XV ENCONTRO INTERNACIONAL DO CONPEDI ALICANTE - ESPANHA

FILOSOFIA DO DIREITO, HERMENÊUTICA JURÍDICA, LITERATURA E LINGUAGEM

CARLOS ALBERTO ROHRMANN

VALÉRIA SILVA GALDINO CARDIN

ADRIANO DA SILVA RIBEIRO

Copyright © 2026 Conselho Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Direito

Todos os direitos reservados e protegidos. Nenhuma parte destes anais poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados sem prévia autorização dos editores.

Diretoria – CONPEDI
Presidente - Profa. Dra. Samyra Haydêe Dal Farra Naspolini - FMU – São Paulo
Diretor Executivo - Prof. Dr. Orides Mezzaroba - UFSC – Santa Catarina
Vice-presidente Norte - Prof. Dr. Jean Carlos Dias - Cesupa – Pará
Vice-presidente Centro-Oeste - Prof. Dr. José Querino Tavares Neto - UFG – Goiás
Vice-presidente Sul - Prof. Dr. Leonel Severo Rocha - Unisinos – Rio Grande do Sul
Vice-presidente Sudeste - Profa. Dra. Rosângela Lunardelli Cavallazzi - UFRJ/PUCRio – Rio de Janeiro
Vice-presidente Nordeste - Prof. Dr. Raymundo Juliano Feitosa - UNICAP - Pernambuco

Representante Discente: Prof. Dr. Abner da Silva Jaques - UPM/UNIGRAN - Mato Grosso do Sul

Conselho Fiscal:
Prof. Dr. José Filomeno de Moraes Filho - UFMA - Maranhão
Prof. Dr. Caio Augusto Souza Lara - SKEMA/ESDHC/UFMG - Minas Gerais
Prof. Dr. Valter Moura do Carmo - UFERSA - Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Fernando Passos – UNIARA - São Paulo
Prof. Dr. Edinilson Donisete Machado - UNIVEM/UENP - São Paulo
Secretarias
Relações Institucionais:
Prof. Dra. Claudia Maria Barbosa - PUCPR - Paraná
Prof. Dr. Heron José de Santana Gordilho - UFBA - Bahia
Profa. Dra. Daniela Marques de Moraes - UNB - Distrito Federal
Comunicação:
Prof. Dr. Robison Tramontina - UNOESC - Santa Catarina
Prof. Dr. Liton Lanes Pilau Sobrinho - UPF/Univali - Rio Grande do Sul
Prof. Dr. Lucas Gonçalves da Silva - UFS - Sergipe
Relações Internacionais para o Continente Americano:
Prof. Dr. Jerônimo Siqueira Tybusch - UFSM - Rio Grande do Sul
Prof. Dr. Paulo Roberto Barbosa Ramos - UFMA - Maranhão
Prof. Dr. Felipe Chiarello de Souza Pinto - UPM – São Paulo
Relações Internacionais para os demais Continentes:
Profa. Dra. Gina Vidal Marcilio Pompeu - UNIFOR - Ceará
Profa. Dra. Sandra Regina Martini - UNIRITTER / UFRGS - Rio Grande do Sul
Profa. Dra. Maria Claudia da Silva Antunes de Souza - UNIVALI – Santa Catarina
Educação Jurídica
Profa. Dra. Viviane Coêlho de Séllos Knoerr - Unicuritiba - PR
Prof. Dr. Rubens Beçak - USP - SP
Profa. Dra. Livia Gaigher Bosio Campello – UFMS – MS
Eventos:
Prof. Dr. Yuri Nathan da Costa Lannes - FDF - São Paulo
Profa. Dra. Norma Sueli Padilha - UFSC - Santa Catarina
Prof. Dr. Juraci Mourão Lopes Filho - UNICHRISTUS - Ceará

Comissão Especial
Prof. Dr. João Marcelo de Lima Assafim - UFRJ - RJ
Profa. Dra. Maria Creusa De Araújo Borges - UFPB - PB
Prof. Dr. Antônio Carlos Diniz Murta - Fumec - MG
Prof. Dr. Rogério Borba - UNIFACVEST - SC

E27

Estado de direito, instituições e profissões jurídicas[Recurso eletrônico on-line] organização CONPEDI

Coordenadores: Horácio Monteschio; Rafael Padilha dos Santos; José Alberto Monteiro Martins– Florianópolis: CONPEDI, 2026.

Inclui bibliografia
ISBN: 978-65-5274-662-7
Modo de acesso: www.conpedi.org.br em publicações
Tema: Meio ambiente e sustentabilidade: perspectivas globais e locais na agenda 2030

2. Estado de direito. 3. Instituições e profissões jurídicas. XV Encontro Internacional do CONPEDI Alicante - Espanha (1: 2026: Florianópolis, Brasil).

CDU: 34



Conselho Nacional de Pesquisa
e Pós-Graduação em Direito Florianópolis
Santa Catarina – Brasil
www.conpedi.org.br

XV ENCONTRO INTERNACIONAL DO CONPEDI ALICANTE - ESPANHA

FILOSOFIA DO DIREITO, HERMENÊUTICA JURÍDICA, LITERATURA E LINGUAGEM

Apresentação

Apresentação

O grupo de trabalho FILOSOFIA DO DIREITO, HERMENÊUTICA JURÍDICA, LITERATURA E LINGUAGEM I, realizado no XV Encontro Internacional do CONPEDI em Alicante no dia 29 de maio de 2026, contou com a apresentação de inúmeros trabalhos que trataram de temas relevantes e controvertidos, permitindo assim, o compartilhamento de pesquisas e reflexões de autores de diferentes universidades.

Inicialmente, Claudia Michelly Sales de Paiva Tonacio e Talita de Castro Barreto discutiram o tratamento das pessoas em situação de rua em "Palavras que desumanizam: a violência simbólica inscrita na linguagem dirigida às pessoas em situação de rua", defendendo que os termos que são utilizados para tais pessoas estabelecem uma relação de dominação e degradação.

Posteriormente, as mesmas autoras apresentaram outro artigo, cujo tema é "Alguém perguntou para a Amélia se ela não tinha vaidade?": estereótipos femininos na linguagem musical brasileira, apontando que ainda hoje a mulher é retratada e reduzida ao seu corpo em músicas brasileiras, enaltecendo muitas vezes a violência pelo qual a mulher é submetida.

Logo após, os autores Léo Peruzzo Júnior, Gilson Bonato e Gabriela Cristine Buzzi discorreram em sua pesquisa acerca da "Cognição estendida, ambiente e responsabilidade redistribuída: quem age em sistemas ampliados?" abordando que muitos processos cognitivos estão sendo produzidos não somente pela mente humana, mas também pelo ambiente externo, sendo a escrita uma extensão da mente humana.

"Entre consenso e punição: hermenêutica jurídica e racionalidade punitiva na interpretação do acordo de não persecução penal na justiça militar", de autoria de Claudio Alberto Gabriel Guimarães, Rodrigo Rosa Borba e Rosanna Lúcia Tajra Mualem Araújo, analisou-se o acordo de não persecução penal, após a Súmula n. 18 do STM, que restringiu a sua aplicação aos procedimentos militares, em face do STF ter decidido pela sua aplicação, o que vem sendo praticado pela promotoria.

No artigo Arte e criação literária: fronteiras legais da inteligência artificial, os pesquisadores Carlos Alberto Rohrmann e Marisa Forghieri, discutiram a importância da criação literária original para a construção do conhecimento criativo, em tempos de textos “mesclados” gerados pela inteligência artificial.

Após Marisa Forghieri e Carlos A. Rohrmann em outra pesquisa que realizaram, alertaram acerca dos perigos do uso da inteligência artificial generativa para fins psicoterapêuticos em “Direito à saúde: inteligência artificial é psicoterapia?”.

Agamben e o estado de exceção em “O Agente Secreto”, de autoria de Mara Regina de Oliveira, foi analisada as relações de direito e poder no direito brasileiro, sob a teoria do professor Jorge Adami que cuida da violência que extrapola o direito no esvaziamento da vida do protagonista no filme.

Na próxima apresentação Mara Regina de Oliveira trouxe a temática da interpretação, ressaltando a incerteza inerente à linguagem, em Kelsen, a partir do conto a ‘Missa do Galo’, de Machado de Assis, cujo artigo foi denominado “O que Conceição queria: Hans Kelsen e a indeterminação do sentido em "Missa do Galo".

Liege Alendes de Souza, Jaci Rene Costa Garcia e Mariana Vidal Martins Bastos defenderam em sua pesquisa intitulada “A crise hermenêutica no direito: considerações sobre a Common Law à brasileira e o protagonismo do Judiciário” que o CPC trouxe institutos estrangeiros na busca de eficiência, contudo está ocorrendo uma distorção no nosso Judiciário em relação a tais institutos.

No artigo “A crítica faz pirraça! Um diálogo com Thiago Fabres sobre a “Ética da Vingança” num despedaçado secreto”, Bruno Gadelha Xavier analisa as relações entre a realidade social, a construção das opressões no modelo capitalista e as representações de justiça e vingança no contexto social brasileiro, em homenagem ao professor Thiago Fabres.

O mesmo autor apresentou outro artigo denominado Blaxploitation is my name: representações de violência e (in)justiça no cinema estadunidense da década de 1970”, no qual trouxe referenciais teóricos que trabalham o cinema como uma construção jurídica que pode romper com a perspectiva liberal burguesa.

Éder Ferreira em sua pesquisa “Sob a ideologia dos direitos: classe trabalhadora e constituição no Brasil”, examinou a partir da forma que a economia determina o direito e se é possível aplicar o mesmo em face deste desafio, uma vez que os direitos fundamentais não são um trunfo do capitalismo e sim uma forma de o reafirmar.

“A fábrica sem paredes e o comando sem rosto: forma jurídica e subsunção do trabalho nas plataformas digitais, de autoria de Éder Ferreira, apresenta as recentes alterações do direito do trabalho em face das inovações tecnológicas que colocam o trabalhador como se ele fosse um empresário e não um empregado.

Enquanto Vanessa dos Santos Moura, em sua pesquisa “Fundamentos éticos do direito ambiental: contribuições da ética Eudaimonia para a responsabilidade ecológica”, identificou que há uma crise ética atualmente. Ressaltou a possibilidade da utilização da ética aristotélica. Afirmou ainda, que embora esta possua caráter antropocêntrico, sua estrutura conceitual oferece instrumentos relevantes para pensar a responsabilidade humana diante do meio ambiente.

Ato contínuo, Vanessa dos Santos Moura, em seu artigo “Virtude, bem comum e comunidade política: contribuições da teoria moral de Alasdair Macintyre para a interpretação dos fundamentos da Constituição Brasileira de 1988”, discutiu a relação entre virtude, bem comum e comunidade política à luz da tradição filosófica proposta por Aristóteles.

Daniel Machado Gomes, em seu trabalho “Pós-secularismo, laicidade e democracia no Brasil: a interpretação ambivalente do STF” partiu da ideia de que a laicidade é um princípio constitucional implícito, mas que depende da atividade interpretativa para se concretizar ao analisar 29 decisões do STF sobre laicidade.

Por fim, Bruno Rotta Almeida, autor da pesquisa “Sobrevivendo no inferno”: testemunho do cárcere e resistência a partir da interlocução entre memórias de um sobrevivente, de Luiz Alberto Mendes, e a canção egresso, de MV BILL, comparou a literatura do testemunho de Luiz Alberto Mendes em sua experiência como preso, com a obra musical de MV Bill, para demostrar a violência nos espaços prisionais.

Carlos Alberto Rohrmann

Valéria Silva Galdino Cardin

Adriano da Silva Ribeiro

BLAXPLOITATION IS MY NAME: REPRESENTAÇÕES DE VIOLÊNCIA E (IN) JUSTIÇA NO CINEMA ESTADUNIDENSE DA DÉCADA DE 1970

BLAXPLOITATION IS MY NAME: REPRESENTATIONS OF VIOLENCE AND (IN) JUSTICE IN 1970S AMERICAN CINEMA

Bruno Gadelha Xavier [1]

Resumo

O presente artigo tem como escopo fundamental tecer bases iniciais para a defesa do Cinema Blaxploitation como forma de crítica a um preenchimento racista de um possível Contrato Racial (Mills) nas projeções cinematográficas. Para tanto, a partir de uma metodologia de close reading das obras selecionadas, parte-se do pressuposto do Cinema enquanto locus de constituição epistemológica e, portanto, de possível crítica ao Direito. Neste construto teórico vale mencionar que foram eleitos 3 filmes, que aqui funcionarão como protótipos de análise crítica, no intento pretendido, a saber: Sweet Sweetback's Baadasssss Song (Sem tradução para o português; EUA, Melvin Van Peebles, 1971); Coffy (Coffy: Em Busca de vingança; EUA; Jack Hill, 1973); e Ganja and Hess (Ganja e Hess; EUA, Bill Gunn, 1973). A seleção pela via do gênero supramencionado foi feita em razão das particularidades quanto a radicalidade presente no mesmo, em especial a partir da forma de correlação entre corpo negro, violência e crítica da moralidade liberal-cristã.

Palavras-chave: Blaxploitation, Corpo, Contrato racial, Cinema, Racismo

Abstract/Resumen/Résumé

This article aims to lay the initial groundwork for defending Blaxploitation cinema as a form of critique of a racist interpretation of a possible Racial Contract (Mills) in film screenings. To this end, using a close reading methodology of the selected works, it starts from the premise of cinema as a locus of epistemological constitution and, therefore, of possible critique of law. Within this theoretical framework, it is worth mentioning that three films were chosen to serve as prototypes for critical analysis, namely: Sweet Sweetback's Baadasssss Song (USA, Melvin Van Peebles, 1971); Coffy (USA, Jack Hill, 1973); and Ganja and Hess (USA, Bill Gunn, 1973). The selection of the aforementioned genre was made due to its particular radicalism, especially regarding the correlation between the Black body, violence, and critique of liberal-Christian morality.

Keywords/Palabras-claves/Mots-clés: Blaxploitation, Body, Racial contract, Cinema, Racism

[1] Professor Adjunto da Universidade Federal de Jataí, no curso de Bacharelado em Direito e no PPGD em Direito e Desigualdades Sociais da instituição. Vice-Coordenador do referido Programa.

INTRODUÇÃO

A partir da relação entre Direito e Cinema (*Law and Film*) o presente artigo tem como escopo fundamental a crítica do *Contrato Racial* (Mills) a partir das construções dogmáticas de moralidade e justiça inseridas na ruptura proposta pelo Cinema *Blaxploitation*.

Para além da análise do Blaxploitation enquanto gênero, e seus impactos sociais, debateremos, a partir de uma metodologia crítica que abraça o *close reading* das obras selecionadas, a teoria de Mills a fim de vislumbrar as projeções de *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (Sem tradução para o português; EUA, Melvin Van Peebles, 1971); *Coffy* (C*offy: Em Busca de vingança*; EUA; Jack Hill, 1973); e *Ganja and Hess* (*Ganja e Hess*; EUA, Bill Gunn, 1973). Como hipótese final, a percepção de que o Sexo, Violência e o Corpo são ferramentas da Blaxploitation para debater a questão das desigualdades sociais na comunidade negra, algo que se mantém atual até os dias de hoje.

1. *CAN YOU DIG IT? BLAXPLOITATION* ENQUANTO GÊNERO?

Em termos de recorte teórico cinematográfico, podemos mencionar que o movimento cinematográfico concebido como *Blaxploitation* teve seu surgimento, seu ponto vestibular, a partir da década de setenta - ainda que não seja um marcador definitivo - em face das demandas da contracultura e debate pelos direitos civis, ou seja, é um gênero que exsurge conectado a politização inerente (CAETANO, 2020, p.3):

> Um aspecto a destacar é que não existe um consenso no que diz respeito qual o filme lançou o movimento blaxpolitation na História do Cinema Negro, alguns dizem que Shaft (1971) de Gordon Parks baliza o início do movimento, para outros o ponto de partida dos black action films foi a obra polêmica Sweet Sweetback's Baadasssss Song (1971) de Melvin Van Peebles. Não se pode perder de vista a audácia de Peebles, independentemente do debate sobre qual obra fica com o título de percursora do movimento. A ousadia de Peebles sacudiu a indústria cinematográfica com o controverso Sweetback. Van Peebles polemizou usando o sexo como a narrativa central de sua obra. O cineasta parte da hipersexualidade como pano de fundo para contar sua história de denúncia do injusto sistema judicial norte-americano, que continuava condenando pessoas orientado pela noção de raça e cor. A obra de Peebles denuncia que apesar dos ganhos do movimento dos Direitos Civis a comunidade afro-americana ainda sofria com a arbitrariedade e atitudes ilegais do Estado. M. Van Peebles foi visionário produzindo Sweetback sem o apoio de Hollywood, ele autofinaciou parte do filme e o restante, cerca de 500 mil dólares, foram finaciados pelo ator Bill Cosby. Com mais afro-americanos na sua equipe do que quaisquer outros cineastas. O filme arrecadou mais de 10 milhões (FRIEDMAN: 2007). Peebles revelou-se um verdadeiro Jack-of-All-Trades9 escrevendo, dirigindo e atuando no papel principal do filme. No documnetário BAADASSSSS CINEMA (2002) Peebles revela sua motivação para criar obra. O cineasta alega uma espécie de sentimento de rancor pelo que ele assistia nas telas na época, um ressentimento que crescia e lhe dava incentivo para criar algo novo, Van Peebles argumenta que sua intenção era: "[...] dar aos companheiros negros uma

> consciência de si mesmo que havia sido roubado deles", (BAADASSSSS..., 2002, cap.2). [...] Vale lembrar, que os Black Action Films tinham uma atenção especial com as trilhas sonoras, os filmes dessa era produziram trilhas sonoras de primeiríssima qualidade, compostas por músicos e arranjadores já consagrados no cenário musical americano. O cinema negro flertou com músicos do calibre de Curtis Mayfield, Quincy Jones, Barry White, Marvin Gaye, Isaac Hayes, Willie Hutch e James Brown" (CAETANO, 2020, p.5-6)"

Inicialmente com recorte geográfico na região de Chicago - em razão da demanda do público negro pela reprsentação fílmica, outrora colocada em plano secundário por uma Hollywood tomada por valores ainda muito conservadores -, terá como nomes mais fortes as figuras de Melvin Van Peebles, Larry Cohen e Gordon Parks, como produções que atravessaram do gênero policial, ao terror, e até mesmo comédia (CAETANO, 2020, p.3):

> Lamentando as representações e a qualidade dos filmes dos anos 1970 que estrelavam atores negros, Ellen Holly, do New York Times, escreveu em 1974: "um dos problemas em ser negro e ter recursos limitados é que raramente controlamos a nossa imagem. Nós raramente aparecemos na mídia como dizemos que somos, mas geralmente como os brancos dizem que somos". As condições econômicas sob as quais os filmes negros eram feitos fizeram surgir o termo "blaxploitation" – uma união entre os conceitos da palavra negro em inglês (black) e "exploração" –, que é usado para definir os filmes negros da década, fossem de terror ou não. Blaxploitation descreve uma era de lançamentos de filmes negros que frequentemente se inspiravam nas ideologias do movimento Black Power enquanto apresentavam temas de empoderamento, autossuficiência (ainda que nem sempre pelos meios legais) e tomada de consciência. [...] Os filmes blaxploitation geralmente tinham uma mensagem contra o status quo, desafiando a exploração "do Homem" ou "dos branquelos" em detrimento das comunidades negras (por exemplo, importação de drogas, círculos de prostituição e policiais corruptos), embora raramente a crítica passasse de uma acusação contra alguns indivíduos ruins (COLEMAN, 2019, pp. 207-208)."

O movimento abarca narrativas e temáticas que possuem um amálgama em comum: a lógica da marginalidade do povo negro, seja pelo pertencimento ou eventual saída; ou seja, debate a legitimidade do momento político da época, seja na cultura ou contra-cultura, a participação do povo negro na produção cultural (CAETANO, 2020, p.3):

> Coleman diz que o contexto financeiro em que os filmes foram feitos culminaram no desenvolvimento do termo "blaxploitation", união de "black" e "exploração". Os filmes dessa fase podem ser descritos, também, como inspirados pelos movimentos negros progressistas, fomentando empoderamento, autossuficiência e obtenção da consciência social. Alguns líderes dos movimentos negros criticavam esse movimento cinematográfico por reforçarem comportamentos estereotipados envolvendo a bandidagem que surgem dos produtores brancos. Dessa forma, o blaxploitation trouxe a aversão aos sistemas de poder estabelecidos por Hollywood nas tramas, especialmente nas relações entre senhor e escravo (GUERRERO, 1993 apud KANASIRO, 2021, p. 33). [...] É importante realçar que, de acordo com Kanasiro, o cinema de blaxploitation sofreu com desacordos com a própria comunidade negra por causa dos ideais misóginos e de reforço ao estereótipo da criminalidade. Entretanto, é perceptível a preocupação da comunidade em propor

> representações vindas do próprio povo negro. Na década seguinte, 80, os centros urbanos passaram a ser vistos como centros de negros e não-brancos. Coleman relata que isso fez com que houvesse o chamado "êxodo branco", onde os brancos se mudaram para zonas mais distantes: os subúrbios. Os filmes dessa época, colocavam os centros como ambientes selvagens e perigosos devido à demografia. Mesmo com a forte imagem nesses locais, os negros não eram vistos nos filmes. Eles eram alocados nas produções que criava a dupla de um branco e um negro passando por aventuras. Coleman diz que os negros eram isolados uns dos outros, "o que existe de cultura negra é personificado em 50 uma estrela negra individual cercada e apropriada pelo contexto branco", (COLEMAN, 2019, p. 247)." (RABELO, 2023, p.48-50)."

Assim, apesar de parecer um tanto quanto endógeno, as produções eram feitas por cineastas negros, com atores/atrizes negros - tal como a maior parte do elenco -, com expressão de um cinema mais marginal, cru; opção de uso de cores que caminhava para direções de representatividade, com figurino marcante - como é o memorável caso de figuras como Shaft ou Foxy Brown -, e forte marca estética do urbano (CAETANO, 2020, p.3); sobre *Shaft* (Idem, Gordon Parks, 1971), vale mencionar:

> "Shaft (1971) foi dirigido por um dos maiores fotógrafos do século XX: Gordon Parks. As fotografias de Parks ficaram conhecida por sua visão humanista. Ainda na década de 40, produziu uma série de fotografias de jovens afro-americanos e suas gangues no Harlem, Parks imprime nessas fotografias uma imensa sensibilidade, tentado destacar o cotidiano familiar desses jovens. Além das reuniões das gangues, Parks esperava que o seu trabalho ajudasse estimular o apoio de programas sociais que, de alguma forma, tirasse aqueles jovens da condição de risco que estavam13. A ambição de Gordon Parks e, sua fotografia inovadora, era: "desafiar os estereótipos e gerar compreensão, destacando tanto as semelhanças quanto as diferenças entre seus temas urbanos negros e os leitores da classe média, em grande parte brancos."14 (Berger, 2019). Parks continuou sua carreira na fotografia retratando o mundo urbano da comunidade afro-americana. O filme Shaft foi uma adaptação do romance homônimo do escritor Ernest Tidyman, o roteiro foi escrito por John D. Black em conjunto com o próprio Tidyman. No papel do detetive John Shaft foi escalado o carismático Richard Roundtree, o papel acabou definindo a carreira de Roundtree, repetindo o sucesso de Shaft em mais dois filmes da série, Shat's big Score (1972) e Shaft in Africa (1973). Com o êxito da trilogia Shaft no cinema, Richard Roundtree ainda atuou em uma série de TV incorporando o detetive John Shaft entre 1973 a 1974 na emissora CBS. O longa foi pensado inicialmente com um elenco branco, porém o estúdio MGM, ao perceber todas as potencialidades da audiência negra, transformo-o em um filme negro. [...] As cenas inicias do filme mostram Shaft tentando pegar um táxi, poucos metros à frente, o motorista escolhe parar para um passageiro branco. Essa cena já indica a pretensão do diteror de expor as experiências cotidianas do racismo. Parks imprime, ao mesmo tempo, em sua obra os ganhos alcançados pela luta pelos Direitos Civis poucos anos antes e, também, a continuação do combate ao racismo institucional. O filme conta a história de um investigador particular chamado John Shaft, interpretado por Ricard Roundtree que transita entre o universo negro e o branco em Nova York, Shaft faz uma ponte entre esses dois mundos. Sua grande missão é resgatar a filha do chefe da máfia do Harlem que foi sequestrada pela máfia italiana. As mulheres no filme são personagens apagados, praticamente sem voz. Funcionam como figuras de pano de fundo para os confrontos masculinos. Shaft mora em Greenwich Village em um apartamento de dois andares bem decorado. Parks deixa claro desde o ínicio a ascensão social do negro, demostrando a vida bem sucedida de um profissional liberal que tem liberdade de transitar por qualquer espaço urbano que desejar. O

> figurino do personagem Shaft é algo à parte no filme. John Shaft é apresentado ao público sempre muito bem vestido. A primeira cena mostra Shaft em um sobretudo de couro marron saindo do metrô em Times Square, marcando já de início que o persoangem é um homem bem sucedido. O figurino de Shaft é um dos indícios do diálogo com a contracultura e o contexto antirracial, as peças são muito parecidas com as usadas pelos integrantes do partido Pantera Negra. O figurino que Shaft usa nas cenas finais é idêntico a um dos itens que membros do partido usavam. Jaqueta de couro preta, blusa, calça, cinto e sapatos pretos." (CAETANO, 2020, p.7-8)"

Alguns autores apontam resposta entre o Blaxploitation e os denominados *race pictures*, de 1910, todavia, seria um demasiado reducionismo este posicionamento, posto que o recorte do *Blax* vai para muito além disso, sendo uma afirmação da contra-cultura de caráter originário, em um certame onde a Nova Hollywood, enquanto representação originária, ainda engatinhava em sua existência (CAETANO, 2020, p.3); ainda que alguns críticos apontam que havia um reforço de estereótipos, os mesmos, se existem, vinham da própria comunidade (NGANGA, 2019, p.74):

> O uso indiscriminado de estereótipos criminais, gangsters, de violência, assim como de comportamentos misóginos, gerou controvérsias na aceitação daqueles filmes pela própria comunidade negra. O documentário Baadasssss Cinema (2002), de Isaac Julien, apresenta as divergências que as produções geraram, trazendo depoimentos de personalidades como o ator e diretor Melvin Van Peebles, o diretor Quentin Tarantino, a estrela sex symbol do gênero Pam Grier, o ator Samuel L. Jackson e de críticos como Ed Guerrero e bell hooks. Tanto Samuel L. Jackson como bell hooks reconhecem o caráter comercial da blaxploitation, que fundamentalmente buscava atrair o consumo do público negro. Por outro lado, no documentário, Van Peebles fala sobre por que começou a fazer cinema: "Minha causa era dar aos negros uma consciência de si mesmo que haviam roubado deles." Deixando para trás os papéis de empregados e músicos, homens negros eram apresentados como poderosos, Sweet Sweetback's Baadasssss Song (1971) traz um protagonista que consegue chegar vivo até o fim. Contrariando todas as expectativas das fórmulas tradicionais, o personagem negro, perseguido pelos policiais brancos, consegue salvar-se. Assim, a blaxploitation trouxe para as telas os heróis que as comunidades negras ansiavam, lançando modas, influenciando comportamentos. [...] O membro do Partido dos Panteras Negras Huey Newton dedicou vários elogios ao filme de Van Peebles, tais como a alcunha de primeiro filme negro verdadeiramente revolucionário já feito. Em seu artigo He won't Bleed Me: A Revolutionary Analysis of Sweet Sweetback Baadasssss Song, Newton inclusive defendia que o filme deveria ser assistido por todo o partido e enfatiza que nos créditos de abertura aparece: "estrelando A COMUNIDADE NEGRA". Já para Lerone Bennett, em um artigo publicado na revista Ebony de setembro de 1971, intitulado "The Emancipation Orgasm: Sweetback in Wonderland", o filme não é nem revolucionário, nem negro, por romantizar a pobreza e a miséria dos guetos, apresentando um super-herói que é a-histórico, individualista e sem comprometimento com qualquer programa revolucionário, que age sob pânico e desespero (KANASIRO, 2021, p.33-35). .

Chamemos, portanto, Blaxploitation de gênero, um que deu continuidade na luta por representação ética e estética, criando ambientes de configuração de identidade ainda inéditos para a população norte-americana; a comunidade negra pode fazer parte de grandes sucessos

de bilheteria como *Sweet Sweetback's Baadasssss Song (1971) e Shaft (1971)* (CAETANO, 2020, p.4):

> Lúcio Piedade (2002), em seu trabalho A Cultura do Lixo: Horror, sexo e exploração no cinema, inicia essa discussão explicando que exploitation difere da palavra exploration, visto que a primeira diz respeito à exploração enquanto sinônimo de "tirar proveito", já a segunda está mais relacionada à uma investigação. O autor se propõe a localizar o exploitation dentro da discussão cinematográfica, entretanto, para isso ele explica que não adentrará debates sobre teorias de gênero do cinema. Ao invés disso, ele o considera: "... como um sistema de códigos, convenções e estilos visuais que possibilita ao público determinar rapidamente e com alguma complexidade o tipo de narrativa que está assistindo". (PIEDADE, 2002, p. 12). Além disso, o autor também pondera que o cinema exploitation necessita de certos cuidados ao ser classificado enquanto tal. Considerando o período entre os anos 50 e 70 como o ápice do desenvolvimento deste tipo de cinema, Lúcio Piedade (2002, p. 13) entende que os filmes de exploração: "Especificamente são filmes que tem como objetivo principal capitalizar em cima da exploração de temas considerados polêmicos ou tabus em determinado momento e sociedade". (ARAÚJO, 2022, p.32)

Interessante notar que os sindicatos de cinema norte-americanos, durante um naco temporal do século XX, segregar e dificultou a participação de pessoas negras em quase todas as etapas de produção - usualmente sendo escanteadas para formas laborais menos representativas na lógica da produção econômica e social do trabalho - pautando-se, em especial, no denominado Código Hays; todavia, as transformações políticas da década de 70, bem como a reconfiguração estrutural que a acompanha, impulsionou as produções como as de Van Peebles, em prol da ruptura com uma série de censuras e barreiras na gestação da película; daí o que muitos creditam como peculiar, a busca de auxílio de profissionais que trabalhavam em produções menores, subproduções, e até mesmo no cinema pornográfico, em prol de romper com os grilhões tanto culturais como normativos, um gesto político (CAETANO, 2020, p.4) que seguiu até mesmo nas derivadas do recorte (PIEDADE, 2002, p. 13):

> "Outro ponto a se considerar, ainda nesta discussão a respeito de Sweet Sweetback's Baadasssss Song (1971), é o relato que Van Peebles faz de quando certa vez ouviu no cinema uma senhora negra temer pela vida do personagem principal, ela praticamente não acreditava que o personagem, negro, pudesse chegar vivo até o final do filme. Isso dá um pouco da dimensão do que foi este fenômeno, ter filmes nos quais os personagens negros não eram apenas periféricos. Além disso, como diz Afeni Shakur, os homens negros não fugiam nos filmes, não escapavam, mas isso acontece com "Sweetback". Ela destaca mais uma vez a importância do black power movement neste contexto. A crítica cultural bell hooks, entretanto, pontua que é necessária também uma moderação nas análises. Ela fala: "Foi feito por dinheiro, depois apareceram a academia e os críticos para dar uma interpretação profunda para o filme" (BADASSSSS, 2002, 00:10:47 – 00:11:09). Na sequência ela complementa explicando que não é que o filme não tinha profundidade, mas é necessário ter honestidade para admitir que o objetivo principal foi o dinheiro. Só que, o filme tinha uma mensagem. Para o crítico de cinema Armond White, somente poucas

> pessoas captaram a "... mensagem política do filme..." (BADASSSSS, 2002, 00:07:41 – 00:07:49). O que acaba dialogando com o que o cineasta Van Peebles fala posteriormente: "O que fez Hollywood foi evitar a mensagem política. Acrescentou a caricatura, e assim surgiu o cinema blaxploitation" (BADASSSSS, 2002, 00:11:13 – 00:11:24)" (ARAÚJO, 2022, p.36).

Tal posicionamento ético gerou influência direta nas obras que surgiram, com foco em questões do cotidiano, participação social, pertencimento comunitário; protagonistas que não mais ficavam adstritos à caricaturas oriundas da cultura conservadora, fugindo da lógica de uma projeção pejorativa externa ao contexto axiomático da comunidade negra, que aqui se vê nos papéis centrais da trama (CAETANO, 2020, p.4):

> O Blaxploitation é um cinema que responde ao seu tempo, um gênero composto de filmes que tiram os negros dos papeis coadjuvantes serviçais e idealizam a figura do herói. Homens (Richard Roundtree, Melvin Van Peebles) e mulheres (Tamara Dobson, Pam Grier) gostosos, desejados, atrevidos, que flertam, mergulham ou trabalham com a lei e a marginalidade. Personagens reflexo de uma romantização da inversão do status quo: os policiais, ponta final do iceberg de opressão, são os mais espezinhados no Blaxploitation. [...] É com esse atrevimento que os personagens do Blaxploitation jogam na cara de quem não quer ver: está na hora de os negros serem notados, queiram ou não. Entre filmes bons e ruins, o gênero vai ao menos ficar na História por cumprir essa função. É um cinema de vingança, de humor e de raiva. Descaradamente aberto e honesto em suas fraquezas. Cinema imperfeito que pulsa. Cinema que joga com crueldade e ironia a discriminação na cara sociedade norte-americana. Não é um cinema essencialmente de reflexão (apesar de hoje ser possível fazê-la dada a mínima distância histórica) como talvez ansiava a contraditória e notoriamente combativa NAACP, a primeira associação dos Estados Unidos a brigar formalmente, desde 1909, pelos direitos civis dos negros – em 1915, defendeu a proibição da estreia de O Nascimento de Uma Nação, maravilhoso e racista filme de D.W. Grifith. Após quatro décadas, seria leviano observar a paixão e a rejeição que o Blaxploitation gerou à época como uma disputa de Fla-Flu. Existem muitas áreas cinzas entre o herói na fronteira da bandidagem, a condenação da falta de moralidade desses personagens e os que imputaram a essas produções a culpa por manter a população negra alienada." (AUGUSTO, 2011)

2 O CONTRATO RACIAL: POR UM MARCADOR TEÓRICO

Pensando em um possível marcador referencial para este artigo, optamos por trabalhar com a obra de Charles W. Mills denominada "O Contrato Racial" (*The Racial Contract,* 1997), com a intenção de possibilitar ao leitor aporte conjunto com o prisma cinematográfico por uma crítica ao racismo no aporte de uma filosofia sobre - e contra, quando necessário - a lógica do justo/justiça na compreensão das dinâmicas de controle social. Sobre a obra, vale mencionar:

> O uso desse termo, assim como a compreensão que temos a partir dele, se deve às explicações do filósofo afro-americano Charles W. Mills, explicitadas no texto "O Contrato De Dominação" e no livro "The Racial Contract". Nessa obra, em especial, Mills enfatiza a ideia, e sua convicção, de que existe uma supremacia branca ocidental que determina os processos de relações e de contratos entre pessoas e

> povos. A dominação está na origem desses processos. Assim diz Mills: "(...) that we live in a world which has been foundationally shaped for the past five hundred years by the realities of European domination and the gradual consolidation of global white supremacy" (MILLS, 1997, p. 20)8 . Ou seja, são reais as possibilidades de que essa supremacia determine as condições legais e morais dos contratos que se estabelecem entre povos e nações. De acordo com Mills (1997)9 , embora nenhum ato isolado corresponda literalmente à elaboração e assinatura de um contrato, há uma série de atos oriundos de doutrinas e pronunciamentos teológicos, assim como são vastas as discussões europeias sobre colonialismo, "descoberta" e direito internacional; pactos, tratados e decisões judiciais; debates acadêmicos e populares sobre a humanidade de não brancos, etc., que justificam a defesa de que a supremacia branca ocidental fez emergir o que ele chama de "os senhores da espécie humana". No comportamento desses "senhores" e nas tintas (das penas e canetas) que escreveram o que passou a vigorar como regras, jurídicas e morais, sempre estiveram presentes a convicção e o sentimento de superioridade. [...] Na relação de dominação e dominados no período colonial, as questões como as diferenças sociais eram exacerbadas para acentuar essa dominação. É nesse cenário que a estruturação de uma sociedade necessita da pluralidade, pois, não há como negar que a lei e os costumes de quem se diz e se faz superior terão predominância. Em síntese, segundo Mills (1997), os contratos da modernidade têm uma origem: um Contrato Racial que estabeleceu a legitimidade do Estado-nação, codificando moralidade e lei dentro dos seus limites" (VELHO, 2020, p.63-64)

O filósofo jamaicano tece a existência de uma figura política, uma ficção histórica mas também cotidiana, na forma do *Contrato Racial*, com acordos implícitos e explícitos que acabam por permear a existência do eurocêntrico *Contrato Social,* para além de uma proto-base moral/política (LIMA JUNIOR, 2024, p.58):

> Nesse sentido, a teoria contratualista está na base das injustiças epistêmicas produzidas durante os processos de escravização, colonialismo e neocolonialismo (isso faz parte da gênese da injustiça epistêmica estrutural). [...] Os aspectos descritivos e da gênese da sociedade e do Estado também importam para a gênese da injustiça epistêmica estrutural, já que tal descrição exibe os acordos por meio dos quais determinados grupos subjugaram outros e, a partir daí, produziram injustiças epistêmicas, empregando seu "poder social". Os processos de escravização e o colonialismo tiveram sustentação epistêmica na medida em que impuseram conceitos, definições, vocabulários e línguas diferentes a diferentes povos. Esse colonialismo epistêmico teve efeito longo e duradouro sobre o modo dos povos escravizados e colonizados pensarem. [...] O contrato social clássico jamais poderia ter sido sustentado política e moralmente sem um contrato epistêmico de fundo, legitimando a visão branca sobre a realidade (a realidade branca). Como podemos notar na passagem acima, o "contrato social" que sustentou a escravização e o colonialismo tem um aspecto epistêmico soterrado. Precisamos escavar e trazer à tona tal aspecto. Quando os europeus impuseram suas línguas, impuseram também seus modos de pensar. Superar a escravização e o colonialismo é superar as injustiças epistêmicas a que povos não europeus foram submetidos. Como se faz isso? Uma das formas é fazer o que fez Mills: mostrar que houve um contrato epistêmico-racial na base do contratualismo. Outra forma é expor as injustiças epistêmicas que até hoje afetam povos não europeus, negando-lhes o direito de pensar a partir de seus lugares, origens, línguas e costumes, pois, este mundo colonizado e racializado foi "estruturado" para os propósitos e interesses dos colonizadores que impuseram suas línguas, seus valores e costumes como paradigma de entendimento "correto" da realidade social coletiva. O conjunto desses fatores é o que se chama de "injustiça estrutural". Por isso é importante revisar o contratualismo e pensar na gênese da injustiça estrutural como uma injustiça hermenêutica, visto que a descolonização epistêmica passa pelo preenchimento de lacunas epistêmicas

> capazes de dar conta das funções cognitivas prejudicadas pela escravização e pelo colonialismo. (LIMA JÚNIOR, 2024, p.59-60)

De acordo com Mills, o Contrato Racial é político, epistemológico, moral; ou seja, esta figura é um complexo axiológico pelo qual existe exploração, sempre inserido em um recorte de atualidade histórica (MILLS, 2023, p.30 e ss,.). Neste contexto, é de suma valia apontar que o Contrato é estruturado por relações de poder e dominação que ocorreram ao longo de certo tempo (ou permanecem ocorrendo) (VELHO, 2020, p.65):

> Charles Mills, filósofo afro-americano, desenvolve a teoria do contrato racial para denunciar como a dominação racial foi institucionalizada desde o período colonial. Segundo Mills (2023), o contrato social, tal como formulado por pensadores como Rousseau, era, na realidade, um "contrato racial", pois excluía os povos não-brancos da sua constituição. A teoria de Mills enfatiza que a fundação da modernidade política e do estado de direito foi sustentada pela subordinação e exclusão racial. Mills argumenta que o contrato social não é um acordo universal entre iguais, mas sim um pacto entre os brancos, os quais constituem o "demos" da sociedade moderna. O racismo, portanto, não é uma anomalia, mas a base estrutural sobre a qual as sociedades modernas foram edificadas. Mills estabelece que "a Supremacia Branca é o sistema político não nomeado que fez do mundo moderno o que ele é hoje" (Mills, 2023, p. 33). Com essa afirmação, Mills situa o processo de dominação branca e a constituição da racialização como um sistema político que atua na sobredeterminação de corpos brancos e na subdeterminação de corpos não-brancos. Para ele, este contrato é omisso, porém não acidental, visto que a maioria dos saberes validados na teoria política, bem como nas ciências humanas, são elaborados por brancos que assumiram esse privilégio racial e o defendem em seus escritos, sem sequer tensionar a raça como sistema político e forma de dominação, isso pode ser observado nos regimes teórico-metodológicos, conforme discutimos na primeira composição. "O contrato racial é um contrato firmado entre iguais 'que contam', no qual os instituídos como desiguais se inserem como objetos de subjugação, daí ser a violência o seu elemento de sustentação" (Mills, 2023, p. 34). A racialidade sempre foi um critério central na hierarquização dos seres humanos, sendo ela um critério de marcação da diferença, o heterogêneo. A violência, portanto, é não apenas uma consequência, mas uma parte integrante e necessária para a manutenção desse pacto, o qual alinha a supremacia branca com a marginalização das populações não-brancas. O contrato racial é um mecanismo explícito de subordinação, onde a exclusão dos não-brancos é a premissa para a formação da ordem social e política moderna. (SANTOS, 2025, p.61)

Tais relações de poder foram construídas de tal forma a soar e performar enquanto racionalidade, técnica, e não foram eliminadas com o fim da escravidão, apenas sofreram de uma nova morfologia já prevista por uma ideia de Contrato em constante atualização:

> Embora a supremacia branca (racismo) seja um sistema político, até a época da publicação de O Contrato Racial, o termo não era encontrado em toda teoria política, desde a Antiguidade à Contemporaneidade. Isso caracteriza o silenciamento da realidade e do reconhecimento da supremacia branca como sistema político. Essa realidade não é acidental, mas sim resultado de uma decisão marcada pelo fato de que a maioria dos textos foi elaborada e escrita por pessoas brancas . Mills argumenta que o contrato social é, na verdade, um contrato racial, uma vez que o contrato racial é uma realidade histórica e está enraizado na experiência da

> realidade. Os termos racistas presentes no contrato social sustentam os fundamentos do contrato racial. Considerando que o contrato social, amplamente analisado na tradição filosófica ocidental, pressupõe uma elaboração abstrata em que seres humanos viviam em um "estado de natureza" e, em um determinado momento, decidiram estabelecer a sociedade civil e um governo, ou seja, estabelecer o Estado e quem o governa com base no consentimento daqueles considerados igualmente humanos e capazes . O conceito de "estado de natureza", que é central nas teorias contratualistas sobre a origem do Estado, apresenta distinções importantes de serem aqui consideradas. No contrato social, ocorre uma metamorfose do ser humano em estado de natureza para o cidadão da sociedade que foi criada. Essa metamorfose se apresenta de maneiras diversas, conforme cada teórico. Contudo, é comum a todos os casos que o estado de natureza indique a condição de "todos" os seres humanos, e que a mudança social afeta a todos de igual maneira. Verifica-se nesta teorização uma universalização que, paradoxalmente, coloca os europeus na condição de "senhores da espécie humana" ou "senhores de todo o mundo". Eles detêm o poder de determinar a posição dos não europeus, utilizando a raça como marcador formal de status diferenciado e criando "o outro", os selvagens, bárbaros e sub-humanos) . (SANTOS, 2025, p.6)

Daí a ideia de Mills (2023, p.10 e ss.) de que todos os Brancos são beneficiários deste Contrato, ainda que não signatários; o denominado "Contrato Social", de matriz europeia, absorve vários outros tipos de contratos e interações sociais, dentre os quais o *Contrato Racial*, este ligado ao "surgimento" da categoria raça (VELHO, 2020, p.67-68):

> O contrato racial é aquele conjunto de acordos ou meta-acordos formais ou informais (contratos de nível superior sobre contratos, que estabelecem os limites de validade dos contratos) entre os membros de um subconjunto de seres humanos, doravante designados por (mutáveis) critérios 'raciais' (fenotípicos/genealógicos/culturais) C1, C2, C3..., como 'brancos' e coextensivos (levando em consideração a diferenciação de gênero), com a classe de pessoas plenas, para categorizar o subconjunto restante de seres humanos como 'não brancos' e com um status moral diferente e inferior, subpessoas, de modo que tenham uma posição civil subordinada em regimes políticos brancos, ou governados por brancos que os brancos já habitam ou estabelecem... o objetivo geral do contrato é sempre criar um privilégio diferenciado dos brancos como grupo em relação aos não brancos como grupo, a exploração de seus corpos terras e recursos e a negação de oportunidades socioeconômicas iguais para eles. Todo os brancos são beneficiários do contrato, embora alguns brancos não sejam signatários dele. (MILLS, 2023, p.11-12)

A figura contratual teorizada por Mills é firmado entre iguais, no qual os instituídos, desiguais, são inseridos como objetos a serem subjugados, tendo a violência como sustentáculo fundante (VELHO, 2020, p.69):

> No contrato racial, a mudança ocorre por meio da transformação de populações humanas em homens "brancos" e "não brancos". O estado de natureza não demarca aqui um estado temporário e pré-político de todos os seres humanos, mas sim um estado não político e permanente, no qual os não brancos estão sempre na condição de subordinados. Por isso, são excluídos ou exterminados. Embora os povos originários ou indígenas também tenham sido categorizados como selvagens, a principal distinção se deu entre brancos e não brancos. Nesse estado, a criação da sociedade prescinde da intervenção de humanos considerados sociopolíticos, ou seja,

> os brancos, uma vez que, antes dessa intervenção, não existia sociedade. Dito de outro modo, há uma negação da existência de outras sociedades organizadas politicamente, ou seja, dos Estados. (SANTOS, 2025, p.7)

Inseridos em diferentes espaços, o *Contrato Racial* é algo que permeia os mais distintos espaços sociais, pactuado pelos Brancos acaba por dificultar o acesso da população negra ao cômputo de esferas sociais, socioeconômicas, políticas, culturais e educacionais (VELHO, 2020, p.69-70), desde o Apartheid até a brutalidade policial hodierna no Brasil:

> Conforme a afirmação existencial, a sociedade presume a existência da raça branca como a norma ou padrão e marginaliza as identidades não brancas.Consequentemente, cria-se uma hierarquia racial na qual as pessoas brancas são privilegiadas e as pessoas não brancas são submetidas à opressão. Portanto, "a su-premacia branca, tanto local quanto global, existe e tem existido por muitos anos"(Ibidem, p. 40). Segundo a afirmação conceitual, o racismo está incorporado nas estruturas conceituais e epistemológicas da filosofia e da teoria política. Isso significa que a própria maneira como se pensa sobre temas como liberdade, igualdade e justiça é influenciada pelo racismo. Por exemplo, o conceito de "igualdade" pode ser definido de forma a ignorar ou perpetuar a desigualdade racial. Desse modo, "asupremacia branca deve ser ela mesma pensada como um sistema político" (Ibidem, p. 40). Por fim, de acordo com afirmação metodológica, deve-se incorporar uma perspectiva crítica sobre a raça em todas as áreas de pesquisa e análise. Consequentemente, deve-se considerar como o racismo opera e afeta as pessoas. Portanto, "enquanto sistema político, a supremacia branca pode, de forma esclarecedora, ser teorizada como baseada em um 'contrato' entre brancos, um contrato racial" (Ibidem, p. 40). (SAUCEDO, 2024, p.368)

Apresentado os pontos acima, caminharemos para a questão fílmica aqui selecionada para análise.

3 TRÊS MOMENTOS FÍLMICOS: SEXO, VIOLÊNCIA E CORPO?

Para fixação de uma crítica a partir do escopo cinematográfico, tomando por base o desenvolvimento teórico de Mills, optamos por elencar, em uma faceta de ensaio, três possíveis caminhos estéticos em prol do debate pretendido, a saber: *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (Sem tradução para o português; EUA, Melvin Van Peebles, 1971); *Coffy* (C*offy: Em Busca de vingança*; EUA; Jack Hill, 1973); e *Ganja and Hess* (*Ganja e Hess*; EUA, Bill Gunn, 1973)

a) *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (Sem tradução para o português; EUA, Melvin Van Peebles, 1971)

O caso de *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, de Melvin Van Peebles, é sintomático no sentido de apresentar os meandros de uma *Indústria Cultural* pautada na tentativa de padronização estética em face do sucesso comercial. É importante salientar que até o início da década de 70 o cinema afro-americano estava fadado a reprodução de insucessos intelectuais oriundos dos anos 40 e 50, motivo pelo qual os grandes estúdios não possuiam, apesar da

demanda da comunidade, interesse em produção de películas nas quais o negro era o personagem principal - com raras exceções, como o caso de *No Calor da Noite (In the heat of the night*, 1967, Norman Jewison), que deu o Oscar para Sidney Poitier -; pensando em termos nacionais também podemos ver o que segue:

> As primeiras tentativas de se realizar filmes considerados como cinema negro aconteceram nos EUA, na década de 1970. Eram produções com temática e atores negros classificadas como "produções B". A película que deu origem ao movimento foi Sweet sweetback's baadasssss song (1971), de Melvin Van Peebles, seguido depois por Shaft (1971), Superfly (1972), entre outros. Nesse período, houve uma campanha a favor dos direitos civis dos negros, e os produtores de Hollywood, vendo um mercado promissor, finalmente deram chance aos cineastas negros de realizarem produções de orçamento médio que acabaram tendo uma receptividade razoável entre a classe média negra. Conforme Rodrigues (2001), eram, entretanto, filmes "intelectuais" com pouco atrativo para as plateias dos guetos urbanos, onde estavam a maioria do público afro-americano de então. Assim, os 60 luna nery grandes estúdios criaram os black exploitation, uma versão dos filmes étnicos dos anos 1920, 1930 e 1940, mas com novos ingredientes como sexo, drogas e violência. Os diretores seguiram essa fórmula em novos filmes e alcançaram estrondosa receptividade. Já no Brasil, foi em 1978 que emergiu o Movimento Negro Unificado, buscando desmistificar o Brasil como paraíso da democracia racial. Neste contexto, surge o termo Cinema Negro, deitando raízes no Cinema Novo. Conforme relata Prudente (2005), essa tendência cinematográfica no âmbito étnico (denominada Cinema Negro), só ganha visibilidade no 8º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, em 1997 e na 1ª Mostra Internacional do Cinema Negro, em 2004. No entanto, o autor destaca que o termo nasce anteriormente, com Glauber Rocha – ideólogo do cinemanovismo – no filme Leão de sete cabeças (1970), que narra a luta pela descolonização e as dificuldades da trajetória da libertação, além de desenhar uma espécie de africanidade, valendo-se de signos que dimensionam o universo africano. Nesse período há uma crescente consciência e militância negra e a cinematografia brasileira destacou de forma constante temas afro-brasileiros: Compasso de Espera (1973) expõe as inumeráveis formas de preconceito de maneira brutal e direta; Amuleto de Ogum (1974) dá um tratamento respeitoso à umbanda e revela a participação multirracial nessa religião; A Rainha Diaba (1974), "eminentemente negro, eminentemente gay, eminentemente macho, o próprio Rainha Diaba constitui um verdadeiro palimpsesto de características supostamente irreconciliáveis". (STAM, 2008, p. 385)" (NERY, 2012, p.59-60, grifo nosso)

O raciocínio de Van Peebles é construído na seguinte forma: se os estúdios não querem formas intelectuais de discussão sobre a questão racial, e a plateia possui uma demanda por representatividade nas telas, por qual razão não abraçar e levar ao máximo estético, a exploitation, a cultura afro-americana? Cafetões, prostitutas, drogas, sexo, violência e, acima de tudo, o urbano, devem ser a postura pela qual a crítica ao racismo em prol do debate dos direitos civis deveria, em seu prisma, ser construída; outrossim, os caminhos de inserção do negro na Indústria Hollywoodiana também precisava ser exposto, até mesmo pensando na divisão social e racial do trabalho:

> O Blaxpoilation colaborou para que vários ícones hoje consagrados tanto no cinema quanto na música ganhassem um impulso fundamental na carreira profissional. Ele criou a possibilidade de várias obras discutirem a relação entre brancos e negros e, inclusive, de criar filmes que apresentavam a luta dos negros de outros tempos. Havia então negros interessados em produzir e dirigir filmes e havia também público para essas produções. Nas palavras de Melvin Van Peebles, pai do diretor de Panteras Negras, sobre seu filme Sweet Sweetback 's Baadasssss Song (1971) considerado o marco zero do gênero Blaxpoitation. (BATISTA, 2011, p.37-38)

A trama, que foi constantemente exibida pelo Partido dos Panteras Negras na época de seu lançamento, foca na figura de um jovem negro que, abandonado pelos seus pais, acaba sendo acolhido por garotas de programa em um bordel, local no qual começou a trabalhar como roupeiro. Peebles, então, resolve optar pelo sexo enquanto linguagem de quebra do *Contrato Racial*, abraçando o esteriótipo de masculinidade viril ao extremo, convertendo o menor em adulto a partir da primeira relação sexual no recinto, nasce, assim, Sweet Sweetback:

> Assim, personagens de alguns dos filmes do movimento de maior expoente, como Shaft (1971) e Sweet Sweetback 's Baadasssss Song (1971) caracterizavam-se por serem protagonistas que se aliavam aos ideiais dos Panteras Negras, indo de forma contrária ao ideal harmônico defendido por segmentos afro-americanos. Enquanto a NAACP expunha suas constantes oposições aos "excessos" dos filmes blaxploitation, os Panteras Negras aprovaram a linguagem utilizada por tais películas, sendo considerada ousada e revolucionária. A arte trazida pelos filmes blaxploitation traziam mudanças ao cinema hegemônico, introduzindo ideais de valorização da cultura negra, partindo também da ideia de que os afroamericanos são diferentes, possuindo dessa forma demandas e necessidades próprias daquela comunidade. Assim, os diretores e produtores dessas obras recusaram-se em aceitar a associação do seu trabalho com qualquer ideia ligada à algum tipo de exploração, visto que eles não concordavam com tom negativo do qual o termo os associava. Pois para eles e para aqueles que faziam esse cinema, não existia exploração e sim uma liberdade de poder criar como desejavam, além de conseguirem ser valorizados pela sua arte. As narrativas das grandes obras produzidas para o público branco dificilmente abordariam temas presentes no cotidiano da comunidade negra; eram como dois mundos díspares que pareciam jamais se cruzar. No entanto, com o surgimento dos filmes Blaxploitation, os cineastas passaram a não somente abordar temas mais próximos da realidade dos afro-americanos, como também a expor a realidade dos corpos marginalizados que viviam nas grandes cidades sob a sombra de um racismo constante. Esse movimento abordava desde clássicos de crime, westerns, filmes de ação, horror, comédia e até dramas históricos; de modo que em algumas narrativas, misturavam diversos gêneros, fazendo com que fosse criado um novo idioma diante do que estava sob a tela. Assim, suas imagens e a difusão ao mercado comercial foram responsáveis por desafiar o status quo social e político do qual a indústria cinematográfica se inseriu. (AGUIAR, 2025, p.5-6)

Sweetback, já adulto, continua a trabalhar no mesmo recinto quando é abordado por dois policiais brancos da Polícia de Los Angeles, que precisavam de um culpado para o assassinato de um homem negro na comunidade; a intenção dos policiais era deter Sweet para posteriormente liberá-lo por falta de provas; conduzido até a delegacia, acaba por encontrar

no caminho um jovem Pantera Negra chamado Mu-Mu, que sofre violência policial e aciona, em Sweetback, a capacidade de transformar suas algemas em soqueiras, deixando os representantes do controle social em coma:

> Em geral, esses filmes tinham baixos orçamentos, mas geravam muito lucro, tornando-se sucesso rapidamente, como Sweet Sweetback's Baadasssss Song (1971), dirigido e protagonizado por Melvin Van Peebles, um dos filmes seminais do gênero. Super Fly, de Gordon Parks Jr. – mesmo diretor de Shaft –, lançado em outubro de 1972, superou as bilheterias de O poderoso chefão, de Francis Ford Coppola, naquele mesmo ano – e inspirou o lançamento de The black godfather, em 1974, uma versão negra de O poderoso chefão. Além de mostrar a realidade dos guetos, os filmes em sua maioria, possuíam elencos formados por atores negros em papéis protagonistas – os brancos, quase sempre, quando apareciam nos filmes, interpretavam vilões ou antagonistas – e eram também dirigidos e produzidos por afro-americanos. (OLIVEIRA, 2018, p.209)

A partir deste momento o filme ingressa numa espiral de perseguição a figura de Sweet, intermediada pela sua capacidade sexual e de imposição física, em contraposição ao contexto de opressão e brutalidade policial, que resultará em momentos de imposição da forma caricata do personagem principal em detrimento de uma pseudo-realidade que poderia ser implicada pela estética apresentada:

> Era comum que esses filmes apresentassem gângsteres, cafetões, traficantes de drogas e criminosos, porém o que faziam para "ganhar a vida" entrava em segundo plano diante do objetivo maior desses personagens, que procuravam alcançar a luta pelo orgulho do homem negro e pelo bem da comunidade afro-americana local. O mal passava a ser representado a partir de políticos e policiais brancos corruptos e racistas que promoviam a opressão da população negra. "A moralidade monocromática tinha que ser clara e o domínio dos brancos deveria ser derrubado pela justiça nas ruas." (Drozdowicz, 2014, p. 67) Os personagens principais eram construídos a partir de uma masculinidade absurda, chegando ao grotesco e a atração sexual entre homens e mulheres era vista a partir de uma relação instrumentalizada. No entanto, a aparência desses personagens negros não tinha tanta relevância diante do fato de que os afro-americanos finalmente estavam conseguindo expressar algo que mais se aproximava da sua identidade, gerando então um sentimento de orgulho. O gângster negro presentes nos filmes não era visto sob a definição do ruim ou mal, pois quando empregava violência, essa não era feita contra seu povo. Ele estava, na verdade, apropriando-se dos métodos outrora usados pelos seus opressores para suprimir essas comunidades afro-americanas e empurrá-las aos guetos das cidades estadunidenses.14 Os traficantes retratados na película Super Fly (1972) eram os homens de sucesso, cujo dinheiro causava admiração em certas pessoas e ódio em outras. "Eles buscaram desesperadamente o sonho americano como muitos outros antes deles, mas dentro do contexto social e dos recursos que os negros receberam da maioria branca." (Drozdowicz, 2014, p. 68) Em 1971 o cineasta Melvin Van Peebles lançou o filme Sweet Sweetback's Baadasssss Song, em que grandes elementos da produção ficaram a cargo de Pebbles, cuja película se destacou por figurar uma das obras mais relevantes do gênero, tendo arrecadado mais de quatro milhões de dólares, valor considerável ao se pensar que o filme e muitos outros do gênero foram produzidos com um baixo orçamento. Esse filme, no entanto, apresentava os negros como indivíduos que estavam fadados a permanecerem em lugares comuns, reforçando uma grande hipersexualização daqueles corpos e apresentando uma visão deturpada das mentes e comportamentos dos

> afro-americanos, mas ao mesmo tempo, colocava no centro da narrativa, um homem negro que desafiava diretamente as normas que aquela sociedade impunha, sendo nesse caso, a violência policial realizada contra a população negra, sobretudo nos centros urbanos, que naquele momento encontrava ligação com as experiências comuns do público das grandes cidades dos Estados Unidos, que viviam uma grande marginalização nos espaços em que transitavam e sobretudo em seu bairros. (AGUIAR, 2025, p.6-7)

A ruptura do *Contrato Racial* se dá pela dialética manobra de abraçar a caricatura a partir de um cinema que foi gerido de maneira intelectual, ainda que apropriado de maneira *exploitation* pelas massas; como afirma Wiggins (2012, p.28), a natureza complexa das significações por detrás da obra e Peebles, ainda que não apropriada e abafada pela Indústria Cultural hollywoodiana, não retira do mesmo a competência revolucionária de colocar como motores da justiça social justamente o enfrentamento institucional via o periférico, desde a lógica da prostituição, drogas, violência ou sexo; a justiça nas ruas precisava romper com a moralidade monocromática (DROZDOWICZ, 2014, p.67 e ss.).

b) *Coffy* (C*offy: Em Busca de vingança*; EUA; Jack Hill, 1973)

Em *Coffy*, de Jack Hill, a marcante figura de Pam Grier performa uma enfermeira que, cansada do descaso das autoridades e das injsutiças sociais em seu bairro, resolve, após ver sua irmã de 11 anos viciada em heroína, adentrar no universo da marginalidade e prostituição para realizar atos de autotutela num contexto de miserabilidade social (SILVA, 2018, p.14); uma vigilante contemporânea que trazia a figura feminina em completo oposto ao que se via da mulher no cinema, em especial oriundo dos anos 60 (HASKELL, 1987, p.329), *a fortiori* no recorte categórico conhecido como *Cinema de Ação*:

> Coffy é um filme que apresenta novas direções para Jack Hill, iniciando as personagens femininas como vigilantes atentas e projetadas para o mercado do blaxploitation que vai florescer a partir do lançamento de Shaft7 (1971) de Gordon Parks. A iniciação da mulher em Coffy, ainda que resguardada sob a figura masculina é feita de forma forçada, duvidosa e hesitante. Consciente da incapacidade em fazer a coisa certa devido ao sistema corrompido e degradado, Coffy se convence de que a justiça com as próprias mãos é a única alternativa. Em conversa com seu amigo Carter, logo após terem visitado sua irmã em um centro de reabilitação, tentando justificar-se pelos assassinatos que causou - e que Carter não sabe – ela explica que no mundo onde vivem, os policias não podem reagir ao crime já que muitos fazem parte dele. Ela tenta convencê-lo de que a violência é um problema que só pode ser resolvido com a própria violência. [...] Coffy no auge de seus 20 anos não tem de fato um inimigo para enfrentar, após a descoberta do vício da irmã ela acredita que os traficantes, de modo geral, devem ser combatidos, já que são responsáveis indiretamente pelo vício de Lubelle e por todo um esquema de tráfico. [...] Herança de uma vida surpreendente: Coffy é traída por seu namorado Howard, político corrupto que ordena a execução da própria namorada para manter as aparências; Foxy é traída pelo irmão egoísta quando ele entrega seu namorado aos traficantes – Jackie é uma mulher precavida, pede para ver o documento de identificação de Ray Nicolette e Max Cherry assim que os conhece, muito segura de suas decisões, sabe distinguir os aliados daqueles que só querem passar-lhe a perna.

> A “consciência do tempo transcorrido” (BAPTISTA, 2013, p. 100) altera a relação com a própria violência. Em Coffy a violência estrondosa acontece em meio ao mundo da prostituição, Coffy encarna o papel de detetive – vai atrás de Priscilla (Carol Locatell) uma das prostitutas que ela havia conhecido no hospital e que serve a King George (Robert DoQui) um cafetão-traficante – disfarçada de prostituta, ela desperta o ciúmes e uma briga selvagem entre garotas: Coffy esconde lâminas em seu cabelo e quando Meg (Linda Haynes) namorada de King George atraca-se em sua cabeleira tomada por um sentimento de ódio intenso, é surpreendida por cortes profundos que fazem o sangue jorrar de suas mãos. (SILVA, 2018, p.15-17)

Mais uma marca distintiva do cinema Blaxploitation é aqui vista, a violência; todavia, o que devemos tomar cuidado é justamente no processo estético de constituição desta violência mesclado à objetificação do feminino; Grier virou um sex symbol de uma geração dentro da dualidade entre representação do corpo femino - e, com isso, ampliação da projeção midiática do desejo numa sociedade machista e racista - e reificação e subtração da sexualidade feminina negra enquanto uma caricatura de si mesmo:

> Entre 1973 e 1975, Pam Grier e Tamara Dobson se tornaram famosas pelos papeis de heroínas agressivas em filmes de ação. Cleopatra Jones (1973), de Jack Starret, e Cleopatra Jones and the Casino of Gold (1975), de Charles Bail, apresentam Dobson como uma agente americana, comprometida com o serviço de combate às drogas. Grier, por sua vez, protagoniza mulheres que buscam vingança em uma sociedade regida por traficantes, donos de bordeis e policiais corruptos. Em Coffy (1973), de Jack Hill, ela é uma enfermeira, que se transforma em uma justiceira para vingar a morte de sua irmã toxicodependente. Já em Foxy Brown (1974), do mesmo diretor, a atriz interpreta uma heroína que se infiltra em uma quadrilha, passando-se por uma garota de programa, para vingar a morte de seu namorado, um agente policial. Observa-se, ainda, que, além da questão do tráfico, todos os filmes utilizam construções dicotômicas, que rivalizam a mulher negra com a mulher branca. [...] Nesse sentido, as heroínas negras, nas telas do Blaxploitation, refletiam o padrão feminino, desejado por muitos homens do Black Power, de que suas mulheres apoiassem a luta contra o racismo somente. Por conseguinte, ao invés de empoderar afro-americanas, por meio das personagens femininas, estes filmes defenderam os sentimentos antifeministas de movimentos negros, tipicamente masculino e heterossexual, contrapondo-se às mulheres que buscavam também o fim do sexismo e de outras formas de opressão. (VERONESI, 2015, p.94-95)

É, assim, uma ambiguidade entre o reforço da quebra do Contrato Racial pela via da violência crua disruptiva, de exploração dos bolsões de pobreza via inserção das drogas nas comunidades periféricas; e, em contrapartida, o Blaxploitation que coloca Grier como protagonista mas ainda se embriaga nos ditames estéticos machistas, mantendo uma violência de gênero para falar sobre formas de violência:

> Mas não que a misoginia, assim como fora apontada por Henry McGee, fosse unanimidade, até porque Pam Grier se tornou um ícone do movimento feminista negro, justamente protagonizando clássicos do blaxploitation. Com filmes tais como Coffy (1973) ou Foxy Brown (1974), que foram sucessos de público, Grier foi considerada uma das primeiras femme fatale da história do cinema, justamente por

> todo seu poder feminino demostrado nas telas. Em um mundo dominado pelo controle e abuso sexual de mulheres por homens, as personagens da atriz usavam principalmente da sua sexualidade para combater o machismo disseminado na sociedade, servindo de inspiração para todo o movimento feminista negro, que buscava emancipação e reconhecimento por parte, até mesmo, das próprias mulheres brancas que também estavam a lutar por direitos igualitários. Porém, mesmo sendo capa da liberal revista feminista "Ms. Magazine", em 1973, Pam Grier – que viria a ter um novo reconhecimento em 1997, estrelando um dos filmes de Quentin Tarantino, Jackie Brown – não conseguiu mascarar todas as construções de estereótipos de negros difundidas por toda a década de 1970, pelo gênero blaxploitation. Podemos, aqui, reconhecer que esse talvez tenha sido o primeiro movimento em que os africano-americanos tiveram a oportunidade de figurar os principais papéis em determinados filmes do cinema hollywoodiano, criando narrativas que os colocavam como protagonistas e heróis em diversas situações: algo ainda não muito visto nos filmes americanos. Entretanto, principalmente por donos de produtoras, e diretores brancos deterem o controle sobre a produção da obra cinematográfica, os atores negros dessas narrativas ficaram presos a visões de outrem sobre as realidades experimentadas por toda uma comunidade africano-americana, criando falácias ou reproduzindo preconceitos do senso comum do que seria as ambições, perspectivas e cotidianos de homens e mulheres negras. (BRANDÃO, 2019, p.125-126)

O que podemos observar da construção em termos estéticos e narrativos de *Coffy* é, justamente, o que reforça o caráter dual do *Blaxploitation*: subverte a lógica do cinema pautado na ausência de personagens negros, todavia, carece de uma possível autocrítica quanto aos limites do uso da exploração de seus personagens, o que, não necessariamente, retira o potencial e a concretude disruptiva do mesmo, mas apenas demonstra o caráter temporal de algumas de suas projeções.

c) *Ganja and Hess* (*Ganja e Hess*; EUA, Bill Gunn, 1973)

A opção de Gunn, tanto no início como no final de *Ganja and Hess* é corajosa: a moralidade cristã em jogo, pela via do corpo sedento de sangue, subvertendo o discurso presente na radicalidade da obra de Bram Stoker (que seria melhor vista no prisma de Francis Ford Coppola, em seu Drácula de 1992) em prol da figura da corporeidade negra em debate, da descartabilidade intelectual e das iras da brutalidade que contorna a própria sobrevivência:

> Essa não linearidade também se alinha com a dualidade presente no filme entre a civilização africana pré-cristã e a civilização cristã, representada através do personagem do Reverendo William, que trabalha como motorista de Hess nas horas vagas, e nas diversas cenas importantes na igreja batista (filmadas em uma igreja de Nova York perto de onde Gunn morava). Em uma dessas cenas na igreja, o Reverendo William implora a Hess que abandone suas raízes africanas e adote Cristo como seu Salvador. Isso se alinha perfeitamente com a não linearidade do estilo de Gunn, visto que o cristianismo adota uma visão de mundo linear. Você nasce, você vive. Se tiver sorte, não sofre muito e depois morre. E se for uma boa pessoa, vive no paraíso eterno, um caminho reto e linear do nascimento à vida após a morte. Esse é o caminho narrativo cristão que o Reverendo está trilhando e ao qual ele deseja que Hess se junte. Além disso, há a visão de mundo africana explorada no filme, que reflete muitas religiões não cristãs que adotam uma visão de mundo não linear. Se pensarmos nos aborígenes australianos, eles têm o Tempo do Sonho, que é

> um sentido não linear da História. Os nativos americanos também têm um senso cíclico de tempo. Muitas nações asiáticas têm uma visão de mundo ou espiritual cíclica, baseada nos ritmos e na temporalidade da natureza, em vez de uma linha do tempo linear. De certa forma, o filme apresenta a visão de mundo cristã proposta pelo Reverendo William como uma possibilidade narrativa (Hollywood, por assim dizer) e a africana pré-cristã como outra possibilidade narrativa (uma estética do cinema negro, talvez?). (TOTARO, 2021, tradução nossa)

Com tons de genialidade a percepção do corpo numa questão sacra também encontra a simbiose entre demonstração dos avatares de religiões africanas em face da mística eurocêntrica vampiresca, ou seja, inexiste alguns dos ditames presentes em outras narrativas sobre a figura mitológica e, é justamente nisso, que Gunn acerta; a substituição dos dentes afiados, receio de luz/claridade, ou uso de roupas escuras dá lugar a padronização da exploração e descartabilidade do corpo em busca do sangue - ultrapassar o gênero para criar algo novo (KLOTMAN, 1991, p.299):

> Pessoas que conhecem o terror negro — acadêmicos, historiadores, especialmente estudiosos negros — realmente amam este filme e reconhecem sua importância, bem como a importância do que Bill Gunn estava tentando alcançar, algo completamente diferente dos filmes de *blaxploitation* que o precederam. Embora Gunn talvez não estivesse conscientemente elaborando uma "Estética do Cinema Negro", muito menos uma "estética do cinema de terror negro", é evidente que ele estava tentando abordar uma experiência afro-americana diferente daquela normalmente exibida (nas raras ocasiões em que era) no cinema americano, no sentido de confrontar as raízes cristãs afro-americanas contemporâneas com as raízes africanas pré-cristãs. Conteúdo polêmico ou ousado por si só geralmente é suficiente para alienar o público em geral, mas a característica definidora do filme de Gunn não é apenas o conteúdo (a dualidade de uma visão de mundo africana pré-cristã não linear versus uma visão de mundo cristã linear), mas a apresentação do conteúdo — o estilo — que influencia a abordagem tanto dos personagens quanto da estrutura narrativa. (TOTARO, 2021, tradução nossa)

A narrativa é disruptiva em muitos momentos, dentre os quais, o choque social entre os afazeres usuais enquanto Dr.Hess, e, ao mesmo tempo, sua saída de um bairro residencial de classe média/alta para o *ghetto* em busca de relações sexuais e exploração dos explorados (BELL, 2021, p.79); a dualidade a partir da cultura afro-americana é justamente o jogo de poder com graus de ineditismo que Gunn apresenta, a exploração a partir do explorado em busca da urgência da corporeidade; a dualidade entre corpo e culpa cristã eclode até o último momento:

> Essa dualidade, na forma de uma batalha espiritual, se desenrola na cena final. Hess retorna à igreja e tenta se entregar a Cristo. O reverendo o aconselha a entregar sua vida a Jesus em uma missa batista com um coral gospel completo e orações fervorosas. Enquanto Hess se entrega a Cristo, a cena intercala com uma tomada em câmera lenta e foco suave de Hess correndo na mesma paisagem bucólica e florestal das sequências da Rainha de Myrth (interpretada por Mabel King) (o que Benshoff

> chama de “o jardim pré-cristão”, 44). O choque entre o passado da Igreja e o passado de Myrth exemplifica um tema observado por Gunn sobre a maneira como os negros são consumidos entre essas duas posições históricas distintas: suas raízes africanas pré-escravidão e suas raízes cristãs pós-escravidão. Essa cena final é novamente ambientada em um fundo preto escuro com uma cruz pendurada e a única fonte de luz que projetará a sombra fatal da cruz sobre o coração de Hess, o que a faz parecer uma pintura de Caravaggio viva. Após Hess cair no chão, temos esta imagem maravilhosa de folhas de outono flutuando pelo piso de madeira. Talvez mais um indício da notável dualidade entre as raízes africanas e o piso de madeira (ocidental). (TOTARO, 2021, tradução nossa)

Gunn rompe com a noção liberal de corpo, do Sujeito de Direito, em prol do desejo enquanto força motriz entre a dualidade racional e cristã, preenchimentos da moralidade do *zeitgeist* dos direitos civis.

CONCLUSÃO

O retorno necessário dos Estudos Sociais Aplicados ao campo da Arte ainda é tímido perto de todo o potencial crítico que o diálogo interdisciplinar pode oferecer; é, assim, um caminho de construção de linguagem relevante e impactante, pois busca novas narrativas de construção epistemológica.

Neste diapasão, a relação entre Cinema e Direito é necessária para reflexão sobre as categorias de controle social e os ditames de uma cultura de desigualdades legitimada, muitas vezes, pela forma jurídica que a acompanha. O Cinema Blaxploitation tem, dentre outras valências, a competência de expor a possível ruptura com a pseudo-civilidade do *Contrato Racial*, justamente ao expor os limites do racismo em tópicos como Corpo, Violência ou Sexo/Sexualidade, ditames analisados nas obras supramencionadas. Que seja um caminho ainda introdutório de reflexões de um porvir disruptivo.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Evelyn Thaina Fernandes. *Cinema e representação negra:* A influência e as controvérsias do Blaxploitation. n: XXXIII Simpósio Nacional de História. ANPUH. Belo Horizonte: 2025. Disponível em: https://www.snh2025.anpuh.org/resources/anais/11/snh2025/1755903526_ARQUIVO_39d0b67ba419c784076a12e1d90e6bd5.pdf.

ARAÚJO, Guilherme Santos de. *James Baldwin e o racismo nos Estados Unidos:* uma análise do filme “Eu não sou seu negro (2017).” Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Centro de Estudos Áfro-Orientais. Salvador: 2022.

AUGUSTO, Heitor. *Blaxploitation:* o gênero que obrigou o mundo a notar os negros. Disponível em:

https://abraccine.org/2011/11/20/blaxploitation-o-genero-que-obrigou-o-mundo-a-notar-os-negros/ .

BATISTA, Kássius Kennedy Clemente. *O movimento negro norte-americano através do filme Panteras Negras (Mario Van Peebles, 1995)*. Monografia - Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em História. Uberlândia, 2011.

BELL, Kevin. "As Nameless as a Flower": The Exhaustions and Excesses of Outliving in Ganja & Hess. In: *SubStance*. Johns Hopkins University Press Volume 50, Number 2 (Issue 155) pp. 79-101. 2021.

BRANDÃO, João Lucas França Franco. *O novo cinema negro importa:* cultura e política nas imagens de Os Donos da Rua (JOHN SINGLETON, 1991) e Febre da Selva (SPIKE LEE, 1991). Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História. Uberlândia: 2019.

CAETANO, Michele S.. *Shaft e o movimento Blaxploitation: a emergência do protagonismo negro nos anos setenta*. In: XIII Encontro Estadual de História - Seção Pernambuco - ANPUH-PE. Pernambuco: 2020. Disponível em: https://www.encontro2020.pe.anpuh.org/resources/anais/22/anpuh-pe-eeh2020/1594937680_ARQUIVO_94853d0c1b26dd67001b67b0f9494a35.pdf.

COLEMAN, Robin Means. *Horror noire*: a representação negra no cinema de terror. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2019.

DROZDOWICZ, Jarema. Black heroes and heroines in cinema: Representations of AfroAmerican identities in the “Blaxploitation” movies. *Journal of Gender and Power.* Vol. 2. No. 2, 2014.

HASKELL, Molly. From *Reverence to Rape:* The Treatment of Women in the Movies. Chicago: The University Press of Chicago, 1987.

KLOTMAN, Manthia Diawara and Phyllis R. Ganja and Hess: Vampires, Sex, and Addictions. In: Black American Literature Forum Vol. 25, No. 2, *Black Film Issue* (Summer, 1991), pp. 299-314 (16 pages) Published By: African American Review (St. Louis University). 1991.

LIMA JÚNIOR, Manoel Pereira. *A genealogia da injustiça epistêmica estrutural*: um problema de injustiça hermenêutica. Tese (doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

MILLS, Charles W. *O Contrato Racial.* Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

NGANGA, João Gabriel do Nascimento. *O ativismo negro por meio do cinema:* Ações e representações dentro e fora das telas, 2019. Tese (Doutorado em História) Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

KANASIRO, Heidy Mayumi Rafael. *Olhares brancos, terror negro:* Branquitude e Horror em Corra!, de Jordan Peele. Dissertação apresentada ao Programa de PósGraduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Campo Grande: 2021.

NERY, Luna. *O negro encena a Bahia.* Salvador: Edufba, 2012.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. O estilo da Black Rio. In: *A cena musical da Black Rio:* estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970 [online]. Salvador: EDUFBA, 2018, pp. 189-235. ISBN: 978-85-232-1872- 0. https://doi.org/10.7476/9788523218720.0006.

PIEDADE, Lúcio dos Reis. *A cultura do lixo:* horror, sexo e exploração no cinema. Dissertação de Mestrado, Unicamp, 2002.

RABELO, Matheus Santos. *O encontro entre a negritude e os filmes de terror:* Uma análise narrativa e cultural de Corra! e Não! Não, olhe!, de Jordan Peele. Trabalho de Conclusão de Curso da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Jornalismo. Uberlândia: 2023.

SANTOS, Vanilda Honória dos. O "Contrato Racial" como fundamento para a Teoria do Estado: Ubuntu e a possibilidade de um Estado Ético. In: *Revista de Ciências do Estado*, Belo Horizonte, Vol. 10, N. 1, 2025.

SANTOS, Wheber Mendes dos. *Dispositivos de racialidade, processos de subjetivação e (anti)negritude:* Generificação, epistemicídio, interdição, silenciamento e violência como processos educacionais da raça. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Sergipe, 2025.

SAUCEDO, Rogério. Resenha de *O Contrato Racial.* In: *Revista Perspectiva Filosófica:* Revista do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Pernambuco. v.51.n.3. Pernambuco: 2024

SILVA, Carolina. A representação feminina no Blaxploitation. In: *RUA - Revista Universitária do Audiovisual.* Disponível em: https://audiovisualbaiano.com.br/midiateca/wp-content/uploads/2021/06/Tentativas-de-integracao-entre-Cinema-e-Televisao-no-Brasil.pdf. Salvador: 2018.

TOTARO, Donato. *The Uniqueness of Bill Gunn's Ganja & Hess.* In: https://offscreen.com/view/the-uniqueness-of-bill-gunns-ganja-and-hess. Acesso em 21 de fevereiro de 2026.

VELHO, Bruna Marcos. *Percepções de um Contrato Racial na trajetória educacional dos negros no Brasil*: Estudo a partir da representatividade dos negros no município de Concórdia, SC. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS, campus de Chapecó – SC. Chapecó: 2020.

VERONESI, Raquel Barros. *A reescritura das personagens "womanistas" de The color purple para o cinema.* Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2015.

WIGGINS, Benjamin. "You Talkin' Revolution, Sweetback": On Sweet Sweetback's Baadasssss Song and Revolutionary Filmmaking. In: *Black Camera.* Vol. 4, No. 1 (Winter 2012), pp. 28-52 (25 pages) Published By: Indiana University Press, 2012.