como se a imagem principal que se pretendesse buscar fosse a do seu íntimo e não a da sua imagem física.

É evidente que em *A Love Song for Latasha* (2020), as falas são voltadas para um onirismo e beleza e esta característica é acentuada pelas imagens. Pertence à ideia principal não abordar todas as nuances deste corpo, que, como todo ser humano possuía defeitos. Mas o filme está para se contrapor às ideias de violência relacionadas à sua história.

A composição das histórias de vida dotadas de sentido e coerência e certo heroísmo na construção da personagem é algo comentado por Bourdieu (2006) em *Ilusão Biográfica*. O autor propõe que a tendência pela escrita da vida como narrativa bem orientada e linear é apenas ilusória. No caso do filme de Latasha, é uma escolha de linguagem intencional desde a escolha de seu título.

Outro fator interessante sobre os relatos é que os mesmos partem das percepções do presente. Este fator possibilita que a maturidade dos personagens que fornecem o testemunho, que na época eram apenas adolescentes, possam criar camadas temporais sobre o que viveram e suas concepções do que ela poderia se tornar com base no que conheciam dela. Como proposto por Halbwachs (1990) são memórias que não são estáticas, e se mesclam inclusive com as suas próprias alterações de perspectiva causadas pelo próprio trauma do evento que encerrou a vida de Latasha.

Wilberth Salgueiro (2015) afirma que o testemunho é o relato do sobrevivente. Apesar da inauguração do conceito testemunhal surgir das produções dos sobreviventes do Holocausto, não se restringe às vivências específicas de genocídio, apesar de que se tratando de populações negras, a dizimação da

comunidade em diáspora em diversos períodos históricos não pode ser descartada como projeto político.

Salgueiro (2015) enumera alguns traços comuns ao testemunho: 1) o registro em primeira pessoa; 2) um compromisso com a sinceridade do relato; 3) desejo de justiça; 4) a vontade de resistência; 5) abalo da hegemonia do valor estético sobre o valor; 6) a apresentação de um evento coletivo; 7) a presença do trauma; 8) rancor e ressentimento; 9) vínculo estreito com a história se faz fundamental; 10) sentimento de vergonha pelas humilhações e pela animalização sofridas; 11) sentimento de culpa por ter sobrevivido; 12) impossibilidade radical de re-apresentação do vivido/sofrido é tema contínuo dos testemunhos.

Podemos então adequar os testemunhos segundo os critérios percebidos por Salgueiro no que dizem respeito à: serem sempre em primeira pessoa, descrevendo Latasha e os eventos segundo a perspectiva pessoal; A honestidade na narração dos fatos, ainda que atravessados por todo o sentimento que envolve a perda; A resistência que se tornou um objetivo político visto que era uma preocupação de Latasha que as coisas mudassem e que a comunidade negra tivesse mais poder e autonomia; A proporção coletiva do evento; a maneira como ela se está inscrita na História norteamericana; o ressentimento e dor de saber que poderia ter acontecido com qualquer umas das pessoas que frequentava o mesmo comércio.

3.2. Memória e construção identitária

Para Allison, tecer esses registros constitutivos de Latasha são possíveis a partir da identificação imediata com a personagem. A motivação de falar sobre memória surge da conexão da semelhança, mas também atribui a sua espiritualidade. Na entrevista à Vice, Allison afirma que era guiada pelos espaços sentindo a presença latente de Latasha nos espaços que a mesma viveu.

Pode ser que para Alisson, o gatilho para a memória do evento dos Distúrbios de Los Angeles tenha sido construído não através da relação direta com a protagonista da sua história, mas com a memória herdada dos grupos que sentiram as repercussões do evento que foram marcantes para as pessoas negras no início dos anos 90.

É importante enfatizar que os chamados Distúrbios de Los Angeles (*L.A Riots*) foram uma série de revoltas ocorridas num período de aproximadamente uma semana no ano de 1992. Tais protestos que incluíram incêndios, saques e outros tipos de ataques foram motivados para expressar o descontentamento com a constante violência policial contra os negros estadunidenses e sua impunidade, fato ainda não resolvido até a atualidade.

O evento de repercussão nacional terminou com 55 mortes e quase 2000 pessoas feridas, além de um prejuízo de quase 1 bilhão de dólares. O caso estopim do evento, foi a absolvição dos policiais que agrediram Rodney King quando o mesmo já estava imobilizado. Fato que, assim como a morte de Latasha, veio a público através da divulgação das gravações que exibem os crimes.

Na entrevista ainda, Alisson afirma que há uma relação da equipe com os eventos, por todos estarem em regiões onde a violência contra as pessoas negras é uma característica. Enquanto grupo, é possível dizer que a equipe, segundo explicita Michael Pollak (1992), possui uma memória herdada.

Para o sociólogo, a memória pode ser constituída de três elementos: O primeiro seria a relação direta do indivíduo com os acontecimentos que vivenciou. O segundo elemento seria a memória herdada, a qual foi realizada a referência. Esta seria a memória vivida pelo grupo e possui uma presença tão marcante na constituição do indivíduo que é passível de questionamento se, de fato, ele vivenciou ou não.

Segundo o autor, o próprio processo de socialização histórica e política poderiam ser responsáveis por elevar o grau de importância de dada memória, de maneira que aumentasse o nível de identificação com os eventos ou personagens. Algo que Pollak (1992) também ressalta como essencial na constituição da memória: as pessoas.

Pollak (1992) ainda comenta que junto com as pessoas, os lugares vinculados às lembranças também conectam os indivíduos às memórias. A revisitação dos espaços onde Latasha nasceu, funcionam como passeio aos monumentos da vida jovem. E esta união de elementos poderiam explicar, portanto, uma das camadas da relação tão profunda de Allison e Latasha.

As conexões preexistentes dentro do fato histórico que atuam de fato como memória da diretora, e a busca pela reconstrução da personagem que fazem Allison

imersão cada vez mais em suas semelhanças. Esta identificação tão profunda pode ser uma interpretação para o que a autora atribui à metafísica.

O último elemento constitutivo da memória segundo Pollak (1992) seria sua “organização em relação às preocupações sociais e políticas do momento” (p. 204). O que evidenciaria o fato de que a memória não é neutra, mas uma construção. E a maneira como ela está disposta e suas intenções influenciam em como ela irá se solidificar.

Em relação à construção identitária, também se pode evidenciar que, se a memória auxilia como referencial de pertencimento a um grupo por ser um código compartilhado e se a mesma também se constrói através das particularidades pessoais e políticas coletivas e individuais, pode-se afirmar usando as palavras de Pollak (1992) que “a memória é um elemento constitutivo da identidade” (p. 204).

A questão identitária se vincula à memória pois através dela é possível obter o sentimento de “continuidade e coerência de uma pessoa ou grupo em sua reconstrução de si” (Pollak, 2020. p. 204). Esta afirmação se relaciona, portanto, à maneira como Sophia direciona o seu olhar para construção da linguagem do filme, já que, através da diminuição do evento do trauma, a subjetividade da personagem é enaltecida acima da violência que atravessa sua existência.

Para edificar referências temporais, é possível analisar as intenções e inferências que Allison faz sobre a narrativa quando propõe uma organização consciente da chave em que pretende produzir memória. Fazer um documentário sobre Latasha se torna uma possibilidade de construir novos sentidos a partir de uma memória, visando o grupo marginalizado que possui relação com esta representação.

Logo, uma mulher negra poderá ver no passado histórico o enaltecimento de figuras que colaborem para a construção da sua autoestima. O fortalecimento de seu grupo é absorvido pela mensagem de que Latasha não era apenas um corpo ao chão, mas uma jovem que teve uma rede de afeto e poderia ter sido uma adulta brilhante se não fosse o fato que a dizimou.

3.3. A dor nas narrativas negras

“O trauma é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalçados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito” (Gagnebin, 2006. p. 110).

A definição de Jeanne Marie Gagnebin (2006), pode ser um ponto de partida para a introdução desta temática que é relevante na análise do objeto, visto que o trauma é o caminho que Sophia, ao falar de Latasha, pretende evitar, ou diminuir em sua abordagem. Curiosamente, apesar de não querer se deter à dor, ela é justamente o ponto de partida para a própria concepção de todo o projeto.

A evidência da narrativa traumática, se apresenta em *A Love Song for Latasha* pelo ato testemunhal. Através dele, é possível presentificar o passado trazendo contornos mais pessoais dos que os que permeiam a história de Latasha pelo ponto de vista midiático, o que a tornou conhecida. Pode-se afirmar que a impossibilidade de expressar o sentimento com exatidão não anula o valor simbólico da tentativa realizada pelos personagens, embora seja clara a dificuldade em lidar com esta memória.

Pode-se compreender como trauma para os relatantes, tanto a perda de uma amiga morta violentamente ainda criança por uma motivação banal, quanto a própria ideia de vulnerabilidade da comunidade negra que o fato escancara. Para os que se empenham em recontar esta história o trauma também pertence à memória de dor que se fixou na região por conta dos atentados e o processo de crescer com o medo constante de ter seu corpo violentado pelas forças que deveriam garantir sua segurança.

Enquanto experiência advinda do sofrimento, compreende-se que os vieses admitidos na concepção dos relatos são construídos a partir das mais diferentes noções. Latasha é escolhida como personagem pelas consequências do seu assassinato, mas quem se escolhe ouvir disserta sobre o impacto direto pela sua morte. E este específico se enquadra no universal pois não se perde de vista o objetivo final: falar sobre a violência sofrida pela comunidade negra, em especial a norteamericana.

Se tratando do enfoque racial é interessante perceber a dor como lugar comum do percurso narrativo, principalmente enquanto relato pessoal. Em “*Pele*

negra, máscaras brancas” Fanon (2008) disserta um pouco sobre sua experiência enquanto homem negro:

Como assim? No momento em que eu esquecia, perdoava e desejava apenas amar, devolviam-me, como uma bofetada em pleno rosto, minha mensagem! O mundo branco, o único honesto, rejeitava minha participação. De um homem exige-se uma conduta de homem; de mim, uma conduta de homem negro – ou pelo menos uma conduta de preto. Eu acenava para o mundo e o mundo amputava meu entusiasmo. Exigiam que eu me confinasse, que encolhesse. (p. 107)

Fanon (2008) que, em sua obra pretende discutir a questão racial na sociedade de maneira a entender como ela está permeada em suas estruturas, atingindo um efeito tão nocivo que é capaz de gerar inclusive a auto aversão de pessoas de cor, não apenas elabora como esse fenômeno aparece nas relações, mas em si enquanto homem preto. O autor que, além de filósofo político também era psiquiatra, de alguma maneira tenta nos transportar para “sua pele” sendo detalhado em sentidos e impressões do seu cotidiano.

Também é o que ocorre no curta-metragem *A Morte Branca do Feiticeiro Negro* (Rodrigo Ribeiro, 2020), a experiência negra, no contexto do período colonial brasileiro, é exibida do ponto de vista melancólico pela narração da carta de suicídio do personagem Timóteo. A trágica consequência do banzo (termo utilizado para dar nome ao sentimento dos africanos escravizados em relação à sua terra natal) é transmitida pela montagem de imagens e sons que colaboram com o sentimento angustiante. Nesta obra também não se dramatiza o trauma do suicídio.

As duas obras, elaboradas por homens negros que ocupam espaços sociais distintos em uma sociedade marcada pelas tensões raciais se unem pela temática da tristeza indissociável de suas vivências. Algo que os acompanha pela condição de serem pessoas da mesma cor. Temática que, de certa maneira colabora para trazer à público algo íntimo que faz parte da vida de uma comunidade específica espalhada por todo o mundo.

A dor também é uma ferramenta que permite humanizar as pessoas. Sendo algo universal, é uma aliada na denúncia contra a discriminação. Desta maneira,

não só em relatos pessoais, a dor é instrumento narrativo utilizado para escancarar o sofrimento de populações marginalizadas.

Nos filmes que tratam de escravidão no contexto estadunidense, por exemplo, como *12 anos de escravidão* (2013) e *Harriet* (2019) o sofrimento está na história e na estética. A fotografia escura, a marca da umidade nas peles propõe o constante desconforto de seus protagonistas escravizados e peso da situação envolta por toda a sua obscuridade (**Figura 79 e Figura 80**).

Figura 79: Umidade e tons escuros no filme Harriet



Fonte: 1313 Productions, 2019.

Figura 80: Umidade intensificando o desconforto no filme 12 anos de escravidão



Fonte: Regency Enterprises, 2013

No Brasil ocorre algo semelhante na maneira em como são retratadas as denúncias contra as agressões sofridas pela comunidade negra, principalmente nos

chamados *favela movies*. Tendo ocorrido mais de 40 anos depois do Cinema Novo, momento em que os filmes no Brasil passaram a tratar das camadas mais oprimidas da população, a partir da Retomada no fim dos 1990 e início dos anos 2000, o cinema nacional passa a retratar com uma estética inaugurada pelo filme *Cidade de Deus* (2002), os filmes que abordaram de maneira enfática a vivência nas comunidades, em especial do Rio de Janeiro.

Alguns filmes como *Cidade dos Homens* (2007) e *Bróder* (2011), tratam tanto das violências de maneira narrativa quanto buscam realçar esses fatores numa fotografia que intensifica a aparência de umidade na pele, assim como nos filmes de escravidão norte-americanos, ressaltando o calor dos corpos nos espaços confinados, o que sugere este constante desconforto (**Figura 81**).

Figura 81: Tons escuros e composição que estreita os corpos em *Cidade dos Homens*



Fonte: O2, 2007.

Nos *favela movies* é comum que na abordagem da cenografia se escolha mostrar as pequenas casas dos moradores das regiões, os chamados barracos, o que não é necessariamente a realidade de todos os moradores de comunidades carentes. A câmera “passeia” pela geografia dos espaços e arquiteturas mal projetadas como se a inserção destes corpos neste lugar nunca tivesse sido de fato planejada - o que sabemos, de fato, não ter sido (**Figura 82**).

Figura 82: Arquitetura da favela no filme Bröder



Fonte: O2, 2011.

A escuridão, a umidade e outros fatores que aumentam a sensação de inconveniência são presença marcante em filmes de denúncia e utilizados como símbolo comum entre vários países. Algo que Sophia também descarta, ao começar o filme com uma umidade libertadora como um banho fresco de mangueira. A natureza é a moldura mais frequente e os espaços externos são amplos e ensolarados na maior parte do tempo. Fica a cargo de outros elementos contar a parte triste da história. Na direção de atores, na maior parte do tempo, há sorrisos e semblantes pacíficos (Figura 83 e Figura 84).

Figura 83: Menina posa serena em Uma Canção para Latasha



Fonte: Netflix, 2019.

Figura 84: Menina posa serena em Uma Canção para Latasha 2



Fonte: Netflix, 2019.

Através da escolha das histórias pessoais de amizade e as imagens poéticas compostas, a dor se torna um dispositivo e não o percurso ou a finalidade. Dessa maneira Sophia quer somar no que diz respeito ao que não está sendo dito da experiência completa de uma vida: Da dor da sua ausência e do que permeia sua morte, mas também sobre os amores, o legado através das realizações de quem a amava e daquilo que não a define, mas compõe sua vida.

Possibilitando que o testemunho seja uma maneira de renascimento (Seligman, 2008), libertando o que aprisiona os pensamentos através da soltura das palavras para o mundo, Sophia parece construir uma ponte que se relaciona com a frase de Wilberth Salgueiro (2015) que diz acerca da testemunha de trauma: “Este sujeito mais esclarecido tenderá a evitar essa banalização e essa espetacularização da dor. Possivelmente, em vez da morbidez do trauma, o sujeito quererá a vida, apesar da funda ferida, com sua doçura e beleza.” (p. 123).

3.4. Produções negras e legado: o que as futuras gerações podem aprender através das narrativas?

A história comovente de Latasha dialoga com um acervo de protagonistas negras, que, ora ficcionais, ora reais, pretendem expressar o íntimo das mulheres negras há muito deixadas de lado nas narrativas. Estes escritos, quase todos com

uma parcela de autobiografia, partem da necessidade de narrar essas experiências, se adequando a proposta do feminismo negro de autodefinição.

Um exemplo de obra que mescla experiências é o livro *I Know Why the Caged Bird Sings* (1969), em português, *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola*, de Maya Angelou. A ficção autobiográfica da artista cita fatos da sua vida, sempre com olhar crítico em relação ao racismo, mas numa poética descrição sobre sua jornada atravessada por questões de gênero e raça.

Já a obra ficcional *A Cor Púrpura* (1982) de Alice Walker, adaptada para o cinema em duas versões grandiosas, da mesma maneira que explora os conflitos e a superação das opressões das vivências de mulheres negras, fala sobre a solidariedade entre mulheres, ressaltando suas relações complexas, mas a busca da afetividade e do amor-próprio como ferramenta de resistência.

No audiovisual, algumas personagens também se adequam a esta narrativa. É o caso da jovem Alike do filme *Pariah* (2011) dirigido e escrito por Dee Rees (diretora do filme *Mudbound - Lágrimas sobre o Mississipi*, 2017). Em *Pariah*, Alike, protagonizada pela atriz Adepero Oduye, caminha em busca da sua construção identitária e os estigmas da sua própria família através da descoberta da sua sexualidade.

O que tais obras têm em comum, além de enfatizarem os atravessamentos pertencentes ao grupo, e trazerem profundidade às personagens, é ressaltar que mesmo que as violências colaborem para um enrijecimento das suas personalidades e narrativas de vida, o afeto é um caminho que possibilita cura e um encontro com a subjetividade.

O afeto também está presente na obra de Saidiya Hartmann e em seu processo de fabulação. Como já citado, a grande inspiração de Allison pretendia construir sobre as lacunas o que parecia estar lá, mas não havia sido dito. Diferente da ficção declarada, o material base para a fabulação são os registros, e desta maneira se provoca aquilo que constantemente não aparece nos arquivos de pessoas negras: o amor.

Embora a dor seja um sentimento universal que pode unir a todos, o amor também o é. Esta é a proposta de bell hooks (2021) em sua obra *Tudo sobre o amor: Novas Perspectivas*. Para a autora, que dedica a escrever sobre uma maneira de pensar o amor em seu poder de transformação:

“Só o amor pode curar as feridas do passado. Entretanto, a intensidade de nossos ferimentos frequentemente nos leva a fechar nosso coração, tornando impossível retribuirmos ou recebermos o amor que nos é dado. Para abriremos nosso coração mais plenamente para o poder e a graça do amor, devemos ousar reconhecer quão pouco sabemos sobre ele na teoria e na prática.” (p.38)

Diante da negação dos espaços, da falta de pertencimento e auto acolhimento, o exercício da representatividade colabora para que novas concepções de si possam existir, e um autoamor possa ser construído. Como afirma bell:

“Quando vemos o amor como uma combinação de confiança, compromisso, cuidado, respeito, conhecimento e responsabilidade, podemos trabalhar para desenvolver essas qualidades ou, se elas já forem parte de quem somos, podemos aprender a estendê-las a nós mesmos” (p. 79).

Quando Allison acolhe a Latasha, ela acolhe a si. A reconstrução do passado de Latasha é a construção do seu próprio presente num movimento de fazer as pazes consigo mesma e toda a noção de ancestralidade, que é o fio de memórias individuais e compartilhadas que constroem sua identidade.

O resultado dessa movimentação constante, embora ainda num esforço de se sustentar como necessário, da obra da intelectualidade negra, seja artisticamente ou cientificamente, é criar outra paisagem para os nossos mapas de referência. É diluir a ideia que persiste da escravidão como o ponto inicial ou ponto de ancoragem da ideia da negritude em diáspora. O percurso semelhante de mulheres negras só traz à tona a urgência, ainda, da autodefinição como estratégia de libertação.

Logo, a expectativa para as futuras gerações é que se possa encontrar cada vez mais um campo fértil de representações múltiplas que contemplem a diversidade em todos os sentidos narrativos e que essas imagens colaborem como monumentos de um alvorecer em meio ao reducionismo gerado pelo sistema de opressão.

Que assim como a dor estampada na mídia e veiculada incessantemente, denunciou o sofrimento constante de populações negras como a expressão catártica daquilo que não podia mais ser silenciado, que o amor seja a ferramenta de revolução que atraia o olhar das gerações seguintes num exercício de empatia para tudo o que é humano e passível de identificação.

Considerações Finais

A análise do curta *Uma Canção para a Latasha* se mostra relevante através da observação participante em um mercado de trabalho que ainda encontra dificuldades para lidar com a questão da negritude fora dos estereótipos convencionados e retransmitidos há muitos anos pelas mídias hegemônicas.

Parte dessa problemática, evidenciada pelo primeiro capítulo, se intensifica a partir da composição das equipes de trabalho que ainda não possuem diversidade a fim de possibilitar uma troca de diálogos e experiências possibilitando que haja novas camadas à personagens racializados.

No trabalho de Sophia Nahli Allison se percebe que, a construção narrativa esteve atenta às questões semânticas na não-reprodução de valores que disseminassem através das imagens a dor ou o reducionismo. Com foco na subjetividade, elimina-se a violência como espetáculo, embora, indissociável do corpo negro, a dor seja um elemento de atravessamento, visto que, mesmo após anos de criminalização da escravidão e mercantilização de povos oriundos de África, as reparações não ocorreram em completude, de maneira a resguardar as populações em diáspora de seus efeitos.

Neste projeto, a ideia de “*Black Frames*” é utilizada para referenciar os quadros cinematográficos onde o corpo negro é protagonista. A ideia é perceber através da análise dos elementos de composição dos frames onde estão as reproduções viciosas que expressam o caráter de estereótipo. O que, em comparação com outros projetos do *mainstream*, Sophia mostra-se disruptiva, ao propor outros caminhos com itens já utilizados, como o caso da umidade, por exemplo.

A criação de Sophia se favorece na ideia teórica em que se apoia, na utilização da fabulação crítica como uma forma de recontar algo sem fugir daquilo que dizem os arquivos. A limitação de recursos da história de Latasha, é usada por Sophia como uma maneira de desenvolver pela experimentação visual, um novo acervo de imagens que, tratem de uma temática, mas tenha em foco o protagonismo negro também na utilização de outras imagens de pessoas pretas, fortalecendo também, a narrativa da coletividade, presente nas ideias da própria protagonista.

A montagem é, para Sophia, a principal ferramenta de criação de mundos, uma vez que as imagens ganham sentido por todos os elementos que se somam na construção das cenas. Algo que isoladamente, certamente não possuiria o mesmo efeito. A hibridização da narrativa que mescla performance e documentário colabora com a proposição de uma linguagem ainda mais autoral que foge da linguagem clássica do documentário.

A questão do documentário sobre este fato histórico também colabora com a representação da memória por outras chaves de significação. A maneira como Sophia reconta a história de Latasha, permite que um grupo historicamente marginalizado possa ter referências mais humanizadas de personagens importantes dentro de sua comunidade.

É interessante perceber também que, no processo de direção, Sophia incorpora ideias abordadas pelo movimento do feminismo negro sobre a concepção da autodefinição como alternativa para refutar o senso comum das representações. E este movimento similar tem ocorrido nas mídias tradicionais em obras aclamadas pela crítica.

Este evento poderia ser uma resposta a própria ausência frequente de mulheres negras no mercado audiovisual visto que, as mulheres negras premiadas, geralmente se encontram em narrativas racializadas e não em histórias ditas “universais” como no caso das mulheres brancas. O número crescente de produções asiáticas no Oscar, por exemplo, se coloca como um exemplo de que grupos étnicos se organizam para contar histórias de si, como uma maneira de se inserirem no mercado e mostrar essas outras histórias que estiveram à margem.

Por fim, este projeto também aponta a relevância de pesquisas futuras sobre representações e a estética cinematográfica, de maneira a colaborar para que as mensagens veiculadas no audiovisual possam ser mais abrangentes. Compreendendo que o fator de identificação nas narrativas colabora para maior interesse do público, uma investigação neste sentido poderia auxiliar no aumento do repertório teórico e técnico para construções de imagens mais satisfatórias de pessoas negras e grupos minorizados.

Referências:

12 ANOS DE ESCRAVIDÃO. Direção: Steve McQueen. Produção: Regency Enterprises, 2013. **Mídia:** DVD.

A MORTE BRANCA DO FEITICEIRO NEGRO. Direção: Rodrigo Ribeiro-Andrade. Produção: Rodrigo Ribeiro-Andrade, Luiz Gustavo Laurindo, Julia Faraco, 2020. Streaming **Globoplay**.

ANGELOU, Maya. **Eu sei por que o pássaro canta na gaiola**. Tradução de Eliana Rocha. 1. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

ASSIS, Dayane N. Conceição de. **Interseccionalidades** / Dayane N. Conceição de Assis. - Salvador: UFBA, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências; Superintendência de Educação a Distância, 2019.

BERT J. Loewenberg e Ruth Bogin (orgs.), Black Women in Nineteenth Century American Life (University Park, Pennsylvania State University Press, 1976), p. 235.

BLACKPAST. Lincoln Motion Picture Company. BlackPast.org, 2023. Disponível em: <https://www.blackpast.org/african-american-history/lincoln-motion-picture-company/>. Acesso em: 26 fev. 2025.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: EDUSP, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica**. In FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (org.) **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-192.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. **A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

BRODER. Direção: Jefferson De. Produção: **O2 Filmes**, 2011. **Mídia:** DVD.

CHEWING gum. Criado por: Michaela Coel. Produção: Retort, 2015-2017. Streaming (**Netflix**).

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles, Kátia Lund. Produção: O2 Filmes, 2002. **Mídia:** DVD.

CIDADE dos Homens Direção: Paulo Morelli. Produção: O2 Filmes, 2007.
Mídia: DVD.

COFFY. Direção: Jack Hill. Produção: American International Pictures, 1973.
Mídia: Streaming (**Prime Video**).

COLLINS, Patricia Hill. Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Tradução Jamille Pinheiro Dias. 1ª edição. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019. 495 p.

CNN BRASIL. CNN exhibe neste domingo (24), às 21h, documentário sobre o caso Rodney King. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/cnn-exibe-neste-domingo-24-as-21h-documentario-sobre-o-caso-rodney-king/>. Acesso em: 13 dez. 2024.

CRENSHAW, Kimberle. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. Estudos Feministas. Ano 10 vol. 1, 2002. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf>> Acesso em: 18 mar. 2019.

E o vento levou. Direção de Victor Fleming. Produção de David O. Selznick. 1939. Filme. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

FAÇA a coisa certa (Do the right thing). Direção: Spike Lee. Produção: 40 Acres and a Mule Filmworks, 1989. Streaming (Prime Video).

FANON, Frantz. Os Condenados da Terra. Rio de Janeiro, RJ: Editora Civilização Brasileira, 1968.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Orlandino Figueiredo. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2008.

FLEABAG. Criado por: Phoebe Waller-Bridge. Produção: Two Brothers Pictures, 2016-2019. Streaming (Amazon Prime Video).

FOXY brown. Direção: Jack Hill. Produção: American International Pictures, 1974. Mídia: Streaming (Prime Video).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. Lembrar escrever esquecer. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 107-118.

G1. Caso que gerou distúrbios raciais de Los Angeles completa 25 anos.

Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2016/03/caso-que-gerou-disturbios-raciais-de-los-angeles-completa-25-anos.html>. Acesso em: 13 dez. 2024.

HALL, STUART. Cultura e representação. Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Vértice, 1990

HARRIET. Direção: Kasi Lemmons. Produção: 1313 Productions, 2019. Mídia: DVD.

HARRISON, Mia. A Love Song for Latasha urges you to remember black lives, not just death. VICE, 2020. Disponível em: <https://www.vice.com/en/article/xg8gyz/a-love-song-for-latasha-urges-you-to-remember-black-lives-not-just-death>. Acesso em: 4 out. 2023.

HARTMAN, Saidiya. Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão. Trad. José Luiz Pereira da Costa. Rio de Janeiro: Bazar do, 2021.

HARTMAN, S. (2020). Vênus em dois atos. Revista Eco-Pós, 23(3), 12–33. <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640>

HARTMAN, Saidiya. Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais / Saidiya Hartman ; tradução Floresta. - São Paulo : Fósforo, 2022

HOOKS, bell. Olhares negros: raça e representação / bell hooks; tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, bell. Tudo sobre o amor: novas perspectivas / bell hooks; tradução Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.

I may destroy you. Criado por: Michaela Coel. Produção: Fable Pictures, 2020. Streaming (HBO Max).

INSECURE. Criado por: Issa Rae. Produção: HBO, 2023. Streaming (HBO Max)

JIM CROW MUSEUM. Mammies. Jim Crow Museum, 2023. Disponível em: <https://jimcrowmuseum.ferris.edu/mammies/>. Acesso em: 26 fev. 2025.

KAMADA, Letícia. Efeito Kuleshov | Ivan Mouzzhukin. *YouTube*, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YHziuA9bM7k>. Acesso em: 20 fev. 2025.

LATIFAH, Queen. "Ladies First". All Hail the Queen, Tommy Boy Music, 1989.

- LE GOFF, J. (1984). Documento/monumento. In: ROMANO, R. (Dir.). Enciclopédia Einaudi. Volume I. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, p. 95 – 106.
- LORDE, Audre. *Irmã Outsider*; tradução Stephanie Borges. 1. ed Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019
- MILLS, C. W. *Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009.
- MORETTIN, Eduardo. ‘Ver o que aconteceu’: Cinema e História em Griffith e Spielberg. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 22, p. 196-207, dez. 2011.
- MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social* / Serge Moscovici: editado em inglês por Gerard Duveen: traduzido do inglês por Pedrinho A. Guareschi. -5ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- MULVEY, Laura. *Prazer visual e cinema narrativo*. In: XAVIER, Ismail (org.). Rio de Janeiro: Record, 2004
- O Nascimento de uma Nação*. Dirigido por: D.W. Griffith. Produção de D. W. Griffith. Estados Unidos: David W. Griffith Corp., 1915.
- OYĚWŪMÍ, Oyèrónkẹ. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- PANTERA negra (Black panther)*. Direção: Ryan Coogler. Produção: Marvel Studios, 2018. Streaming (Disney+)
- PARIAH*. Direção: Dee Rees. Produção: Nekisa Cooper. Estados Unidos: Focus Features, 2011. 1 DVD (86 min), son., color.
- PINTO, A.F.M. *Escritos de Liberdade: literatos negros, racismo e cidadania no Brasil oitocentista* / Ana Flávia Magalhães Pinto - Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018.
- POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, ano 10, 1992, pp.200-212.
- PORTUGAL, Aline. *O cinema como ferramenta de fabulação, memória e invenção: leituras dos filmes “Mauro em Caiena” e “Branco sai, preto fica”*. *Boletim de pesquisa NELIC*, Florianópolis, vol. 15, n. 23, p. 109-130, 2015.

PRECIOUS – uma história de esperança. Direção: Lee Daniels. Produção: Lee Daniels Entertainment, 2009. Streaming (Prime Video).

PRIMEIRO as Damas - Mulheres no Hip-Hop (*Ladies First*). Direção: Giselle Bailey. Produção: Netflix, 2023 .Streaming Netflix.

RANCIÈRE, Jacques. A Fábula Cinematográfica. Campinas: Papirus, 2013a.

RARE Silents and Talks. Music is Magic (1935) Alice Faye Bebe Daniels Ray Walker Fox Musical dir. George Marshall. *Youtube*.2023. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=TVj34kj2A5A&t=2668s> > Acesso em 12 de fevereiro de 2025

ROCHA, Everardo; Frid, Marina (Org.); CORBO, William (Org.); AUCAR, Bruna (Org.). Comunicação e consumo: estudos fundamentais para uma perspectiva cultural. 1. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Edições Loyola/ Editora PUC-Rio, 2023. v. 1. 407p

ROLLING STONE. Emmy 2021: Michaela Coel, de I May Destroy You, dedica vitória a sobreviventes de abuso sexual. *Rolling Stone Brasil*, 2021. Disponível em: <https://rollingstone.com.br/entretenimento/emmy-2021-michaela-coel-de-i-may-destroy-you-dedica-vitoria-sobreviventes-de-abuso-sexual/>. Acesso em: 26 fev. 2025.

SHAFT. Direção: Gordon Parks. Produção: Metro-Goldwyn-Mayer, 1971. Streaming (Prime Video).

TELE Silas. Sítio Do Picapau Amarelo - O Bolo De Tia Nastácia [HD]. *YouTube*, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YHziuA9bM7k>. Acesso em: 20 fev. 2024.

THE GUARDIAN. Bill Clinton's Sister Souljah moment tops year of political controversy. **The Guardian**, 2012. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2011/jun/13/bill-clinton-sister-souljah>. Acesso em: 30 jan. 2024.

UMA canção de amor para Latasha (A love song for latasha). Direção: Sophia Nahli Allison. Produção: **Netflix**, 2019. Streaming (Netflix).

VELHO, Gilberto. **Observando o Familiar**. In: NUNES, Edson de Oliveira. A Aventura Sociológica, Rio de Janeiro, Zahar, 1978, p. 121/132

WALKER, Alice. **A cor púrpura**. Tradução de Betúlia Machado. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.