

**INSTITUTO FEDERAL DE SANTA CATARINA – CÂMPUS JARAGUÁ
DO SUL**

**BEATRIZ LIMA DOS SANTOS
CAMILA DA MOTA HEERDT
FERNANDA DE LARA ROMUALDO DA SILVA
IZABELA CABRAL GOULART
LUIZA FERREIRA BORGES
MARIA FERNANNA EING TOREZIN**

**O GATILHO MAIS RÁPIDO DO SUL: ESTEREÓTIPOS NO
FILME DJANGO LIVRE - 2012**

**JARAGUÁ DO SUL/ SC
2017**

**BEATRIZ LIMA DOS SANTOS
CAMILA DA MOTA HEERDT
FERNANDA DE LARA ROMUALDO DA SILVA
IZABELA CABRAL GOULART
LUIZA FERREIRA BORGES
MARIA FERNANNA EING TOREZIN**

**O GATILHO MAIS RÁPIDO DO SUL: ESTEREÓTIPOS NO
FILME DJANGO LIVRE - 2012**

Trabalho Final do Projeto de Iniciação Científica do Programa Conectando os Saberes apresentado ao Instituto Federal de Santa Catarina – Campus Jaraguá do Sul como parte complementar à matriz curricular do Curso Técnico em Química Integrado ao Ensino Médio.

Orientador (a): Jean Raphael Zimmermann Houllou

Coordenador (a): Aline Gevaerd Krelling

**JARAGUÁ DO SUL/ SC
2017**

RESUMO

Com o tema “Os estereótipos de negros no filme “Django Livre” de Quentin Tarantino”, a presente pesquisa tem como objetivo analisar o comportamento do personagem principal no filme “Django Livre” (2012) considerando sua proximidade ou afastamento dos estereótipos *hollywoodianos*. Para tal, foi utilizada a metodologia de análise de Marc Ferro, dividindo o filme em cenas a fim de analisar os estereótipos presentes nelas e relacionar com a fundamentação teórica, buscando confirmar, ou não, a presença deles. Geograficamente, o mundo é dividido entre ocidente e o oriente. Porém, existe outra divisão que obedece questões políticas e culturais. Nesse caso países europeus são considerados ocidentais, mesmo que não os sejam completamente. No meio cinematográfico o eurocentrismo é perceptível e pode ser chamado de *hollywoodismo*, se manifestando na aparência e comportamento de personagens; Como consequência dessa hegemonia a indústria cinematográfica retrata personagens pertencentes a minorias, como os negros, de forma excludente. As minorias são afetadas pelos estereótipos de Hollywood, que influenciam na forma como eles se portam e na forma com que a sociedade os enxerga. Ademais, os filmes podem influenciar o inconsciente das pessoas e realizar seus desejos velados, o que pode ser observado em “Django Livre”, onde o protagonista negro busca a vingança por acontecimentos ligados à escravidão, podendo gerar nos espectadores uma sensação de justiça e satisfação, apaziguando o inconsciente destas. Ao analisar o filme pôde-se perceber alguns dos estereótipos negros, porém estes se desconstroem durante a obra, demonstrando um avanço em relação à representação de minorias nos filmes *hollywoodianos*.

Palavras chaves: Estereótipos. Negros. Django Livre. Filmes.

LISTA DE IMAGENS

I01	Divisão dos EUA em Estados Confederados e Estados da União.....	8
I02	Representação da KKK.....	9
I03	Cena de “O mordomo da casa branca” em que dois membros da BPP aparecem (à esquerda de boina e a primeira à direita).....	11
I04	Empregado servil no filme “O mordomo da casa branca”.....	13
I05	Representação de Mammy no filme “E o vento levou”.....	14
I06	Negro brutal no filme “O nascimento de uma nação.....	15
I07	Cartaz de “Django” (1966).....	21
I08	Cartaz de “Django vem para matar” (1967).....	22
I09	Cartaz de “Viva Django” (1968).....	23
I10	Letreiro de “Django Livre”.....	26
I11	Schultz em sua carroça à esquerda e Django a cavalo na direita.....	27
I12	Django amordaçado de forma animalizada.....	30
I13	Django em sua roupa de laçao.....	31
I14	Django chicoteando Roger.....	33
I15	Cena remetendo à <i>Klu Klux Klan</i>	35
I16	Django (esquerda) e Schultz (direita) conversando sobre a lenda de Brunhilde.....	36
I17	Schultz e Django executando o trabalho de caçadores de recompensas.....	37
I18	Django em seu treinamento de tiro caracterizado como um <i>cowboy</i>	38
I19	Luta de Mandingos.....	39
I20	Django e o dono (interpretado por Franco Nero) do mandingo morto no bar.....	40
I21	Escravo sendo caçado por cachorros.....	44
I22	D’artagnan sendo devorado pelos cães.....	44
I23	Django explodindo o diretor do filme.....	46
I24	Sombra de Django na parede como um <i>cowboy</i> e Brunhilde deitada na cama.....	47
I25	Django observando a destruição da casa de Candie.....	48
I26	Django em frente aos destroços da casa de Candie.....	48

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	6
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	7
2.1 A luta dos negros por direitos nos Estados Unidos	7
2.2 Estereótipos de negros no cinema hollywoodiano	12
2.3 O mito e o herói da fronteira	16
2.4 Filme como sonho coletivo	18
2.5 Django ao longo do tempo e as influências de Tarantino.....	18
3 METODOLOGIA.....	23
4 RESULTADOS E DISCUSSÕES.....	25
4.1 Cena um - A estrela do Norte é aquela ali	25
4.2 Cena dois - That's a nigger on a horse	27
4.3 Cena três - Você tem ousadia, Django	29
4.4 Cena quatro - Eu gosto do jeito que você implora, garoto	30
4.5 Cena cinco - Eu gosto do jeito que você morre, garoto.....	32
4.6 Cena seis - Façam suas próprias máscaras	34
4.7 Cena sete - Matar brancos e ainda ser pago? Como não gostar?.....	36
4.8 Cena oito - O “D” é mudo	38
4.9 Cena nove - 100 Black Coffins.....	41
4.10 Cena dez - Auf wiedersehen.....	45
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	49
REFERÊNCIAS	51

1 INTRODUÇÃO

A indústria cinematográfica dos Estados Unidos, *Hollywood*, dissemina mundialmente filmes com protagonistas padronizados de acordo com as características europeias, reforçando tais padrões em quem os assiste. Esse eurocentrismo apresentado nos filmes é uma consequência do colonialismo, pelo qual a Europa atingiu uma posição de “hegemonia econômica, militar, política e cultural na maior parte da Ásia, África e América” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 40).

O colonialismo europeu tentou estabelecer um regime único e universal, sendo um etnocentrismo armado, institucionalizado e globalizado que teve como consequência a destruição de povos e culturas locais, além da escravização de índios e africanos, os quais tiveram suas identidades influenciadas por esse processo. Criou-se um sentimento de superioridade da Europa em relação às consideradas por ela “raças inferiores”. Apesar do fim do colonialismo, grande parte do mundo vive sob um regime neocolonialista no qual as nações dominantes são a Europa, os Estados Unidos e o Japão. Essa autoridade, além de econômica, também é técnica e cultural. Segundo Araújo (2012), o Brasil é influenciado pelas produções norte-americanas e, conseqüentemente, pelos estereótipos presentes nelas, desde a década de 1920, quando os seriados produzidos nos Estados Unidos constituíram um fenômeno de popularidade no país.

No meio cinematográfico, o eurocentrismo pode ser chamado de *hollywoodismo* e se manifesta na aparência e comportamento de personagens retratando protagonistas majoritariamente com características europeizadas. Como consequência dessa hegemonia, a indústria cinematográfica muitas vezes retrata personagens pertencentes a minorias, como os negros, de forma excludente, se não pejorativa. Ao adicionar características pré-estabelecidas a personagens de ficção se tem uma disseminação de estereótipos que podem ser responsáveis, em partes, pela propagação de preconceitos no âmbito social. Tendo isso em vista, a presente pesquisa tem como objetivo analisar os estereótipos de negros no filme “Django Livre” de Quentin Tarantino, no que dizem respeito ao personagem título, Django Freeman, considerando sua proximidade ou afastamento dos estereótipos hollywoodianos de negritude.

A partir disso foram estabelecidos os objetivos específicos de: compreender aspectos da história dos negros nos Estados Unidos; verificar o contexto histórico do filme “Django Livre” e relacionar com o filme “Django” (1966) que inspirou Quentin Tarantino; analisar os estereótipos de negritude *hollywoodianos*, como negro brutal e empregado servil, assim como

o mito da fronteira americana na película, e, por fim, analisar os aspectos do filme “Django Livre” que podem ser relacionados aos sonhos, a chamada recepção onírica.

A pesquisa pretende então corroborar ou refutar as seguintes hipóteses: de que o filme “Django Livre” pode ser inserido entre as produções *hollywoodianas* que utilizam estereótipos de negritude e que o mesmo mantém estes estereótipos sem alterações significativas ou, em contrapartida, que o filme traz avanços sobre os aspectos raciais estereotipados, tentando se afastar do eurocentrismo.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 A luta dos negros por direitos nos Estados Unidos

A história dos negros nos Estados Unidos da América (EUA) começa entre 1619 e 1860, quando foram trazidos à força, para a América, cerca de 400 mil Africanos, tendo seus direitos, manifestações culturais, religião, entre outros, negados, sendo essa prática defendida por lei (DIAS, 2014). Apesar do tema abolição da escravidão ser antigo - tendo o seu primeiro projeto abolicionista datado de 1787 - a luta pelos direitos dos negros só é realmente efetuada com o início da Guerra Civil (AZEVEDO; GERHARDT, 2015).

Durante o século XIX as diferenças políticas entre os estados da região Norte e Sul aumentaram, tendo como principal ponto de discussão a escravidão; “Os industriais do Norte eram a favor do trabalho livre e da pequena propriedade; já os fazendeiros do Sul defendiam o escravismo e a expansão da *plantation*” (MOTOKA; REIS; TEIXEIRA, 2013, p. 275).

No decênio de 1850, o Norte conquistou maior espaço no congresso com o Partido Republicano indo contra os ideais conservadores do Partido Democrata, que representava os interesses dos estados do Sul. Em 1860, o Partido Republicano teve seu primeiro presidente eleito, Abraham Lincoln. Essa eleição estimulou o início da Guerra Civil ou Guerra da Secessão em abril de 1861, causando a separação dos EUA (imagem 1) em estados da união (estados do Norte) e estados confederados (estados do Sul), mas o ataque dos confederados ao Forte Sumter é considerado o verdadeiro estopim da Guerra, que em 1865 chega ao fim com a vitória dos estados da união e com o fim da escravidão legalizada. (MOTOKA; REIS; TEIXEIRA, 2013, p. 275).

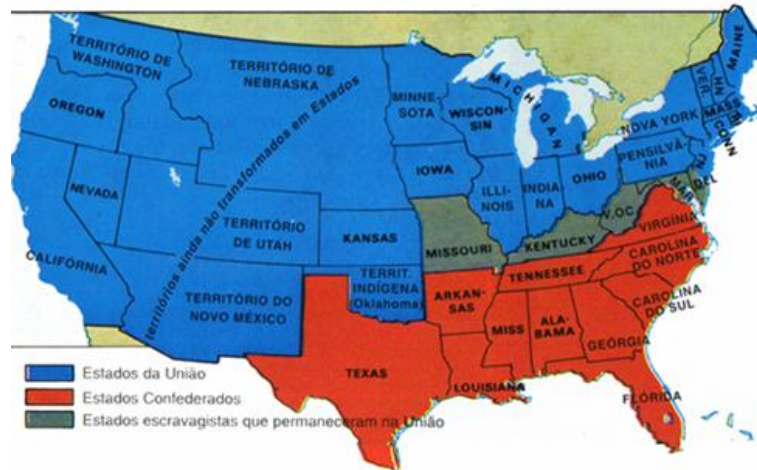


Imagem 1 – Divisão dos EUA em Estados Confederados e Estados da União.
 Fonte: <http://www.oarquivo.com.br/temas-polemicos/historia/4202-guerra-civil-americana.html>

A coibição da escravidão dos negros foi garantida pela 13ª emenda constitucional que foi aprovada pelo Congresso ainda durante a guerra, em 31 de janeiro de 1865, sendo legitimada em dezembro desse mesmo ano. Ela diz em sua primeira sessão que “Neither slavery nor involuntary servitude, except as a punishment for crime whereof the party shall have been duly convicted, shall exist within the United States, or any place subject to their jurisdiction” ¹(Constitution of the United States, 1788), mas, como podemos ver no documentário “A 13ª emenda” (2016), uma brecha nessa seção foi amplamente utilizada, a de que se permitiam trabalhos forçados quando utilizados como condenação por um crime (AZEVEDO; GERHARDT, 2015). Com a economia quebrada após a guerra e uma legislação que dava liberdade mas não garantia direitos, o que o estado faria com os quatro milhões de negros agora livres? A brecha na constituição foi manipulada para que ajudasse a reconstruir a economia. A atividade mais utilizada para isso foi a prisão em massa de negros que eram condenados por crimes muitas vezes irrelevantes como, por exemplo, a vadiagem (A 13ª emenda, 2016). Essa atitude ajudou a construir o estereótipo do negro criminoso e ameaçador.

Apesar de a 13ª emenda ter concedido liberdade aos escravos ela não garantia nenhum outro direito aos negros. Estes só seriam alcançados com a 14ª e 15ª emendas constitucionais, que davam a eles o direito de receber o mesmo tratamento legal dos cidadãos de cor branca e o direito ao voto, respectivamente. (AZEVEDO; GERHARDT, 2015) (Constitution of the United States, 1788)

¹ Nem escravidão nem trabalho forçado, exceto como punição por um crime do qual tenha sido devidamente condenado, devem existir dentro dos Estados Unidos, ou qualquer lugar sujeito a sua jurisdição. (Traduzido pelo grupo)

Após a Guerra Civil e a abolição da escravatura o descontentamento de grande parte da população Sulista era grande, o que foi um fator determinante para a criação de grupos e organizações racistas, do mesmo modo que movimentos a favor dos direitos dos negros como, respectivamente, a *Ku Klux Klan* (KKK) e o *Black Panther Party* (BPP).

A KKK teve início em 24 de dezembro de 1865, na cidade de Pulaski, no norte do Tennessee. Ela foi criada por “antigos oficiais sulistas desocupados” (SIGNIER; THOMAZO, 2011, p. 200) que se vestiam completamente de branco e usavam chapéus acuminados deixando a mostra apenas seus olhos e suas bocas, como pode-se observar na imagem 2. Representando os soldados confederados mortos em batalhas na Guerra Civil, eles responsabilizam os negros pela derrota do Sul na Guerra e pela crise econômica pós-guerra. A *Ku Klux Klan* era muito temida por suas caçadas noturnas e pelo que faziam com suas vítimas:

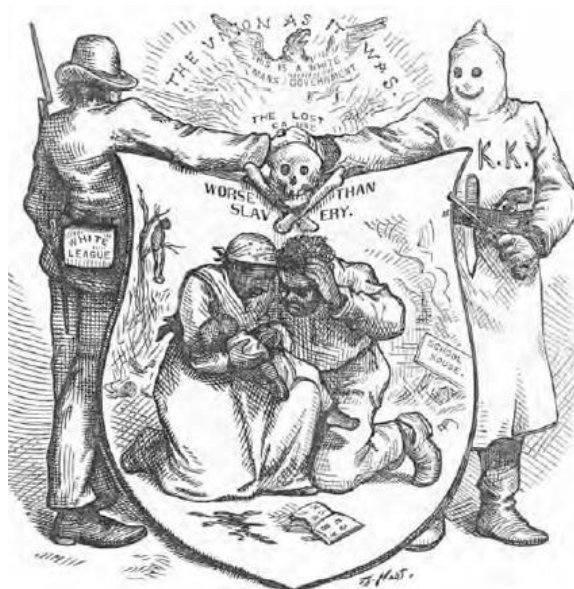


Imagem 2 – Representação da KKK

Fonte: <http://leiturasdahistoria.uol.com.br/ku-klux-klan-odio-e-terror/>

Penetram na casa, maltratam mulheres e crianças e abatem aqueles que tentam resistir, antes de se apoderar daquele que escolheram como vítima. Amarrado a um poste, cercado de seus carrascos mascarados e iluminados por tochas, o infeliz é submetido a um simulacro de processo, torturado e depois perfurado a balas. No dia seguinte pela manhã, seu corpo é encontrado pendurado na porta de sua casa, com a sinistra assinatura, a tiracolo, dos assassinos: “KKK”. (SIGNIER; THOMAZO, 2011, p. 200).

Durante seis anos a KKK prosperou e reuniu cerca de 500.000 seguidores, mas em 1871 houve uma votação no senado contrária a permanência das práticas da *Ku Klux Klan*, o que provocou a sua degradação. Entretanto, em 1915, a KKK ressurgiu graças ao reverendo William Joseph Simmons que diz ter recebido uma mensagem de Deus pedindo-lhe a

libertação da América. Ele teve um grande apoio de “*The Birth of a Nation*” que enaltece a *Ku Klux Klan*. O documentário “A 13ª emenda” (2016) explica que o filme “*The Birth of a Nation*” (O nascimento de uma nação) de 1915 exibiu elementos da KKK, como as iniciais do grupo e o costume de deixar o corpo da vítima em frente a sua casa. Simmons inclusive retirou desse filme a ideia de introduzir nas práticas da KKK a queima de uma cruz (A 13ª emenda, 2016). Agora a organização não persegue somente negros, mas também todos aqueles que buscam defender os direitos negros, tanto pessoas quanto outras organizações. Também perseguem os imigrantes vindos para a América, o que favoreceu a aliança da KKK com muitas organizações nazistas. O seu ápice foi na década de 1920 quando se tornou uma potência financeira e política. Aumentou-se o número de iniciados, de caçadas noturnas, incêndios, assassinatos, etc. Em 1925 o número de membros no país chegava a aproximadamente cinco milhões, mas por causa de desfalques financeiros e divisões internas, em 1930 ela diminuiu substancialmente, reduzindo-se ainda mais após a Segunda Guerra Mundial. Em 1966, quando foi definitivamente proibida, contava com cerca de 60.000 participantes. Apesar da proibição, atualmente ainda existe a ocorrência de pequenos grupos partidários. (SIGNIER; THOMAZO, 2011)

Em contrapartida o “*Black Panther Party*” (Partido Pantera Negra), teve início em 15 de outubro de 1966, na Califórnia. Tendo como fundadores Huey P. Newton e Bobby Seale, o partido tinha como objetivo a auto-defesa, influenciado pelo fato de ter visto grandes figuras como Martin Luther King e Malcolm X serem assassinados. No começo, os integrantes do BPP faziam rondas armadas pelas ruas, usufruindo do direito de posse de armas pelos cidadãos. Por causa dessa atitude ousada muitos dos seus integrantes foram presos ou assassinados, o que levou o partido a mudar de atitude, promovendo projetos sociais, perdendo um pouco da sua fama negativa promovida pela mídia e pelo governo. “O principal programa do partido era a distribuição de café da manhã para crianças, uma vez que grande parte da população negra vivia em guetos e sofria diariamente com a fome” (BATISTA, 2014, p. 19). Com o passar do tempo, o partido foi crescendo e ganhando maior visibilidade. Ele criou a *Liberation School*, que buscava ensinar a história verídica dos cidadãos negros. Após esse acontecimento, as mulheres ganharam ainda mais espaço, e um exemplo disso foi a nomeação de Elaine Brown como presidente do BPP, em 1974. Também foi criado o Centro de Aprendizado para a Comunidade em Oakland e houve a nomeação do primeiro prefeito negro da cidade, Lionel Wilson. Devido a problemas internos, divisão do partido, conflitos

com o FBI, mortes, entre outros, houve a degradação do partido no início de 1980. (BATISTA, 2014) (ALVES, 2011)

Mesmo após o fim da escravidão, o preconceito aos negros continua a ser praticado através de ideias, atitudes e leis separatistas como a segregação, que foi legalizada pela Suprema Corte em 1896. Ela ergueu um “muro” entre negros e brancos, criando áreas separadas para ambos em locais públicos como restaurantes, banheiros, escolas e ônibus, caracterizando os negros como inferiores aos brancos. As revoltas que ocorriam quando indivíduos quebravam essa lei e a luta dos negros por direitos iguais e pelo fim da segregação racial podem ser observadas no filme “*The Butler*” (O mordomo da casa branca), 2013. Após muito tempo, tendo a segregação racial protegida por lei, o congresso, “pressionado pela participação da sociedade civil [...] aprovou em 1964 o *Civil Rights Act* (Lei dos Direitos Civis) que além de banir todo o tipo de discriminação; concedeu ao governo federal poderes para implementar a dessegregação” (OLIVEN, 2007, p.33). (imagem 3).



Imagem 3 – Cena de “O mordomo da casa branca” em que dois membros do BPP aparecem (a esquerda de boina e a primeira à direita)

Fonte: O MORDOMO, 2013.

Após todo o histórico de discriminação e segregação do Estado e da sociedade em geral para com os negros, o governo começou a se preocupar em promover melhorias e fornecer oportunidades iguais para eles. Uma delas foi a criação de programas de ajuda com ações afirmativas, promovidas em 1961 pelo presidente Kennedy para oferecer “oportunidades iguais no mercado de trabalho” (OLIVEN, 2007, p. 34). Em 1965 passa a ser obrigatório que as empresas não discriminem na hora de contratar funcionários negros. Tal atitude buscava acabar com as sequelas de preconceitos passados. Em 1967, sexo passou a ser levado em

conta nas ações afirmativas e cinco anos depois estas entram em vigor também em escolas e universidades. (OLIVEN, 2007, p. 34).

Desde o início do processo escravocrata em 1619 temos quase 400 anos de histórias marcadas por perseguições, manipulações e lutas. No entanto, apesar de todos os avanços conseguidos nesse período, ainda temos situações em que o preconceito acontece mesmo que de maneira velada ou quase subliminar.

2.2 Estereótipos de negros no cinema hollywoodiano

De acordo com Bomeny (2013) estereótipo é “uma simplificação, ou mesmo um exagero, na descrição de uma categoria de indivíduos ou de um indivíduo pertencente a uma categoria, que é aplicada indefinidamente, como uma identidade pré estabelecida” (BOMENY, 2013, p. 362).

Os filmes de *Hollywood*, como mencionado anteriormente, carregam em suas representações diversos estereótipos. Os estereótipos são representações de uma imagem ou ideia formada sobre um ou vários grupos sociais. Os estereótipos mais comuns são atribuídos a comportamentos baseados no estatuto social ou na riqueza. Eles não são de todo ruim, uma vez que nos permitem determinados conceitos sobre diversos assuntos. O problema surge quando deixam de ser somente um “encurtamento” para conceitos pré-concebidos e passam a caracterizar uma forma de expressar “supremacia” sobre outros grupos. (LIPPMANN *apud*: BACCEGA, 1998)

Os estereótipos de algumas comunidades apenas fazem o grupo-alvo se sentir desconfortável, mas a comunidade em questão tem poder social para combatê-los e resistir a eles, enquanto os estereótipos de outras comunidades fazem parte de políticas sociais preconceituosas e podem levar a práticas de violência que colocam em risco a própria vida do acusado. [...] a tendência da mídia de apresentar negros como delinquentes em potencial tem impacto direto sobre a vida das comunidades negras. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 269)

Ainda segundo Shohat e Stam (2006) "o racismo é a tentativa de estigmatizar a diferença com o propósito de justificar vantagens injustas ou abusos de poder sejam eles de natureza econômica, política, cultural ou psicológica" (SHOHAT; STAM, 2006, p. 51). Trata-se de uma relação social ancorada em estruturas materiais e inserida em configurações históricas de poder, constituindo um sistema hierárquico, um conjunto estruturado de práticas e discursos sociais e institucionais. É um conceito móvel que faz com que diversos grupos possam ocupar o lugar de oprimidos.

Inicialmente em *Hollywood* permitia-se apenas pequenos papéis para negros, já que eles representavam uma minoria em um sistema social dominado por brancos. “Black were tolerated only as long as they accepted their inferior status”² (CRIPPS, 1977, p. 6). Os filmes dos quais os negros faziam parte “were written, directed, and produced to fit current American values and tastes”³ (BOGLE, 2001, p. 6). Segundo Bogle (2001) este período é importante pois nele foram introduzidos os cinco estereótipos básicos que dominaram os personagens negros pelo próximo meio século.

O primeiro estereótipo a aparecer em *Hollywood* foi o empregado servil, chamado de Tom por Bogle (2001), já que foi imortalizado no filme “*Uncle Tom’s Cabin*”, no Brasil traduzido como “A cabana do Pai Tomás”. Estes caracterizados por serem “Chased, harassed, hounded, flogged, enslaved, and insulted, they keep the faith, n’er turn against their white masses, and remain hearty, submissive, stoic, generous selfless, and oh-so very kind.”⁴ (BOGLE, 2001, p. 4-6). Um exemplo contemporâneo deste estereótipo é o personagem Cecil Gaines do filme “O mordomo da Casa Branca” (2013) que pode ser visto na imagem 4.



Imagem 4 – Empregado servil no fillme “O mordomo da casa branca”
Fonte: <https://www.guiadasemana.com.br/cinema/sinopse/o-mordomo-da-casa-branca>

O próximo estereótipo identificado por Bogle (2001) foram os *Coons*⁵ ou negros ingênuos “presenting the Negro as amusement object”⁶ (BOGLE, 2001, p. 7). Havia duas

² Negros eram tolerados apenas enquanto aceitassem seu *status* inferior. (traduzido pelo grupo)

³ Eram escritos, dirigidos e produzidos para atender aos valores e gostos dos americanos. (traduzido pelo grupo)

⁴ Perseguidos, assediados, caçados, açoitados, escravizados, e insultados, eles mantêm a fé, nunca se virando contra as massas brancas, e permanecem saudáveis, submissos, estóicos, generosos, altruístas e também muito gentis. (traduzido pelo grupo)

⁵ Espertalhão.

⁶ Apresentando o negro como um objeto de diversão.

variações deste estereótipo: o *Pickaninny*⁷, que deu espaço para crianças negras nos filmes como “harmless, little screwball creation whose eyes popped, whose hair stood on end with the least excitement, and whose antics were pleasant and diverting”⁸ (BOGLE, 2001, p. 7) e o *uncle remus* descrito como: “harmless and congenial, he is a first cousin to the tom, yet he distinguishes himself by his quaint, naive, and comic philosophizing”⁹ (BOGLE, 2001, p. 8).

O *Tragic Mulatto*, ou Mulato trágico, é representado geralmente por uma mulher com a herança racial dividida, “beautiful, sexually attractive and often exotic, the prototype of the smouldering, sexy heroine, whose partly white blood make her “acceptable”, even attractive, to white men, but whose indelible “stain” of black blood condemns her to a tragic conclusion.”¹⁰ (HALL, 1997, p. 251).

De acordo com Bogle (2001), a *Mammy* é geralmente “big, fat, and cantankerous”¹¹ (BOGLE, 2001, p.9). Este estereótipo é a representação da mulher negra que trabalha como babá ou empregada doméstica retratada “as an old, overweight, dark-skinned woman.”¹² (WEAVER JR., 2016, p. 59). Um exemplo recorrente deste estereótipo é a personagem chamada Mammy do filme “...E o vento levou” (1939), representada na imagem 5.



Imagem 5 – Representação de Mammy no filme “E o vento levou”

Fonte: <http://maisoeste.com.br/hattie-macdaniel-a-eterna-mammy-de-e-o-vento-levou-por-regis-truccolo/>

⁷ Uma pequena criança negra.

⁸ Inofensiva, pequena "pessoa excêntrica" criação cujos olhos estouram, cujos cabelos estavam de pé com a menor excitação, e cujas palhaçadas eram agradáveis e divertidas. (traduzido pelo grupo).

⁹ Inofensivo e agradável, ele é um primo para o tom, mas se distingue por seu filosofar pitoresco, ingênuo e cômico. (traduzido pelo grupo).

¹⁰ Bonita, sexualmente atraente e muitas vezes exótica, o protótipo da ardente, heroína *sexy*, cujo sangue parcialmente branco a torna "aceitável", até atrativa, para os homens brancos, mas cuja indelével "mancha" de sangue negro a condena a uma conclusão trágica. (traduzido pelo grupo).

¹¹ Grande, gorda e mal-humorada. (traduzido pelo grupo).

¹² Como uma mulher velha, com sobrepeso e de pele escura. (traduzido pelo grupo).

O último estereótipo descrito por Bogle (2001) é o *Brutal Black Buck*, introduzido no cinema pelo personagem Gus no filme “O nascimento de uma nação” de 1915 (imagem 6):



Imagem 6 – Negro brutal no filme “O nascimento de uma nação”

Fonte: <https://carriennebrownian.wordpress.com/tag/the-birth-of-a-nation/>

D. W. Griffith’s *The birth of a Nation* (1915) was the motion picture to introduce the final mythic type, the brutal black buck. This extraordinary, multidimensional movie was also the first feature film to deal with a black theme and at the same time to articulate fully the entire pantheon of black gods and goddesses. Griffith presented all they types with such force and power that his film touched of a wave of controversy and was denounced as the most slanderous anti-Negro movie ever released.¹³ (BOGLE, 2001, p. 10)

As palavras de Bogle o caracterizam como: “a barbaric black out to raise havoc(...) his physical violence served as an outlet for a man who was sexually repressed.”¹⁴ (BOGLE, 2001, p. 13). Tal estereótipo é apresentado como hipersexualizado, selvagem, violento e frenético à medida que desejavam carne branca.

Bogle (2001), afirma que todos estes estereótipos não foram criados exclusivamente para o cinema, mas sim que eles existiam desde os tempos da escravidão e já eram popularizados na vida e na arte Americana. No que diz respeito ao público, eles acreditavam que os cinco estereótipos básicos “embodied all the aspects and facets of the black experience itself”¹⁵(BOGLE, 2001, p. 17).

¹³ D. W. Griffith O nascimento de uma nação (1915) foi o filme para introduzir o tipo mítico final, o negro brutal. Este filme extraordinário e multidimensional também foi o primeiro longa-metragem a lidar com um tema negro e, ao mesmo tempo, articular completamente todo o panteão de deuses e deusas negros. Griffith apresentou todos os tipos com tanta força e poder que seu filme despertou uma onda de controvérsia e foi denunciado como o mais difamatório filme anti-negro já lançado. (traduzido pelo grupo).

¹⁴ Um negro bárbaro feito para criar estragos. (...) sua violência física serve de saída para um homem que foi sexualmente reprimido. (traduzido pelo grupo).

¹⁵ Incorporaram todos os aspectos e facetas da própria experiência negra. (traduzido pelo grupo)

Once the basic mythic types were introduced a number of things occurred. Specific black themes soon emerged (The Old South theme proved to be a great favorite.) And the basic types came and went in various guises. Guises long confused many movie viewers. They were (and remain) deceptive, and they have traditionally been used in the film industry to camouflage the familiar types. If a black appeared as a butler, audiences thought of him as merely a servant. What they failed to note was the variety of servants. ¹⁶ (BOGLE, 2001, p. 17-18)

Assim, *Hollywood* continuava dando à audiência o mesmo produto com diferentes embalagens.

2.3 O mito e o herói da fronteira

Segundo Slotkin (1973), a mitologia de uma nação é a máscara do enigma apelidado de caráter nacional. É através dos mitos que a visão de mundo dos antepassados é transmitida através das gerações, podendo influenciar na percepção de realidade dos indivíduos.

Os mitos nacionalistas estão encarnados na literatura norte americana, sendo que seu início se deu a partir dos poemas épicos. Os poetas dos primeiros anos da república estadunidense tentaram fabricar suas próprias epopeias, marcando o início de uma mitologia nacional, que foi capaz de contextualizar todas as obras vindas depois. Segundo Slotkin (1973), o conceito de mito desses escritores era essencialmente americano e artificial:

They believed, in effect, that a mythology could be put together on the ground, like the governments of frontier communities or the national Constitution, either by specialists or by the spontaneous awakening of the popular genius (SLOTKIN, 1973, p.3). ¹⁷

Os mitos eram construídos com base em três estruturas essenciais: um herói (protagonista), com quem o público se identifica; um universo em que o herói pode estruturar as suas ações e uma narrativa, onde a interação do protagonista com o universo é descrita. O herói é o elemento que proporciona o sentimento de familiaridade com o mundo do mito, podendo mudar para acomodar as exigências do público. Apenas mudanças drásticas dentro desses aspectos é que refletem significativamente na visão de mundo da sociedade. Desta

¹⁶ Uma vez que os tipos míticos básicos foram introduzidos, várias coisas ocorreram. Temas negros específicos logo surgiram (o tema do O Velho Sul provou ser um ótimo favorito). E os tipos básicos vieram e foram de várias formas. Formas que confundiram muitos espectadores de filmes. Eles foram (e permanecem) enganadores, e tradicionalmente foram usados na indústria cinematográfica para camuflar os tipos familiares. Se um negro apareceu como um mordomo, o público pensava que ele era apenas um servo. O que eles não observaram foi a variedade de servos. (traduzido pelo grupo)

¹⁷ Eles acreditavam que a mitologia poderia ser considerada tão real quanto os governos das comunidades fronteiriças ou a Constituição Nacional, seja por especialistas, ou seja pelo despertar espontâneo do gênio popular. (traduzido do grupo)

forma, essas mudanças podem ser consideradas como ponto de partida para uma nova época cultural ou, até mesmo, uma nova cultura.

Sklotkin (1973) acredita que existe ainda uma terceira fonte para a criação de um mito, que é a mente humana. O homem, em sua essência, é um animal produzindo mitos, e ele procura entender seu mundo para que possa controlá-lo, criando uma visão de realidade e impondo essa hipótese à sua percepção dos fenômenos da natureza e seu próprio comportamento.

O autor ainda diz que os pais fundadores dos norte-americanos não são os típicos cavalheiros do século XVIII, mas sim os trapaceiros, aventureiros, lutadores indígenas, comerciantes missionários, exploradores e caçadores que mataram e morreram até se tornarem dominantes. Para ele, o fracasso dos pesquisadores em lidar com heranças como esta acabam formando um povo inconsciente e alienado.

Em 1829, o racismo e uma falsa concepção econômica intensificaram a escravidão dentro dos Estados Unidos. Também nesta época, homens como Davy Crockett se tornavam heróis da nação sustentando discursos que ressaltavam e criticavam os problemas ambientais e sociais da época. Aí aparece o “mito da fronteira”, num novo formato. O mito consiste no impulso de descobrimento e exploração de novos territórios, como forma de expansão territorial, além de delimitar o mundo selvagem do civilizado; ele também conceitua os Estados Unidos como uma terra aberta e repleta de oportunidades para indivíduos ambiciosos, fortes e independentes. Esta concepção ocultou a necessidade de uma nova compreensão de bem estar comunitário e uma reforma social.

A constante busca pela exploração de novos territórios trouxe consequências como a destruição da natureza e do povo que ali vive. Os colonizadores começaram a perceber que para sobreviver nas terras recém descobertas era necessário se habituar aos costumes dela. A partir desta percepção é que se deu a origem de uma outra estrutura do Mito da Fronteira: o Herói da Fronteira, representado pelo cowboy e incubido de desbravar.

Para estabelecer e defender a sua civilização (que agride a natureza) [o cowboy] precisa aprender e recorrer aos costumes de um povo inferior, tornando-se assim uma figura entre dois mundos, nem selvagem, nem civilizado. (VUGMAN, 2010, p. 97)

Dentro do mito, o herói é representado por um homem branco capaz de sobreviver na natureza sem se tornar um nativo e ao mesmo tempo incapaz de se adequar à civilização de onde veio. Resolve-se, então, a relação entre os colonizadores e o mundo natural.

2.4 Filme como sonho coletivo

O cinema de certa forma rompeu a ideia de que o mundo dos que estão acordados é compartilhado e o mundo dos sonhos, privado. Fez isso criando personagens do sonho coletivo (como o camundongo Mickey, dos estúdios Disney) e, em menor escala, através do estabelecimento do inconsciente ótico, com movimentos de câmera que criam realidades visuais que vão além do possível para os seres humanos sem tal equipamento. “Muitas deformações *estereotípias*, transformações e catástrofes que o mundo visual pode sofrer no filme afetam realmente esse mundo nas psicoses, alucinações e sonhos” (BENJAMIN, 1987). Sendo assim, segundo Benjamin (1987), os filmes atuam como sonhos coletivos, capazes de atingir o mundo inteiro.

Ainda segundo Benjamin, tal sentido onírico que certos filmes apresentam pode ser usado para a imunização de psicoses de massas através do desenvolvimento artificial dessas psicoses, de acordo com Dunker e Rodrigues por meio da “ilusão causada pelo alinhamento das imagens”, que de forma análoga aos sonhos possibilitariam a regressão fundamental para que se formem as imagens “alucinadas”. Para eles, “o cinema é especialmente sensível para captar e nomear a gramática do sofrimento social” (DUNKER; RODRIGUES, 2015, p. 15).

Agora segundo Freud (2016), sonhos são “fenômenos psíquicos de inteira validade — realizações de desejos”. Ora, se filmes se comportam como sonhos coletivos e sonhos são realizações de desejos, pode-se dizer que certos filmes têm a capacidade de realizar desejos de forma inconsciente, “massageando” os desejos humanos mais velados, o que faz então com que certas psicoses de massa possam ser imunizadas através da representação destas em uma tela animada. Novamente segundo Dunker e Rodrigues, os filmes, tais como a psicanálise em si, teriam funções como “aliviar o sofrimento”, “produzir alguma satisfação com a vida” e até mesmo “criar experiências de reflexão sobre si e sobre os conflitos humanos”. É a “explosão terapêutica o inconsciente” que os “filmes grotescos de *Hollywood* e os filmes da Disney” produzem. (BENJAMIN, 1987)

2.5 Django ao longo do tempo e as influências de Tarantino

O filme “Django Livre” foi criado e dirigido por Quentin Tarantino. De acordo com Dias (2014), Tarantino trabalhava em uma videolocadora enquanto tentava a carreira de ator em Los Angeles. Ele iniciou fazendo pequenas participações em filmes. Ele era fascinado por cinema, foi influenciado pelos mais diversos gêneros, como os de faroestes realizados por diretores italianos na Europa, obras criadas para o público negro e até mesmo filmes de *kung*

fu e samurais. Ao longo de sua carreira atuou em séries americanas e foi responsável pela produção de roteiros que fizeram grande sucesso em *Hollywood* como “Queima roupa” (1993) e também “Assassinos por Natureza” (1994).

Após o sucesso da sua obra “Cães de Aluguel” (1992), Tarantino foi surpreendendo cada vez mais aos fãs e críticos a cada lançamento, com enredos mais complexos e diálogos inteligentes, contendo violência e linguagem de baixo calão (Dias, 2014). Entre seus filmes mais populares estão “Pulp Fiction: Tempo 37 de Violência” (1994), que lhe rendeu o Oscar de Melhor Roteiro Original em 1995 e “Django Livre” (2012), pelo qual voltou a vencer o Oscar de Melhor Roteiro Original em 2013. As críticas às obras de Quentin Tarantino atingem dois extremos: ao mesmo tempo que muitas pessoas admiram assiduamente seu trabalho, suas obras são avaliadas de forma muito negativa por outras pessoas, inclusive acusando abertamente as obras de conterem racismo, como em uma passagem do seriado *Cara Gente Branca* (2017) em que um dos personagens diz “Só porque deixou Jamie Foxx matar racistas em *Django*, ele [Quentin Tarantino] acha que pode usar todos os estereótipos de negros existentes”.

Ao dar uma entrevista para Lucas Salgado (2012) antes do lançamento de “Django Livre”, Tarantino afirmou: “Eu sempre quis fazer um faroeste (...) gosto da ideia de me arriscar em gêneros diferentes; um filme de guerra, de gângsteres, um filme de artes marciais e agora, um faroeste”. Ele também explicou o que quis mostrar com o filme: “Eu não quero fazer ninguém pensar que as mulheres do filme, ou os personagens escravos, são explorados. Estou, na verdade, mostrando como eles eram explorados.”

Já em entrevista concedida a Pablo Miyazawa da revista “Rolling Stone” em 2013, Tarantino explicou a presença de uma das características consideradas importantes em suas narrativas, a vingança: “(...) é uma das experiências mais cinematográficas e catárticas que podem ser criadas na tela (...) ela provoca uma resposta do público, que é uma maravilhosa compensação de emoções para quem está assistindo. Criar o cenário de uma vingança e daí fazê-la acontecer, de modo que a plateia tenha o choque catártico, é um dos grandes prazeres que você pode dar aos espectadores”. Essas falas apresentam uma inovação do diretor ao apresentar um herói negro para o “mito da fronteira”, além remeterem-se à concepção do aspecto psicanalítico de oniricidade dos filmes.

Em outra ocasião ele comenta em entrevista para André Miranda (2013) do site “O Globo” sobre como iniciou-se a ideia de criar o filme: “Quando eu pensei em fazer um filme sobre escravidão nos EUA, busquei como referência uma situação equivalente. E qual seria a

paisagem mais sangrenta que alguém poderia imaginar? Um filme de Sergio Corbucci, claro. Mas não acho que meu “Django” seja simplesmente um filme de vingança como algumas pessoas falam. A vingança é um motor para vários gêneros de dramaturgia, sejam peças de Shakespeare, tragédias, exploitation, artes marciais ou *westerns*. A vingança serve para muitas finalidades, e há, sim, vingança em “Django Livre”. Mas, sendo bem franco, acho que o filme é menos direcionado para uma história de vingança, e mais para uma história de resgate”. Tal fala dá indícios de que o resgate apontado pelo diretor se refere a uma proposta de valorização da questão dos negros no cinema.

Resumidamente “Django Livre” é ambientado pouco antes da Guerra Civil nos EUA. Django (Jamie Foxx) é um escravo com um passado desumano que se vê diante do alemão Dr. King Schultz (Christoph Waltz), um caçador de recompensas que está atrás de um grupo de criminosos. Django, por conhecê-los, é o único que pode ajudar Schultz em sua missão. Schultz compra Django e promete conceder sua liberdade quando sua caça terminar. Após o sucesso da missão eles decidem não se separar e seguem na procura dos criminosos mais perigosos dos EUA. Django vê tudo isso como um aprendizado que o ajuda a desenvolver suas habilidades físicas e mentais. Dr. King Schultz resolve auxiliar Django no resgate de sua esposa Broomhilda (Kerry Washington), que fora separada dele por causa da venda de escravos. A dupla chega finalmente a Candyland, a fazenda onde vive Broomhilda. Esse encontro desperta desconfianças e desencadeia uma série de situações que necessitam de estratégias divergentes para que consigam resgatar a esposa de Django. O Filme marca uma saga na qual o personagem Django passa por uma transformação na sua relação com a escravidão, sendo que em diferentes momentos passa por diferentes estereótipos do cinema *hollywoodiano*.

Assim como em todas as obras produzidas no meio cinematográfico, “Django Livre” possui influência de outras obras, são algumas delas: Django (1966); Django Vem Para Matar (1967) e Viva Django (1968). Diversos elementos da obra de 2012 são similares as obras anteriores, todos os filmes possuem em sua composição como elemento fundamental a vingança, porém tal sentimento é apresentado para o telespectador de formas diferentes, como veremos a seguir.

“Django Livre” faz claras referências ao filme “Django” (Imagem 7), de 1966 e escrito por Sergio Corbucci. Em sua cena de abertura, por exemplo, percebe-se que o leiteiro e a música utilizados são iguais para ambas as produções, além do uso constante do *close*, a fim de dar enfoque ao que o telespectador deve prestar atenção.

Os dois filmes possuem conflitos raciais como tema geral, porém em *Django Livre* este se dá entre brancos e negros e em *Django* se dá entre americanos e mexicanos. Isso, num contexto onde Major Jackson (um ex-confederado) faz parte de uma seita religiosa contra mexicanos, os considerando uma raça inferior aos norte-americanos. Este fato é o motivo para a guerra que está sendo travada no vilarejo onde o filme se passa. Django, o personagem principal, cultiva um sentimento de vingança contra Jackson, pois o Major, no passado, havia matado sua amante. Este aspecto está presente também em “*Django Livre*” e nas demais produções, onde o personagem principal tem o desejo de se vingar contra os vilões do filme (por diferentes motivos), e é aí que se dá a narrativa.

Apesar de tudo, o que mais diferencia “*Django*” de “*Django Livre*” é que o personagem Django é representado por um homem branco na produção de 1966, assim como os demais protagonistas. Percebe-se então que Quentin Tarantino quebra diversos padrões ao colocar um homem negro no papel de *cowboy*, o herói representado pelo mito da fronteira.



Imagem 7: Cartaz de “*Django*” (1966)

Fonte: <https://crackedrearviewer.files.wordpress.com/2017/07/dj1.jpg>

Após o filme “*Django*”, houve o lançamento de “*Django vem para Matar*” (Imagem 8), de 1967 e dirigido pelo italiano Giulio Questi. No seu enredo há presença de um conflito entre o México e a América, representados pelos personagens. Os americanos não cumpriram seu acordo com os mexicanos, recusando-se a dividir com eles o ouro que haviam ajudado a conquistar. Diante da situação em que os mexicanos se encontravam, Django, o personagem principal, passa a cultivar o desejo de vingança, característica fortemente presente em

“Django Livre” (2012) e nas demais produções. Além da vingança, há a presença do conflito racial entre América e México, já no filme de 2012 esse confronto é representado entre negros e brancos. De acordo com Souza (2017), “o homem negro é um perigo permanente, uma vez que ameaça a posição de classe e de poder do homem branco”. Além disso, os filmes com Django do século XX apresentam como protagonistas homens brancos, diferentemente do dirigido por Tarantino no século XXI que teve como protagonista um homem negro.

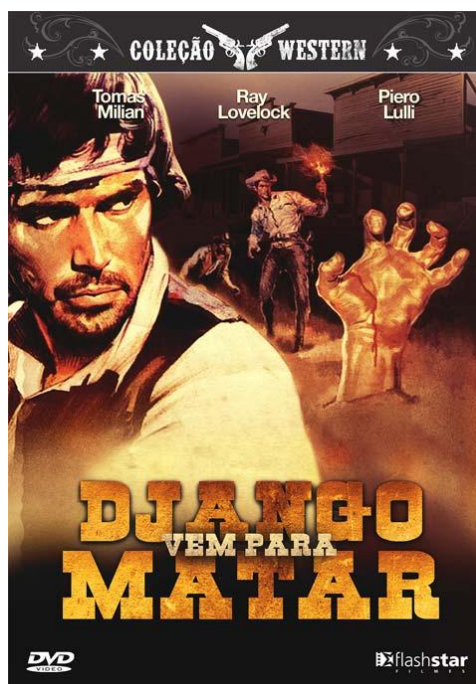


Imagem 8: Cartaz de “Django vem para matar” (1967).

Fonte: <http://images.dvdworld.com.br/images/FS99528.jpg>

Por fim, temos “Viva Django” (Imagem 9). O filme teve seu lançamento em 1968 e foi dirigido por Ferdinando Baldi. Conta a história de Django, que trabalha como guarda-costas para um político com pretensões ao Senado. Certo dia, Django é designado para escoltar uma carruagem contendo ouro para uma outra região e leva sua então esposa Lucy junto dele para a viagem, porém, no meio desta, a carruagem é emboscada por uma quadrilha, todos os presentes nesta viagem morrem, com exceção do personagem principal. Django enterra sua esposa e providencia uma sepultura para si mesmo e passa a viver como um desconhecido numa pequena cidade.

Observando o filme, percebe-se que o principal ponto que pode ser observado é novamente a questão da vingança. Porém, ela se dá de maneira diferente neste filme, já que nas produções de Corbucci e Questi o contexto maior que leva o personagem Django a buscar vingança é o contexto racial (americanos contra mexicanos), e tanto em “Viva Django!” como

em “Django Livre” a vingança é por amor, onde ambos os personagens buscam se vingar dos acontecimentos que ocorreram com suas esposas.



Imagem 9: Cartaz de “Viva Django” (1968).

Fonte: <<https://filmow.com/viva-django-t25080>>

3 METODOLOGIA

O grupo analisou o filme “Django Livre” por meio de pesquisa qualitativa, que, segundo Neves (1996), está relacionada à obtenção de dados mais descritivos em relação às informações recolhidas durante a pesquisa, procurando adquirir uma melhor interpretação e entendimento sobre o objeto de estudo ao manter contato direto com ele. A escolha desse método se deu porque as informações obtidas no decorrer do processo não podem ser quantificadas, se tratam de dados que não podem ser transformados em números pois necessitam de maior precisão, leitura e debate.

Inicialmente o filme foi reassistido, com o objetivo de compreender seu contexto e realizando uma análise do mesmo a fim de averiguar se estão ou não presentes no filme os estereótipos negros mencionados por Bogle.

A análise das representações foi feita a partir de dez cenas selecionadas pelo grupo de acordo com a relevância delas no que diz respeito aos objetivos específicos formulados no projeto, realizando uma explanação acerca do tema buscando compreender se os trechos perpetuam os estereótipos disseminados pela indústria cultural. A análise foi realizada de acordo com Ferro (2010), levando em conta, além da narrativa e do cenário, elementos como o autor, crítica e produção.

Segundo Teixeira Coelho as primeiras pessoas a usarem a expressão “indústria cultural” foram Adorno e Horkheimer a década de 1940. Não é possível falar de indústria cultural em um período anterior a Revolução Industrial, que ocorreu no século XVIII, pois esta é a condição básica para a existência dessa indústria da cultura, porém não é suficiente. “É necessário acrescentar a esse quadro a existência de uma economia de mercado, isto é, de uma economia baseada no consumo de bens” (COELHO, 1993, p. 6). Tal situação só ocorreu no século XIX, no qual ocorreu o surgimento da imprensa, com a presença de romances de folhetim nos jornais. Esses romances eram narrados em capítulos que traçavam um quadro da vida na época de forma semelhante às novelas de televisão nos tempos atuais. Era um produto da cultura de massa que não era feito por aqueles que o consumiam.

Nesse quadro, também a cultura — feita em série, industrialmente, para o grande número — passa a ser vista não como instrumento de livre expressão, crítica e conhecimento, mas como produto trocável por dinheiro e que deve ser consumido como se consome qualquer outra coisa. É produto feito de acordo com as normas gerais em vigor: produto padronizado, como uma espécie de kit para montar, um tipo de pré-confecção feito para atender necessidades e gostos médios de um público que não tem tempo de questionar o que consome. (COELHO, p. 6-7, 1993).

Tendo isso em vista há duas maneiras de enxergarmos a indústria cultural. Podemos vê-la como uma indústria que desempenha as mesmas funções de um estado totalitário ao promover a alienação do homem levando o indivíduo a não meditar sobre si, partindo desse pressuposto “uma das primeiras funções por ela exercida seria a narcotizante, obtida através da ênfase ao divertimento em seus produtos” (COELHO, 1993, p. 12) fornecendo assim situações de fuga da realidade que poderiam mascarar situações intoleráveis. Por outro lado há quem defenda a ideia de que ao colocar a indústria cultural ao alcance da massa ela se torna o primeiro passo para democratizar a cultura. Devido às diversas análises que podem ser feitas com relação a indústria cultural, e sua influência em nossas vidas, ela faz parte de diversas pesquisas. Inclusive foi possível realizar um intercâmbio de informações entre o presente grupo e uma equipe da 2ª fase (turma 2017/1) do curso técnico em química, na modalidade integrada ao ensino médio, cujo tema do trabalho também é permeado pela indústria cultural.

Para a realização pesquisa buscou-se a percepção de quais dos trechos reforçam os valores disseminados pela indústria cultural e quais deles estabelecem *resistência* aos estereótipos, subvertendo-os e questionando-os. Tal resistência pode ser representada por vaga-lumes (analogia estabelecida por Pasolini (1975) e a que Didi-Huberman (2014) se refere em “A sobrevivência dos vaga-lumes”). Estes, segundo Pasolini, vão sendo suplantados

e ofuscados por padrões *hollywoodianos* de forma a se estabelecer a “unificação de um mundo”.

Não foi na noite que os vaga-lumes desapareceram, com efeito. Quando a noite é mais profunda, somos capazes de captar o mínimo clarão, e é a própria expiração da luz que nos é ainda mais visível em seu rastro, ainda que tênue. Não, os vaga-lumes desapareceram na ofuscante claridade dos “ferozes” projetores: projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão. Quanto às “singulares engenhocas que se lançam umas contra as outras” [seres humanos], não são mais do que os corpos superexpostos, com seus estereótipos do desejo, que se confrontam em plena luz dos sitcoms, bem distantes dos discretos, dos hesitantes, dos inocentes vaga-lumes, essas “lembranças um tanto pungentes do passado”. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 30-31)

Segundo Didi-Huberman, os “vaga-lumes” não estão desaparecidos de forma permanente, não estão mortos. Para ele os vaga-lumes desaparecem “apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los. Eles desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los”. Sendo assim, é de responsabilidade do público buscar a resistência *apesar* dos estereótipos, apesar da “luz ofuscante dos projetores” da indústria cultural Hollywoodiana.

Dessa maneira os vaga-lumes persistem em sua existência, e podem ser vistos se procurados. Tendo esta relação em vista, a dualidade de “Django Livre” é justamente a proposta da presente pesquisa: procura-se os vaga-lumes *e* as luzes que os ofuscam, a exceção e a generalização, a resistência *e* os estereótipos presentes no filme.

4 RESULTADOS E DISCUSSÕES

4.1 Cena um - A estrela do Norte é aquela ali

A cena de abertura apresenta uma fileira de escravos negros com cicatrizes de chicotadas nas costas. Eles estão acorrentados uns aos outros e sendo puxados por dois homens brancos a cavalo, comerciantes de escravos. Em uma paisagem desértica, eles realizam uma longa caminhada que se estende do dia até a noite num grande silêncio. Em um certo momento os cavalos param sua cavalgada, o que é exibido com um *close* nas patas dos animais. Esse mesmo *close* se dirige aos pés de um dos escravos, em seguida aos rostos de dois deles e então aos seus pés novamente, quando um dos escravos quase tropeça ao perder o ritmo da marcha. Tal cena nos remete ao desgaste que os escravos sofriam e que, somado ao silêncio da caminhada, interrompido apenas pelo ruído das correntes que prendem os escravos, estabelece um diálogo com o estereótipo do negro selvagem e brutal, equiparado a um animal. Segundo Souza (2017), o homem negro é retratado como um perigo permanente,

causando medo aos brancos devido ao “seu hipotético instinto animalesco, de sua suposta potência sexual e superioridade em força bruta”; a imagem dos negros brutais é apresentada como algo entre um humano e um monstro, “caracterizados como indivíduos exóticos, irracionais, fetichistas, bárbaros, incivilizados (...)” (SANTOS, 2014, p. 8 apud SOUZA, 2017, p. 11).

Nota-se que a sequência de abertura apresenta diversas similaridades com a abertura do filme de Corbucci, como a própria música intitulada “Django”, além dos letreiros e da sequência longa e que apresenta uma caminhada em cenários estéreis em ambos os filmes (imagem 10). A diferença se apresenta no acréscimo do som de um chicote na trilha ao mesmo tempo em que “*unchained*”¹⁸ aparece no letreiro.



Imagem 10: Letreiro de “Django Livre”.

Fonte: DJANGO (2012)

Logo após a pausa na caminhada somos apresentados ao motivo desta: a chegada do personagem Dr. Schultz em sua carroça (que contém um compartimento em forma de dente sustentado por uma mola em sua parte superior - isto porque ele se apresenta como um dentista) que pergunta pelos comerciantes de escravos, de forma polida e confiante, dizendo seu nome e de seu cavalo (Fritz), que faz uma reverência, mostrando-se mais humanizado que os próprios escravos. Schultz então se dirige aos escravos perguntando se algum deles estivera na fazenda “Carrucan”, pois ele precisava de ajuda para reconhecer os antigos feitores de lá, chamados de irmãos Birttle, dando assim a voz que fora negada pelos comerciantes aos negros, ao que Django se manifesta e Schultz vai ao seu encontro. Os demais escravos demonstram receio, porém Django não se intimida e Schultz se dirige a ele como um igual, o que é reprovado pelos comerciantes. O doutor expressa seu desejo de comprar Django, proposta recusada pelos comerciantes, o que leva Schultz a matar um deles agilmente com

¹⁸ Desacorrentado.

tiros e conseguir que o outro lhe venda Django, tudo isso mantendo sua postura de certa forma superior ao comportamento dos demais personagens em cena.

Em seguida ele desacorrenta Django, o orienta a pegar as roupas do comerciante morto e sugere aos demais escravos que matem o outro comerciante entregando-lhes uma arma, apesar da suposta ameaça dos negros, e dizendo-lhes para seguirem para o norte, “um lugar mais esclarecido do país”. Ao decorrer de toda a cena fica clara a discrepância entre a Europa, associada ao refinamento da mente e representada por Schultz, e a América, representada pelos escravistas e escravos. Enquanto Schultz apresenta uma postura intelectual e articulada, os escravistas se mostram primitivos. Esse trecho faz referência ao Mito da Fronteira, evidenciando a dualidade entre o mundo civilizado (Europa) e o mundo natural (Sul dos Estados Unidos), “a fronteira era o lugar de encontro entre a barbárie e a civilização” (STADNIKY, 2007, p. 3)

4.2 Cena dois - *That's a nigger on a horse*

Django e Schultz chegam na cidade de Daughtrey (imagem 11), sendo que o primeiro está guiando sua carroça e o segundo está montado num cavalo. Tal ato chama a atenção de todos os moradores, já que não estão acostumados em ver um negro em tal posição. Diante disso, lançam olhares de reprovação aos dois, o que deixa Django incomodado, demonstrando que o mesmo ainda não está totalmente acostumado com toda a situação.



Imagem 11: Schultz em sua carroça a esquerda e Django a cavalo na direita.

Fonte: DJANGO (2012)

Neste momento somos apresentados ao herói da fronteira: alguém que está dividido entre dois mundos e que é representado pela figura do *cowboy*. Neste caso, Django está no

papel do herói e acaba de sair do “mundo selvagem” para entrar no “mundo civilizado”, deixando de ser um escravo para ajudar Schultz em sua caçada como um homem livre.

A fronteira é um lugar de encontro e colisão de culturas, de mundos distintos e, em geral, incompatíveis. A fronteira é um espaço cultural, é o lugar de encontro entre o eu e o outro. Na realidade, somos a fronteira. É, no fundo, um conflito de identidades que se apresentam irreconciliáveis e sem dúvida, o contágio, a mescla, a mestiçagem, a fusão, são inevitáveis. É uma identidade indefinida e conflitiva que perdeu suas características e, portanto, seu lugar no mundo. (STADNIKI, 2007, p. 1)

Da mesma forma em que todos parecem perturbados com a situação, o alemão age despretensiosamente, o que leva a acreditar que a forma de pensar do mesmo é muito mais avançada que a da sociedade americana da época já que em sua terra natal não ocorria a escravidão.

Então, ambos param em frente a uma taverna. Eles entram e Schultz pede duas cervejas e instrui Django a retirar seu chapéu quando entra em um local fechado. O taberneiro, que até o momento não havia percebido a presença de Django, lhes diz que o estabelecimento só abrirá depois de uma hora. Assim que o homem se vira e vê o ex-escravo, toma um susto e quase cai do banco que usava para limpar um lustre. Ele exige que Schultz “tire o negro dali”¹⁹ ao passo em que sai correndo em busca do xerife.

Schultz, que previra a reação, age naturalmente, enquanto Django parece um pouco assustado ao mesmo tempo em que observa sem abrir a boca uma só vez, esperando por alguma ordem. Na sequência, o caçador de recompensas pede que Django se sente, e é atendido quase que imediatamente (demonstrando que Django ainda não se desprende da obediência servil). O alemão começa a preparar as cervejas enquanto fala sobre sua atual profissão para depois sentar-se também e ambos começarem a beber.

Schultz começa a explicar a função do colega em seu plano, e Django parece um pouco desinteressado. Mas assim que ouve o nome dos irmãos Brittle, se inclina sobre a mesa e passa a escutar Schultz com atenção. Tal reação demonstra o rancor e a sede de vingança que Django guarda dentro de si. Em alguns momentos, o mesmo demonstra dúvida em relação a algumas palavras que Schultz usa. O Doutor, por sua vez, se dispõe a explicar o significado de todas elas tratando Django de igual para igual.

Neste momento, o taberneiro volta junto do xerife. Django se coloca de pé e Schultz se acomoda ainda mais na cadeira quando o delegado passa pela porta do estabelecimento,

¹⁹ Neste trecho, o bartender pronuncia a palavra “nigger”, tal palavra não possui tradução para a língua portuguesa e se trata de um termo agressivo e pejorativo (principalmente quando dito por alguém de pele branca). No filme, quando este termo e o termo “nigga” são citados, as legendas do filme traduziam tais palavras como “crioulo” ou “negro”, porém por escolha do grupo, quando tal expressão for citada nas falas das cenas ou aparecerem como citações no texto, usaremos “negro” para traduzi-las.

ordenando que ambos fossem para o lado de fora. Friamente, Schultz atira no xerife o fazendo cair morto no chão, ao passo em que Django observa a situação e se mostra bastante desconfortável em presenciar a cena, mas ainda assim, não diz uma palavra.

Em seguida, os dois viajantes voltam para dentro da taverna enquanto os cidadãos de Daughtrey saem em busca do capitão, um homem que ocupa um cargo representativo ainda maior que o do xerife. De volta ao lado de dentro da taverna, Schultz explica como Django deve se portar dali para frente, a fim de proporcionar o sucesso de sua missão. Este, apesar de não estar familiarizado, age como se estivesse lidando com aquilo há muito tempo. Após a chegada do capitão, Schultz começa a negociar com ele ainda dentro da taverna e depois de alguns minutos, os dois viajantes voltam para o lado de fora com as mãos para o alto, em sinal de respeito.

Schultz explica que o xerife na verdade era um criminoso e que, como representante do judiciário, tinha o direito de matá-lo e que agora buscava a sua recompensa. Sua revelação deixa todos os presentes assustados, mas tanto Django quanto Schultz parecem não se abalar com o fato, e dali saem com sua recompensa em mãos (ainda sob os olhares dos moradores).

Na cidade de Daughtrey, Django é introduzido no *modos operandi* de Schultz e de agora em diante passa a agir como um *cowboy*, mesmo demonstrando algumas inseguranças em relação a transição rápida entre sua antiga e sua nova vida. Em alguns momentos se mostra subordinado aos homens brancos ali presentes, por ainda não estar totalmente desligado ao estereótipo do negro servil. Apesar disso, o personagem faz um grande esforço para não demonstrar suas inseguranças e age de forma bastante ousada.

4.3 Cena três - Você tem ousadia, Django

Eles saem da cidade de Daughtrey, Schultz em sua carroça e Django montado em um cavalo, para irem atrás dos criminosos que Schultz estava a procura. Depois de algum tempo fazem uma parada para descansar e se alimentar, e Schultz questiona Django sobre o que ele fará quando for um homem livre. Ele responde que quer encontrar sua esposa e comprar sua alforria, e Schultz fica impressionado com o fato de ele ser casado, indagando “Escravos acreditam no casamento?” e Django fala que ele e sua esposa sim, mas seu antigo dono, Carrucan, não, por isso tiveram que fugir. Nesse momento é introduzido um *flashback* em que Django está amordaçado, animalizado, como pode ser visto na imagem 12, remetendo novamente ao estereótipo do negro brutal, comparando o homem negro a algo que precisa ser

contido, pois “o branco está convencido de que o negro é um animal” (FANON, 2008, p. 147 *apud* SOUZA, 2017, p. 9).



Imagem 12: Django amordaçado de forma animalizada.

Fonte: DJANGO (2012)

Enquanto isso Carrucan se dirige a Django dizendo que ele é ousado, mas que negros ousados não prestam, ordenando aos seus empregados que colocassem a marca de fugitivos no rosto do escravo e de sua esposa e os vendessem separadamente em um leilão. De acordo com Pericás (2013) “aqueles que saem da linha, que não cumprem o papel que lhes foi determinado, que não seguem as regras impostas tendem a ser eliminados” ou punidos. Django se mostra enfurecido com a situação mas não pode fazer nada, apenas cultivar o desejo de vingança (que pode ser vista como uma das características mais marcantes nos filmes de Tarantino) e o *flashback* termina.

Schultz se aproxima de Django questionando sobre sua esposa, quando descobre que o nome dela é Brunhilde, um nome Alemão, e que, além disso, ela sabe falar a língua alemã fica impressionado.

4.4 Cena quatro - Eu gosto do jeito que você implora, garoto

Django e Schultz vão a um estabelecimento em que lê-se “*House nigger servant uniforms*”²⁰ do lado de fora. No interior do prédio Django explora as roupas enquanto o doutor explica o que farão para encontrar os irmãos Birttle. Ele diz a Django que eles farão uma encenação e que ele terá que interpretar um papel de lacaio (que ele descreve como um nome bonito para criado) e que Django não pode sair desse papel. Schultz também deixa ele escolher o figurino de seu personagem, deixando Django surpreso. Há um corte e os dois

²⁰ Uniformes de escravos domésticos (traduzido pelo grupo).

estão chegando em uma fazenda, Schultz em sua carroça e Django em seu cavalo, e a roupa que Django escolheu para o seu personagem é elegante, pomposa e extremamente extravagante por ser inteiramente azul royal com detalhes em branco como pode ser visto na imagem 13.

Playing a character also has to do with stereotypical representations of African Americans in popular culture – performing the role imposed by the dominant society. When Django first appears as the character of a valet in the clothes that he picked, he looks ridiculous and out of place. The suggestion is that the prescribed role does not suit his personality, the imposed image is discordant with the reality²¹. (KOCIĆ, 2017, p.94)



Imagem 13: Django em sua roupa de laçao.

Fonte:

<https://www.google.com.br/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&ved=0ahUKEwiqsfXo_jWAhVLjpAKHRZoBhMQjhwIBQ&url=http%3A%2F%2Fwww.magazine-hd.com%2Fapps%2Fwp%2Fquentin-tarantino-django-libertado-sharen-davis%2F&psig=AOvVaw3RU-UDcvw_mwcBgnq4ilmi&ust=1508351016472063>.

Antes mesmo de Schultz se apresentar o dono da fazenda diz que naquelas terras é ilegal um negro andar a cavalo e o doutor responde que seu laçao não anda a pé e que Django é um homem livre. O fazendeiro se irrita, mas Schultz o convence a negociar com ele e pede que uma de suas escravas mostre a propriedade ao ex-escravo, tratando-o preferencialmente de forma semelhante ao doutor. O fazendeiro então pede a Betina (uma de suas escravas) para fazer o que Schultz o pediu e ela pergunta se deve tratar Django da mesma forma que trata o seu senhor. Ele responde negativamente e a manda tratá-lo da mesma forma que o “caipira da cidade que trabalha com vidro”. Durante toda a cena Django permanece calado interpretando

²¹ Interpretar um personagem também tem haver com representações estereotipadas de afro-americanos na cultura popular - desempenhando o papel imposto pela sociedade dominante. Quando Django aparece pela primeira vez como o personagem do laçao, nas roupas que ele escolheu, ele parece ridículo e desajustado. Sugerindo que o papel descrito não se adequa à sua personalidade, a imagem imposta discorda da realidade. (traduzido pelo grupo)

o seu papel remetente ao dos empregados servís, que são “fiéis aos brancos” (FERNANDES, 2016, p. 3) e, apesar de fazer parte de uma encenação, Django não é totalmente livre como é dito. Além de não ter sua carta alforria ele é dependente do Dr. Schultz e o obedece para conseguir realizar sua vingança, dialogando com o estereótipo de empregado servil, inclusive usando o uniforme de um negro doméstico. De certa forma Django se aproxima do que foi descrito por Bogle (2001) como um “*Good Negro*”²² pois está submisso a Schultz. Entretanto, não apresenta outros traços típicos deste estereótipo, como a generosidade e gentileza.

Betina leva Django pela propriedade apresentando-a a ele, e Django a pergunta sobre os irmãos Brittle e descobre que eles de fato estão naquela fazenda, usando nomes diferentes (neste momento é introduzido um *flashback* da tentativa de fuga de Django e Brunhilde e da punição que sua esposa recebeu por isso, o açoitamento executado por John Brittle enquanto Django implorava de joelhos para que ele não fizesse isso, ao que John apenas responde “gosto do jeito que você implora garoto”. Betina então fala que dois dos irmãos estão açoitando outra escrava e aponta a direção que ele deve seguir.

4.5 Cena cinco - Eu gosto do jeito que você morre, garoto

Django segue então, rapidamente, na direção que lhe foi apontada, mandando Betina chamar “o homem branco que viera com ele”. A cena é cortada para a escrava que havia sido citada por Betina sendo arrastada aos gritos para sua punição por um dos irmãos (Roger, “pequeno Raj”), enquanto o outro (“Big” John) estala seu chicote ao mesmo tempo em que recita trechos bíblicos. A escrava é presa ao tronco; Django vai se aproximando do local. A trilha sonora começa a se tornar a cada segundo mais intensa, e as tomadas vão se intercalando entre as passadas rápidas de Django e a situação da escrava prestes a ser punida, acentuando novamente a relação com o mito da fronteira, retratando o sul como a terra selvagem.

A trilha atinge seu ponto máximo quando os núcleos se encontram: o irmão se prepara para açoitá-la, mas é interrompido por um grito de Django, o chamando. John se vira, deparando-se com o ex-escravo, que é exibido de corpo inteiro com uma mudança na música, que se torna um som heroico. Django caminha, vagarosamente, em direção a um agora estupefato John Brittle, faz questão de ser reconhecido, saca sua arma e acerta John

²² Bom negro.

exatamente no coração, o matando com satisfação, não sem antes dizer “gosto do jeito que você morre, garoto”, em resposta à frase análoga proferida por John durante o *flashback*.

O irmão, que até então assistira sem reação, tenta sacar sua arma. A sequência se torna em câmera lenta: a escrava com uma expressão de alívio incrédulo; “Pequeno Raj” se atrapalhando com a arma; Django se movendo obstinado para pegar o chicote de John, que jazia no chão, e dando a primeira chicotada em Roger, a fúria clara em seu rosto (imagem 14). De volta à velocidade normal, diversas chicotadas são efetuadas, repetidamente. O açoitamento continua mesmo depois que o irmão Brittle cai no chão, mas para depois de algum tempo, com Django jogando o chicote no chão e recolhendo a arma de fogo que ficara lá, encarando assim os escravos da propriedade, que transitavam pela fazenda e agora assistiam ao acontecimento; “Querem ver uma coisa?”. Cinco tiros são dados em Roger, até que a arma é descarregada, e quando isso acontece o gatilho continua sendo apertado, mesmo sem surtir nenhum efeito.



Imagem 14: Django chicoteando Roger.

Fonte: <http://www.thedailyrotation.com/django-unchained-blu-ray-review/>

Schultz chega então a galope, arma a postos, confuso com a situação, que é explicada por Django. Pergunta pelo terceiro irmão, Ellis, ao que o ex-escravo lhe aponta para um homem fugindo ao longe a cavalo pelo campo de algodão. Com sua arma de alcance maior, Schultz faz pontaria perguntando se aquele é realmente Ellis Brittle, sem nenhuma dúvida, recebendo resposta afirmativa. O tiro soa, Ellis é atingido, o algodão é salpicado de vermelho e o corpo cai espetacularmente do cavalo.

A cena se relaciona com toda a ideia de apaziguamento do inconsciente apresentada por Walter Benjamin. A violência é explícita, grotesca, “fazendo juz” ao sofrimento vivido

pelo personagem Django. É nessa cena que o ideal de vingança é alcançado, de uma forma a trazer satisfação ao público. Pouco tempo antes havia sido exibido um *flashback* que apresentava as atrocidades ligadas aos irmãos Brittle, acentuando o desejo do espectador pela vingança efetuada pelo personagem de Django e, de forma indireta e inconsciente, o desejo coletivo pela vingança contra a escravização em si.

(...)the unmotivated and pointless violence that most of other characters commit somehow mitigates and justifies Django's violence. He cannot be condemned because it seems that the only possible answer to the world around him is to mirror the violent behavior of others.²³(KOCIC, 2017, p. 93)

As expressões no rosto dos personagens, as mudanças na trilha sonora, a repetição dos movimentos violentos, o sangue espirrando, a câmera lenta e a incapacidade de Roger Brittle de sacar sua arma ante ao embate (tornando clara a ideia de seu fim pelas mãos de Django ser inevitável) são todos recursos que nos levam à “explosão terapêutica do inconsciente” mencionada por Benjamin (1987).

4.6 Cena seis - Façam suas próprias máscaras

Duas cenas depois, Sr. Bennett, o dono da fazenda onde os irmãos Brittle foram mortos, aparece junto com dois outros homens observando de longe a carroça do Dr. Schultz. Logo em seguida aparecem outros homens montados a cavalo carregando tochas e usando capuzes brancos, cavalgando em direção a carroça, e depois de eles a cercarem ocorre um *flashback* (imagem 15) explicando a cena. Ele começa com o Sr. Bennett dando ordens para não atirarem no Dr. Schultz e em Django, pois ele queria “açoiar o baba ovo de negro até morrer”, e outro diz que vai castrar pessoalmente o “macaco”. Após essa fala os líderes do motim colocam seus capuzes e se inicia uma cena cômica, na qual os presentes começam a reclamar da qualidade das máscaras, feitas pela esposa do Willard (personagem coadjuvante), pois não conseguiam enxergar nada. Discutiram também sobre o trabalho que ela teve para fazê-las e se era realmente necessário usá-las para cavalgar, ouvindo isso Sr. Bennett diz que se não usarem “perde todo o sentido”. Após toda essa discussão Willard fica irritado e se retira. Sr. Bennett os lembra então do real motivo de estarem ali, o de fazer o “negro assassino de exemplo”. Alguém se pronuncia dizendo que deveriam ir sem o saco dessa vez e na

²³A violência sem motivo e sem sentido que a maioria dos outros personagens comete de alguma forma mitiga e justifica a violência de Django. Ele não pode ser condenado porque parece que a única resposta possível ao mundo que o cerca é imitar o comportamento violento dos outros (tradução do grupo).

próxima fazer sacos melhores e assim irem todos paramentados, mas o Sr. Bennett decide que todos vão usá-los.



Imagem 15: Cena remetendo à *Klu Klux Klan*.
Fonte: DJANGO (2012)

Nota se que o filme, busca introduzir elementos associados a *Ku Klux Klan*, sem citar a organização em si, porque apesar de os produtores e o público terem consciência da existência da KKK, o filme se passa em 1858, dois anos antes do início da guerra civil e seis anos antes do início dela, em 24 de dezembro de 1865, na cidade de Pulaski, no norte do Tennessee (SIGNIER; THOMAZO, 2011, p. 200), os produtores buscaram fazer essa referência de forma cômica, ao criar uma discussão sobre o formato e viabilidade das máscaras. Os personagens, em si fizeram várias referências implícitas e de certa forma inconscientes, já que não deveriam saber da organização, como quando o Sr. Bennett é perguntado se é realmente necessário a utilização delas e ele responde que se não usassem perderia “todo o sentido”, e mais para o final da discussão um dos presentes apresenta uma solução dizendo que, na próxima vez eles fariam máscaras melhores, fazendo uma alusão a qualidade das máscaras da KKK em comparação com os sacos que eles estavam usando.

Após decidirem pela utilização dos sacos a cena é cortada e retorna para o momento antes do *flashback*, quando eles estavam cercado a carroça, Dr. Schultz então atira no dente em cima da carroça que estava cheio de dinamite dizendo “*Auf wiedersehen*” (adeus em alemão) matando alguns e fazendo com que os que restaram fugissem. Ao ver que o Sr. Bennett havia sobrevivido Schultz se prepara para atirar nele, mas pensa melhor e entrega a arma a Django perguntando se ele gostaria de ter a honra. Ao ver a demora de Django em atirar, Schultz começa a ficar preocupado, mas Django o tranquiliza. Quando Bennett estava quase saindo do campo de visão dos dois Django atira. Na cena é possível ouvir o barulho do tiro mas não ele atingindo o Sr. Bennett, pois o foco estava nas pernas do cavalo, sendo

possível assim ver ele caindo ao ser atingido e seu cavalo galopando coberto de sangue, tudo em câmera lenta.

Ao associar os homens buscando vingança contra Schultz e Django, à *Ku Klux Klan* e explodi-los logo em seguida, Tarantino busca “saciar”, de certa forma, o desejo de vingança do público contra uma organização que foi responsável pela morte de negros, imigrantes e pessoas que buscavam defender os direitos desses.

4.7 Cena sete - Matar brancos e ainda ser pago? Como não gostar?

No decorrer da cena, somos introduzidos ao mundo alemão de Schultz, assim como apresentados à lenda de Brunhilde, a partir da narração do mesmo como pode ser visto na imagem 16:

Brunhilde era uma princesa, ela era filha de Wotan, deus de todos os deuses, o pai dela estava furioso com ela, desobedeceu-o de alguma forma. Então, ele a pôs no topo da montanha e pôs um dragão que cospe fogo guardando a montanha. E ele a cercou com um círculo de fogo e lá Brunhilde permanecerá...Até que apareça um herói corajoso para salvá-la. [...] O herói se chama Siegfried, ele salvou Brunhilde de uma forma espetacular. Ele escala a montanha por que não tem medo dela, ele mata o dragão por que não tem medo dele e atravessa o anel de fogo por que Brunhilde vale a pena. (DJANGO, 2012)

Observando a lenda de Brunhilde de acordo com Schultz, podemos montar um paralelo com a história do próprio Django, onde Brunhilde assim como em sua história alemã, precisa da ajuda de um “herói corajoso”. O personagem Wotan, deus de todos os deuses, mencionado na estória pode ser percebido na história da noiva de Django como sendo seus donos, e assim como na história, se esta desobedecer as ordens de seu superior sofrerá punições. A Brunhilde fictícia é presa no alto de uma montanha, já a real, presente no mundo de Django, é punida por seus mestres de diversas formas e assim como na estória Brunhilde possuirá um herói para salvá-la, neste caso, Django. Esse paralelo entre os heróis é apresentado no filme através da seguinte fala de Schultz: “(...) Além disso quando um alemão conhece um Siegfried da vida real, é significativo (...)” (Schultz).



Imagem 16: Django (esquerda) e Schultz (direita) conversando sobre a lenda de Brunhilde.
Fonte: DJANGO (2012)

Após a apresentação da lenda de Brunhilde, Schultz propõe a Django que eles trabalhem juntos como caçadores de recompensas para conseguirem dinheiro para a liberdade de Brunhilde (Django se interessa pois segundo o mesmo não tem como matar brancos e ser pago por isso sem gostar além disso ainda conseguiria resgatar sua esposa), nesse trato entre ambos deve permanecer até a neve do inverno derreter. Django questiona Schultz a respeito do interesse do mesmo em encontrar Brunhilde e ajudá-lo a resgatá-la, neste ponto do filme em específico, podemos relacionar a fala de Schultz com a questão do eurocentrismo o qual coloca Europa como centro do mundo, onde Schultz diz: “[...] Como alemão, me sinto obrigado a ajudá-lo a resgatar sua Brunhilde”.

A partir daí ambos vão juntos realizar os trabalhos de caçador de recompensas (imagem 17). Num trabalho específico, no qual Django não quer atirar no alvo, Schultz o pressiona. Esse momento pode ser notado como uma transformação do personagem ou mesmo uma simples mudança da visão de Django acerca da sua concepção sobre Schultz e sobre si mesmo, assim como o quão ruim pode ser demonstrar os sentimentos em momentos de necessidade, isso servirá para Django, futuramente, quando o mesmo deixa de transparecer seus sentimentos na fazenda Candyland.



Imagem 17: Schultz e Django executando o trabalho de caçadores de recompensa.

Fonte:<http://2.bp.blogspot.com/-kCY4dNxQb4w/UiyMQ1OxlRI/AAAAAAAAASIQ/BxqgdYR9rJw/s1600/django10.jpg>

Depois dessa transformação, Django inicia seu treinamento de tiro com Schultz durante o inverno observado na imagem 18. A cena mostra Django montando um boneco de neve para praticar a precisão e mira de seus tiros, acertando todos os alvos que havia colocado no boneco. A cena seguinte mostra Django e Schultz matando todo o bando de Wilson-Lowe e levando-os para uma espécie de delegacia, para receber suas últimas recompensas de caçadores. Através desse treinamento, pode-se observar uma forma de superioridade do Schultz pelo fato do mesmo ser um mentor, representando assim, a Europa civilizada e o Django caracterizando os Estados Unidos escravocrata, um mundo selvagem que precisa ser domado. Depois de receberem a recompensa pelo bando de Wilson-Lowe, Django e Schultz se dirigem para o Mississippi.



Imagem 18: Django em seu treinamento de tiro caracterizado como um *cowboy*.

Fonte:<https://static.independent.co.uk/s3fs-public/thumbnails/image/2012/12/25/19/pg-30-tarantino-weinstein.jpg>

4.8 Cena oito - O “D” é mudo

No Mississippi, eles descobrem o paradeiro de Brunhilde, uma fazenda chamada Candyland. Para resgatá-la, eles resolvem se passar por compradores de escravos, mais especificamente de “mandingos”, já que Calvin Candie, dono de Candyland, é um grande entusiasta da prática. No caso, Django seria uma espécie de especialista em mandingos, que aconselharia Schultz na compra. Mandingos são os negros coagidos a lutar até a morte para o divertimento e lucro de seus senhores, sendo essa prática comparável às “brigas de galo”, ocorrendo novamente a animalização dos negros. “Once again, the Black man is depicted like

an animal to give credence to ideas of him having superhuman ability”.²⁴(WEAVER JR., 2016, p.60)

Sendo assim, eles vão ao encontro de Candie e são recebidos pelo seu advogado, que os instrui a chamá-lo de *monsieur* Candie, porque Candie seria um “francófilo” e Schultz diz que todas as pessoas cultas admiram os franceses, outra vez destacando a superioridade europeia em relação aos americanos. Entretanto, quando Schultz começa a falar em francês é dissuadido da ideia, porque segundo o advogado, Candie não dominava a linguagem. A francofilia seria, então, apenas um questão de *status*.

Finalmente são introduzidos em um cômodo, onde Candie e outros senhores estão assistindo a uma luta. Schultz é convidado a se juntar a eles, enquanto Django é convidado a ir ao bar, enquanto um dos convidados, de chapéu, o encara com desprezo, e Django resmungua que até ele mesmo sabe que não se usa chapéu em recintos fechados, regra de etiqueta que teria aprendido na “cena 2” com Schultz.

A luta entre os mandingos é extremamente brutal, como na imagem 19. Todos os movimentos são retratados com ênfase, sem poupar sangue, suor e sons de ossos quebrando, gritos e gemidos de dor, enquanto os brancos torcem assiduamente. Um dos negros tem seus olhos arrancados e os outros escravos do recinto demonstram algum abalo, enquanto Django mantém seu papel imperturbável. O escravo de Candie, que está vencendo a luta, recebe um martelo para finalizar o oponente, e assim o faz.



Imagem 19: Luta de Mandingos.

Fonte: <<http://blogcinemaemprosa.blogspot.com.br/2015/08/>>

O dono do mandingo morto se dirige ao bar e senta ao lado de Django, com desconfiança, perguntando seu nome. Django lhe responde e o escravista solicita que ele

²⁴ Mais uma vez o homem negro é retratado como um animal para assegurar ideias de que ele tem habilidades sobre humanas.(traduzido pelo grupo)

soletre. Django soletra e acrescenta que o “D” de seu nome é mudo. O outro se vira e com um ar quase misterioso diz “Eu sei”, terminando sua bebida e indo embora logo em seguida. Essa pequena sequência não diz muito por si só, mas ganha um novo significado quando se tem consciência de que o ator que interpreta o dono do mandingo perdedor é, na verdade, Franco Nero, o intérprete do Django de Corbucci, como pode ser visto na imagem 20.



Imagem 20: Django e o dono (interpretado por Franco Nero) do mandingo morto no bar.

Fonte: <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2013-01-17/django-livre-mostra-quentin-tarantino-em-otima-forma.html>

O mandingo vencedor, por sua vez, é recompensado por Candie com “um quarto com uma cama macia e uma negrinha para chupar ele” e uma cerveja para manter sua obediência. No final da cena, há uma conversa entre Candie, Schultz e Django sobre o negócio que envolve os mandingos, na qual Django se mostra destemido e petulante e é reconhecido como *cowboy* por Candie em resposta a esse comportamento.

Os mandingos são retratados como brutais, mas ao mesmo tempo têm uma relação servil com Sr. Candie, o que nos leva associá-los aos estereótipos tanto de “negro brutal” (de forma um pouco mais acentuada) quanto de “empregado servil”. “Mandingo” já é por si só um estereótipo relacionado à faceta hiperssexualizada do negro brutal. Nos filmes *hollywodianos*, o termo é geralmente usado como uma classificação de escravos fortes e brutais sem relação com o estereótipo servil ou com lutas de apostas. Esse uso diferenciado por Tarantino demonstra seu proposita de subverter estereótipos pré-estabelecidos.

The Mandingo stereotype is based on rhetoric used during slavery asserting that Black men were primitive and hypersexual. The rhetoric that characterized Black

men as brute was used even after the emancipation of slaves to further separate Blacks from Whites, and to discourage mixed race relationships²⁵. (WEAVER JR., 2016, p.59)

Normalmente, segundo Bogle (2016) *apud* Kocić (2017), este estereótipo está relacionado a negros que desrespeitam a autoridade dos brancos, o que não acontece com os mandingos de “Django Livre”, justamente por causa submissão que apresentam aos seus senhores.

4.9 Cena nove - 100 Black Coffins

Django oferece uma proposta irrecusável a Calvin, dono da fazenda Candyland, caso ele lhe apresentasse um bom mandingo para compra. No dia seguinte eles se preparam para se colocarem a caminho da fazenda de Candyland para levar e ver os escravos, e em certo momento Django é provocado por um dos homens de Calvin, que diz: “A jogada é acompanhar e não correr atrás, negro”. Os outros começam a rir. Django termina de arrumar a montaria de seu cavalo, se dirige em direção ao homem e o derruba junto com o seu cavalo. Todos se surpreendem, e se colocam em posição para pegarem as armas, mas Django é mais rápido e pega a sua primeiro se impondo. Diz: “Quem tocar na arma primeiro, morre.” Mostrando ter se aperfeiçoado no que Schultz havia lhe ensinado. Calvin, ao ver a cena, ordena a todos que parem, pedindo para eles não serem mais hostis com o convidado, e fala para o homem que está no chão montar em seu cavalo, descobrindo que o homem quebrara a clavícula com o tombo, mas não demonstra preocupação, apenas pede para os demais o ajudarem numa demonstração de cordialidade com o Dr. Shultz. Outro capanga comenta que ele é um negro de sorte, Django o encara e fala: “É bom obedecer ao patrão, branco”. O homem provoca: “Eu vou passear contigo à noite”. E ele revida: “Quer segurar a minha mão?” O homem sorri e eles se colocam novamente a caminho da fazenda e a música interpretada por Rick Ross, “100 Black Coffins” de Eric Marlon Bishop, começa a tocar ao fundo:

Oooh, now you are one lucky nigga

You gotta listen to your boss white boy

Oh I'm gonna walk in the moonlight with you

You wanna hold my hand?

²⁵ O estereótipo do mandingo é baseado na retórica usada durante a escravidão afirmando que homens negros eram primitivos e hipersexuais. A retórica que caracterizou homens negros como brutos foi usada até mesmo depois da emancipação dos escravos para separar ainda mais os negros dos brancos, e desencorajar relacionamentos inter raciais. (traduzido pelo grupo).

*I need a hundred black coffins for a hundred bad men
A hundred black graves so I can lay they ass in
I need a hundred black preachers, with a black sermon to tell
From a hundred black Bibles, while we send them all to hell
I need a hundred black coffins, black coffins, black coffins (Oh, Lord!)*²⁶

Pode-se perceber então que “o primeiro resultado que a música busca atingir no filme é a aproximação de Django, o protagonista herói, do espectador para que esse simpatize com as ações do personagem” (NOVAES; OLIVA, 2017, p. 8), dessa forma a música e o conteúdo crítico de sua letra se tornam uma forma de justificar e contribuir para com a vingança praticada por Django. A música mostra, também, como o Django é agora, e como ele está se reprimindo para manter o papel de especialista em lutas de mandingos. O compositor da música é o próprio Jamie Foxx (nome artístico do ator Eric Marlon Bishop o qual interpreta Django Freeman) e tem como gênero musical o *rap*, caracterizando-se como uma referência à cultura negra atual.

Django está a observar a paisagem, e começa a ter alucinações com sua esposa como se ela estivesse realmente ali, ao se virar um dos escravos está o encarando com um olhar enfurecido, Django fala “Se me olhar assim de novo, te dou um motivo para não gostar de mim, agora anda negro” passando uma imagem ameaçadora, se apresentando, de certa forma com estereótipo do negro brutal, e cavalga ao lado da fila de escravos, dizendo ser pior que todos os brancos ali presentes, mandando eles pararem de ficar o olhando, deixarem de moleza e continuar andando.

Calvin ao observar a atitude dele comenta: “Ele é um tipo exaltado, não é?” Se mostrando impressionado com a atitude de Django, pois de acordo com sua ideologia, os negros naturalmente foram feitos para servir e obedecer a um respectivo senhor, diferente do caso de Django que parece ter suas próprias regras sem medo de se impor, sendo visto por Calvin como um homem excepcional por fugir dessa sua ideologia.

²⁶ OOh, agora você é um negro de sorte.
É melhor você ouvir o seu patrão menino branco.
Ah, eu vou andar na luz da lua com você.
Você quer segurar minha mão?
Eu preciso de uma centena de caixões pretos para uma centena de homens maus
Uma centena de túmulos negros para que eu possa enterrar eles
eu preciso de uma centena de padres negros, com um sermão negro para contar
De uma centena de Bíblias negras, enquanto nós enviamos todos para o inferno
eu preciso de uma centena de caixões pretos, caixões pretos, caixões pretos
(ah, Senhor!) (traduzido pelo grupo).

Em seguida, Schultz pede para pararem um pouco para trocar umas palavras com Django dizendo ser sobre os escravos que encontraria em Candyland. Eles param, Schultz vai em direção a Django e questiona o doutor: “Vai me contar o que está fazendo?”. Ele fala que confirmou que Brunhilde está em Candyland, pois pelo que foi comentado em uma das conversas a escrava possuía as mesmas características que a esposa de Django, e alerta Django que não deve se levar pelos sentimentos, e não ficar provocando Calvin, pois ia acabar entregando o disfarce. Django fala: “Não estou provocando. Tô intrigando ele.” Mais uma vez, o doutor se mostra indignado e fala: “Está maltratando os pobres escravos”. Então Django lembra Schultz: “Me lembro do homem que me fez matar outro homem na frente do filho sem nem pestanejar você se lembra disso?”. Schultz responde: “é claro que me lembro”, e Django replica “Você disse: ‘Esse é meu mundo e nele você suja as mãos’ e é o que estou fazendo, sujando minhas mãos”. Schultz se impressiona mostrando ter entendido seu “aluno”, que por sinal estava o superando, e continuaram o caminho até a fazenda. Neste momento pode-se perceber a evolução de Django na forma de tomar suas decisões, estrategicamente. Segundo Kocić (2017), a postura farsesca apresentada por Django pode ter relação com a “stereotypical representations of African Americans in popular culture – performing the role imposed by the dominant society”, ou seja, Django se utiliza de uma postura esperada pela sociedade para dar cabo ao seu plano de resgate.

Durante a viagem, eles chegam a um lugar onde um negro, D'artagnan, que havia fugido, estava em cima de uma árvore, cercado por cachorros imagem 21. Eles param e o Sr. Candie começa a falar com D'Artagnan, que diz não aguentar mais lutar, e implora por misericórdia. Nesse momento pode-se ver a desconstrução do mandingo como um negro brutal, após um dos lutadores, D'Artagnan, fugir de medo. Calvin pede que ele pare de apelar para o seu coração mole e fala que ao comprar um negro espera que ele vença pelo menos cinco lutas antes de se fingir de morto, pois do contrário ele não obtém lucro sobre o seu investimento. Ele pergunta em tom de brincadeira quem iria reembolsá-lo, já que para ele se trata apenas de negócios. Schultz se manifesta dizendo que pagaria os 500 dólares que ele havia gasto com D'artagnan. Ouvindo isso, Django assume o controle da situação dizendo que não iriam pagar nada pelo negro. Schultz concorda e se cala. Sr. Candie pede desculpas pelo “queixo caído”, de um dos homens presentes, justificando que ele nunca havia visto um negro como Django antes, e acrescentou: “a verdade é que nem eu”.



Imagem 21: Escravo sendo caçado por cachorros.
Fonte: DJANGO (2012)

Então Calvin se aproxima de Django e fala: já que eles não vão pagar pelo negro, não iriam se importar com o que fariam com D'artagnan. Django responde: "É o seu negro". Ao ouvir isso, Sr. Candie dá a ordem para que soltem os cachorros em cima de D'artagnan, que começa a ser esfaqueado (imagem 22). Sr. Candie permanece perto de Django observado a sua reação e a de Schultz. Django permanece impassível, mas Schulz se mostra inquieto e desconfortável. Sr. Cadie diz: "seu patrão está meio verde para este esporte da luta de negros". Django fala que é porque ele nunca havia visto um homem ser devorado por cães. Calvin pergunta então se ele está acostumado com isso, "estou mais acostumado com os americanos que ele". Django então pede para continuar a viagem e diz "se o usou como exemplo não me impressionou". O foco então muda para o corpo do negro sendo destroçado e em seguida eles seguem viagem.



Imagem 22: D'artagnan sendo devorado pelos cães.
Fonte: DJANGO (2012)

Quando Django responde ao Sr. Candie que não ficou desconfortável com a cena do homem sendo devorado pelos cachorros, por estar mais acostumado com os americanos do que Schultz, pode-se notar com essa fala uma diferenciação entre americanos e europeus. Caracteriza os europeus como uma sociedade mais evoluída, por não possuir mais uma cultura escravista, demonstrando novamente a influência do Eurocentrismo no filme. Segundo Shohat e Stam (2006), nas teorias de hierarquia racial do século XIX, elaboradas por pensadores como Hegel, Gobineau e Renan, os brancos europeus estão na posição mais alta da hierarquia, enquanto os negros estão na mais baixa, “a superioridade branca não é afirmada, mas simplesmente presumida” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 292). Contudo, ao contrário da tendência hollywoodiana, o filme não tenta aproximar a cultura branca estadunidense da europeia, mas apresenta uma distância da Europa sem escravidão, com os EUA, escravista.

4.10 Cena dez - Auf wiedersehen

Nesta cena, observa-se Django negociando com os mercadores de escravos para que o soltem, depois de o plano em Candyland ter desandado. Ele utiliza os mesmos truques que Schultz usou na cidade de Daughtrey para convencê-los a soltá-lo, mostrando o panfleto da recompensa do bando de Bacall. Os mercadores não ficam muito convencidos de que Django está falando a verdade e para certificar-se disso, pedem aos outros negros, que estavam presos, se Django realmente era um homem livre que chegou a Candyland montado em um cavalo e acompanhado de um branco. Depois destes terem confirmado o que Django dissera, os mercadores veem ali uma oportunidade de ganhar dinheiro e concordam com o “trato” que o ex-escravo propôs: de soltá-lo, dar a ele um cavalo e \$500,00 do valor que seria recebido da recompensa. Eles oferecem a Django um cavalo, mas o mesmo recusa, dizendo: “eu não vou montar num cavalo com dinamites”; Prontamente, os mesmos se põem a retirar as dinamites e dar-lhe uma arma.

Assim que Django recebe a arma, ele mata todos os mercadores e explode o homem que estava transportando as dinamites, interpretado pelo próprio Quentin Tarantino. Esse momento do filme pode ser interpretado como o instante em que Django perde suas “correntes”, se tornando de fato *unchained* e se desprendendo totalmente de seu lado submisso, explodindo inclusive, figurativamente, o diretor do filme (imagem 23). O momento se torna ainda mais relevante quando Django surge em meio a fumaça da explosão, remetendo ao *cowboy* no mito da fronteira, o qual é relacionado à uma figura heróica, e deixando os

escravos que estavam presos boquiabertos. Após esse acontecimento, Django cavalga rumo a sua vingança deixando para trás os presos. Na cena seguinte, dá-se um foco no rosto de um dos cativos, que está sorrindo, esse ato pode ser interpretado como um sentimento coletivo de vingança perante aos brancos da época.



Imagem 23: Django explodindo o diretor do filme.
Fonte: DJANGO (2012)

Até chegar ao encontro de Brunhilde, Django passa por alguns lugares. Um deles é uma pequena casa onde encontram-se alguns capangas da fazenda Candyland, onde o caçador de recompensas assassina todos os presentes. O último lugar pelo qual Django passa antes de se encontrar com sua amada é onde está o corpo falecido de Schultz. Assim que adentra, Django pega seu fiel chapéu. Durante todo este tempo, o caçador de recompensas mantém seu olhar fixo no corpo de seu amigo. Assim que coloca seu chapéu, Django vai até o mesmo, toca seus cabelos e dita as palavras: “*Auf wiedersehen*”²⁷, o que denota, além de seu significado, que o negro livre, mesmo que pouco, aprendeu certas palavras na língua nativa de Schultz (alemão).

A cena que se segue mostra Brunhilde com receio do que iria acontecer consigo mesma ali onde se encontrava, e assim que escuta o ranger da porta se abrindo, se encolhe ainda mais na cama pensando que era algum dos homens que a mantinham presa. Antes de ter a identidade revelada para Brunhilde, Django a observa da porta e é possível enxergar a sua sombra: este se encontra como um completo *cowboy* (imagem 24), destacando a forma do chapéu. Nesta cena pode ser realizado um paralelo entre este acontecimento e a lenda de Brunhilde, que conta a estória de uma princesa que está presa em um castelo e é salva por um herói, e neste caso Django incorpora completamente o papel do herói presente na lenda ao realizar o ato de salvar sua amada.

²⁷ Do alemão: adeus



Imagem 24: Sombra de Django como um *cowboy* na parede e Brunhilde deitada na cama.
Fonte: DJANGO (2012).

Após o encontro de Django com Brunhilde, pode-se ver alguns capangas de Candie, sua irmã, Stephen e mais duas criadas voltando para a sua casa. Stephen começa a cantar uma música e, assim que entram na mesma, escutam a voz de Django, que está no andar de cima e completa a canção. No momento em que os capangas o veem, sacam suas armas prontos para matar Django, porém o gatilho mais rápido do Sul não possui este título a toa, e antes mesmo dos capangas da fazenda pensarem em apertar o gatilho de suas armas, estes já estão no chão. Um dos capangas leva um tiro certeiro de Django e falece na mesma hora, enquanto o outro, começa a agonizar, ao passo em que o homem livre observa seu sofrimento. Após algumas trocas de palavras com o sujeito, o mesmo grita o nome de Django, enfatizando a letra “D” (a pronúncia soou como “Dejango”), e alguns instantes antes do caçador de recompensas assassinar o indivíduo em questão, Django fala: “O “D” é mudo, caipira”.

Depois de matar os dois capangas, Django fala: “todos os negros, podem sair”. Neste trecho, observa-se Stephen tentando escapar do local, porém Django o impede de ir embora dizendo que ele pertence aquele lugar, ao mesmo tempo em que atira em um de seus joelhos. O ex-escravo completa lembrando que Stephen já havia visto negros morrendo de todas as formas e nunca fez nada e que Candie estava certo, Django era mesmo 1 entre 10.000 negros. Enquanto Stephen pragueja todos os tipos de palavras contra Django, o mesmo simplesmente atira em seu outro joelho e o deixa ali, acendendo o pavio que acionaria as dinamites, a fim de explodir a mansão. Neste trecho, é possível observar o quanto Stephen permanece submisso à Candie, até mesmo em seus últimos segundos de vida.

Assim que se retira da casa grande, Django coloca um óculos, Brunhilde observa toda aquela cena contente, e assim que as dinamites estão prestes a explodir e destruir a casa,

Brunhilde coloca seus dedos em seus ouvidos e então tudo vai abaixo, e a mesma começa a aplaudir o “espetáculo” provocado por seu marido. Django (imagem 25 e 26) então monta em seu cavalo, e este dá um pequeno show, remetendo ao cavalo de Schultz, Fritz, que sempre abaixava sua cabeça em forma de cumprimento. Após isso, Brunhilde e Django vão em direção a seu futuro incerto. A última cena do filme mostra um *flashback* de seu “treinamento” com Schultz, onde o alemão diz: “sabe como vai ser chamado? O gatilho mais rápido do Sul”. E então o filme termina, com os letreiros aparecendo na tela enquanto ao fundo a casa grande queima, simbolizando que a vingança de Django havia se concretizado e havia se tornado, com certeza, *Django Unchained*. Django acaba como cowboy, um herói de dois mundos. Um deles é seu lado americano, acostumado com a escravidão e a barbárie. O outro, vindo de Schultz, se refere ao fim da escravidão, o que já ocorreu em partes mais “civilizadas” do mundo.



Imagem 25: Django observando a destruição da casa de Candie.

Fonte: <Fonte:<https://cdn3.whatculture.com/images/2014/10/django-unchained-jamie-foxx.jpg>>



Imagem 26: Django na frente dos destroços da casa de Candie.

Fonte: DJANGO (2012)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa propunha como principais objetivos analisar o comportamento dos personagens negros no filme “Django Livre” (2012), visando identificar os estereótipos de negritude *hollywoodianos* e os aspectos relacionados à recepção onírica no filme, averiguando também a presença do “mito da fronteira americana”, de forma a considerar sua relação com os estereótipos. Também objetivava compreender aspectos da história dos negros dos Estados Unidos, relacionando-os aos filmes *hollywoodianos* produzidos ao longo do tempo. Por fim pretendia verificar o contexto histórico do próprio filme analisado.

A partir das pesquisas bibliográficas foi possível adquirir uma maior compreensão acerca dos estereótipos *hollywoodianos* de negros e constatar a presença dos mesmos no filme “Django Livre” (2012), relacionando-os com o contexto histórico em que a narrativa do filme se passa e com o contexto em que ele é produzido, notando-se inclusive a presença de referências a organizações criadas após o período em que se passa a história. Ademais, obtiveram-se percepções que dizem respeito aos aspectos da narrativa fílmica referentes aos sonhos, relacionando a oniricidade à violência brutal de Django Livre, e identificou-se no personagem título o herói do mito da fronteira, o *cowboy*, e a comparação constante entre uma terra intelectual (Europa) e uma terra selvagem (Sul dos EUA), também própria do mito.

As hipóteses, baseadas nos objetivos, constituíam-se em:

“Django Livre” (2012) pode ser inserido entre os filmes *hollywoodianos* que utilizam estereótipos de negritude: esta hipótese foi corroborada através da análise do filme, onde foram identificados, principalmente no personagem principal, mas também nos “mandingos”, características que remetem aos estereótipos de negro brutal e de empregado servil.

O filme “Django Livre” (2012) mantém estereótipos de negritude sem alterações significativas: o filme apresenta os estereótipos como um meio de evolução de Django (até ele se transformar em *cowboy*), de forma a subvertê-los. Deste modo, a hipótese foi refutada através da pesquisa.

O filme traz avanços sobre os aspectos raciais estereotipados, tentando se afastar do eurocentrismo: como evidenciado, há, sim, uma resistência estabelecida em vários momentos do filme, revolucionando, por exemplo, o conceito do já citado herói da fronteira, essencialmente branco, mas que na película recebe um novo significado.

Sendo assim, constatou-se que estereótipos descritos por Bogle se fazem presentes no filme, assim como as relações descritas pelo mito da fronteira, do mesmo modo que o cunho

apaziguador do inconsciente através de violência. Entretanto, nota-se que o filme traz revoluções no que diz respeito às caracterizações geralmente presentes na Indústria cultural.

Outros pesquisadores já investigaram a presença de estereótipos de negritude no cinema norte-americano inclusive, analisando os estereótipos presentes em “Django Livre” um destes trabalhos é o “From the violent “Black Buck” stereotype to the “Black Hero”: representations of African Americans and black masculinity in american cinema” de Ana Kocić, o qual analisa a evolução do estereótipo de negro brutal para um herói negro. Essa representação de negros como heróis não ocorre apenas em “Django Livre”, mas em outras películas como “Shaft 2000”, também analisada por Kocić. A autora também faz uma relação entre o filme “Django” (1966) e “Django Livre” (2012) destacando que principal diferença entre os dois é que em “Django Livre” o herói é negro.

Kocić destaca, assim como a presente pesquisa, a subversão de comportamentos e estereótipos racistas como a referência a *Klu Klux Klan* e as lutas de mandingos, e o fato de que no fim Django simbolicamente queima a casa e plantação de Candie representando o antigo sistema e sai como um *cowboy*. Algo que a autora não cita é que este *cowboy* remete ao mito da fronteira americana, representado por um herói dividido entre dois mundos, que é também a principal diferença entre o herói negro apresentado em “Django Livre” e os apresentados em outros filmes.

“Django Livre”, apesar de fazer uso de estereótipos de negritude amplamente utilizados por Hollywood, que são muitas vezes pejorativos e contribuem para a disseminação de comportamentos racistas, traz avanços significativos para a indústria, subvertendo muitos desses estereótipos e dando protagonismo para negros no cinema. Além disso, enquanto na maioria dos filmes, um personagem que se enquadra em um determinado estereótipo permanece cristalizado em suas características do começo ao fim da película, no filme de Quentin Tarantino, Django passeia por diversos estereótipos. Assim, Django inicialmente aparece como o “negro brutal”; passa, dentro de sua relação com o Dr. Schultz, para o estereótipo do “empregado servil” e termina a narrativa como um herói da fronteira. Diante destas características, é um filme que divide a opinião do público sendo criticado ou adorado por muitos.

REFERÊNCIAS

A 13ª emenda. Direção: Ava DuVernay. Estados Unidos da América: Netflix, 2016. Para filmes online (1h 40min).

ALVES, Amanda Palomo. Do blues ao movimento pelos direitos civis: o surgimento da “black music” nos Estados Unidos. **Revista de História**, v. 3, n. 1, pg. 50-70, 2011. Disponível em: <http://www.revistahistoria.ufba.br/2011_1/a04.pdf>. Acesso em: 01 de mai. de 2017.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. Os seriados norte-americanos e o cinema brasileiro dos anos 1920. **Revista Contracampo**, v.24, n.1, p.159-177, jul 2012.

AZEVEDO, Wagner Fernandes de; GERHARDT, Douglas Felipe. O preconceito estadunidense nas políticas internas e externas com a América Latina, durante a Guerra de Secessão e a expansão no século XX. **Revista Perspectiva: reflexões sobre a temática internacional**, v. 8, n. 14, 2015.

BACCEGA, Maria Aparecida. O estereótipo e as diversidades. **Revista Comunicação & Educação**, v.13, p. 7-14, set./dez., 1998.

BATISTA, Kássius Kennedy Clemente. **Mississippi em Chamas e Panteras Negras no intervalo entre História e Cinema**. 2014. 165f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014.

BEASTS of no nation. Direção: Cary Joji Fukunaga. Estados Unidos da América: Netflix, 2015. Para filmes online (2h 17min)

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In: _____*. **Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura**. 3 ed. São Paulo: Editora brasiliense, 1987. cap. 13, p. 165-196.

BISHOP, Eric Marlon. **100 Black Coffins**. Intérprete: Rick Ross. Disponível em: <<https://m.youtube.com/results?q=100%20black%20coffins%20official&sm=3>>. Acesso em: 16 nov. 2017.

BOGLE, Donald. **Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks: an interpretive history of blacks in American films**. 4 ed. Local: Bloomsbury Academic, 2001.

BOMENY, Helena [et al.] (coordenação). **Tempos modernos, tempos de sociologia: ensino médio: volume único**. 2 ed. São Paulo: Editora do Brasil, 2013.

CARA gente branca. Criação: Justin Simien. Estados Unidos da América: seriado da Netflix, 2017.

COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. São Paulo: brasiliense, 1993. Disponível em:

<http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/36546804/COELHO__Teixeira._O_que_e_Industria_Cultural_complementar.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1495810938&Signature=ymokhRpGSMmI3i1nXRbD%2B20MDs%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DO_que_e_Industria_Cultural.pdf>. Livro digital. Acesso em: 26 mai. 2017.

CRIPPS, Thomas. **Slow fade to black: The Negro in American Film 1900-1942**. 2 ed. Nova Iorque: Oxford University Press, 1977.

DIAS, Arethusa Silvestri. **Django livre: a dissonância temporal na construção do personagem-título**. 2014. 68f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Comunicação Social - Habilitação Jornalismo) - Departamento de Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. 1ed. Belo Horizonte: Editora ufmg, 2011.

DJANGO. Direção: Sergio Corbucci. Produção: Manolo Bolognini e Sergio Corbucci. Itália: 1966. YouTube. (1h 27min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TdVf-gyN_6Y> Acesso em: 14 nov. 2017.

DJANGO livre. Direção: Quentin Tarantino. Estados Unidos da América: SONY PICTURES, 2012 (2h 44min).

DJANGO vem para matar. Direção: Giulio Questi. Itália: Gia Società Cinematografica, 1967. DVD. (1h 57min).

DUNKER, Christian Ingo Lenz; RODRIGUES, Ana Lucilia. **A criação do desejo**. 2 ed. São Paulo: Editora nVersos, 2015.

FERNANDES Guilherme Moreira. **Ciclo abolicionista nas telenovelas da Globo: rupturas e continuidades de estereótipos**. 2016. 15f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) - Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2016.

HALL, Stuart. The spectacle of the “other”. In: _____ (org.). **Representation: Cultural representations and signifying practices**. London: Sage, 1997, p. 233-279.

KOČIĆ, Ana. From the violent “Black Buck” stereotype to the “Black Hero”: representations of African Americans and black masculinity in american cinema. **Linguistics and Literature**, Sérvia, v. 15, n. 1, p. 85-96, 2017.

MIRANDA, André. **O Globo**. Tarantino fala sobre humor, polêmica e violência em ‘Django Livre’. Concedida em: 16 jan. 2013. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/tarantino-fala-de-humor-polemica-violencia-em-django-livre-7313321>>. Acesso em: 11 mai. 2017.

MIYAZAWA, Pablo. **Rolling Stone**. Adorável transgressor. Concedida em: jan. 2013. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-76/adoravel-transgressor?page=3#imagem0>>. Acesso em: 11 mai. 2017.

MOTOKA, Débora Yumi; REIS, Anderson Roberti dos; TEIXEIRA, Gilberto Lopes. **Ser Protagonista**. São Paulo, SM, 2013.

NEVES, José Luis. Pesquisa qualitativa: características, usos e possibilidades. **Caderno de pesquisas em administração**, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 2, 1996.

NOVAES, Joubert Matheus Garcia; OLIVA, Rodrigo. O uso da música como recurso amenizador da violência na obra de Quentin Tarantino. *In*: INTERCOM - CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 40., Curitiba, 2017. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2645-1.pdf>>. Acesso em: 23 out. 2017.

O MORDOMO da casa branca. Direção: Lee Daniels. Estados Unidos da América: Diamond Films, 2013 (2h 12min).

OLIVEN, Arabela Campos. Ações afirmativas, relações raciais e política de cotas nas universidades: Uma comparação entre os Estados Unidos e o Brasil os Estados Unidos e o Brasil. **Educação**, Porto Alegre, v. 61, n.1, p. 29-51, jan./abr. 2007.

PERICÁS, Luiz Bernardo. Django Livre. **Revista Novos Rumos**, v. 50, n. 2, 2013.

SALGADO, Lucas. **Adorocinema**. Quentin Tarantino fala sobre Django Livre em entrevista exclusiva. Concedida em: 21 dez. 2012. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-102031/>>. Acesso em: 11 mai. 2017.

SHOHAT, Robert; STAM, Ella. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SIGNIER, Jean-François; THOMAZO, Renaud. **Sociedades Secretas**. Tradução de Ciro Mioranza. São Paulo: Larousse, 2011.

SLOTKIN, Richard. **Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860**. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.

SOUZA, H. R. C. **King Kong (o rei do congo): representações e estereótipos sobre os homens negros**. In: VI Colóquio Internacional sobre Homens e Masculinidades., 2017, Recife/PE. Anais do VI Colóquio Internacional sobre Homens e Masculinidades., 2017

STADNIKY, Hilda Pívaro. Fronteira e mito: Turner e o agrarismo americano. **Geografia Econômica**, 2007, n. 7. Disponível em: <www.cyta.com.ar/suplementos/gecon.htm>. Acesso em: 07 nov. 2017.

UNITED STATES OF AMERICA. Constitution 1788. Constitution of the United States. Disponível em: <https://www.senate.gov/civics/constitution_item/constitution.htm>. Acesso em: 26 mai. 2017.

VIVA Django. Direção: Ferdinando Baldi. Itália: B.R.C. Produzione S.r.l., 1968. DVD. (1h 29min)

VUGMAN, Fernando Simão. **Contra a Corrente**. Brasília: CEPESB - Centro de Estudos e Pesquisas Sociais de Brasília, 2010.

WEAVER JUNIOR, Tony. Representations of African Americans in Non-linear Media Content. **Elon Journal of Undergraduate Research in Communications**, v. 7, n. 2, p. 57-66, 2016.