

## A MULHER NEGRA CRIADA NA AUSÊNCIA — dinâmicas de representação e a composição de elementos visuais de Rose Maxson em *Fences*

Luciana Soares de Medeiros<sup>1\*</sup>

Alessandra Soares Brandão<sup>1\*\*</sup>

<sup>1</sup>Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil

### Resumo

Este artigo busca refletir sobre dinâmicas de relações entre representação e representatividade a partir da análise da composição visual da personagem Rose Maxson em *Fences* (2016), de August Wilson. As reflexões têm origem em pesquisa documental que examinou os elementos visuais — cabelo, maquiagem e figurino — que expressam a ideia de feminilidade e materializam a personagem, tanto no texto da peça teatral quanto em sua adaptação para o cinema, descrevendo semelhanças, diferenças e possíveis ausências de descrição de visualidade, analisando o conteúdo coletado segundo o conceito de Imagens de Controle, desenvolvido por Patricia Hill Collins. O estudo explora um campo de articulação entre linguagem e cultura, com foco em como produções textuais e audiovisuais constroem as imagens de personagens femininas negras, de forma a problematizar as relações entre a indústria cultural e o reforço de lugares sociais destinados a corpos racializados.

**Palavras-chave:** Caracterização; Imagens de Controle; Representação e representatividade; Mulheres Negras; Cinema

## THE BLACK WOMAN CREATED IN ABSENCE — DYNAMICS OF REPRESENTATION AND THE COMPOSITION OF VISUAL ELEMENTS OF ROSE MAXSON IN *FENCES*

### Abstract

This article reflects on the dynamics of relations between representation and representativeness based on the analysis of the visual composition of the character Rose Maxson in *Fences* (2016), by August Wilson. It

\*Dra em Artes Cênicas (UDESC) com tese sobre percepção de cor, luz e sombra e processo de criação de caracterização, doutoranda em Literatura (UFSC), psicóloga, Gestalt-terapeuta, bacharel em Letras-Ingês, maquiadora-caracterizadora. Pesquisa maquiagem de caracterização nas artes da cena com foco na caracterização de personagens mulheres negras no cinema e sua relação com representação, representatividade e imagens de controle. ORCID <https://orcid.org/0000-0002-6024-2090>. E-mail: [luciana.medeiros@posgrad.ufsc.br](mailto:luciana.medeiros@posgrad.ufsc.br).

\*\* Professora dos Programas de Pós-Graduação em Literatura (PPGLIT) e Inglês (PPGI), do Curso de Graduação em Cinema, e pesquisadora do Instituto de Estudos de Gênero (IEG) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Realizou pesquisa de Pós-Doutorado no Centre for World Cinemas da Universidade de Leeds, Inglaterra. Doutora em Literaturas de Língua Inglesa (PPGI/UFSC) com tese sobre o cinema latino-americano contemporâneo. ORCID <https://orcid.org/0000-0002-7829-2256>. Email: [alessandra.b73@gmail.com](mailto:alessandra.b73@gmail.com).



is a partial result of a documentary research that examined the visual elements — hair, makeup and costumes — that express the idea of femininity and bring materiality to the black female character of *Fences*, both in the text of the play and in its adaptation to cinema, describing similarities, differences and possible absences of visuality description, analyzing the collected content according to the concept of Controlling Images, developed by Patricia Hill Collins. The study explores a field of articulation between language and culture, focusing on how textual and audiovisual productions construct the images of black female characters. It thus to problematizes the relations between the cultural industry and the reinforcement of social places assigned to racialized bodies.

**Keywords:** Character Design; Controlling Images; Representation and Representativeness; Black Women; Cinema

*“Fazer a transição do silêncio à fala é, para o oprimido, o colonizado, o explorado, e para aqueles que se levantam e lutam lado a lado, um gesto de desafio que cura, que possibilita uma vida nova e um novo crescimento. Esse ato de fala, de “erguer a voz”, não é um mero gesto de palavras vazias: é uma expressão de nossa transição de objeto para sujeito — a voz liberta.”*

bell hooks

### **ERA UMA VEZ... Ou quando o passado é presente**

*Ao fundo, sozinha em uma mesa, ela levanta-se após ouvir seu nome ser chamado ao palco. Cruza o salão, passando por mesas repletas de homens e mulheres brancos sorridentes e bem vestidos, e timidamente sobe ao palco, com seu vestido turquesa adereçado com gardêneas brancas — contrastando com sua pele escura — subindo sob seus ombros e cabelos, para realizar seu discurso de agradecimento. Naquele momento, naquele exato momento, a história registraria a voz embargada, a fala levemente apressada e o corpo que se curvaria chorando após o emocionado discurso. No tempo, seria lembrada como a primeira mulher negra a se fazer atriz e conquistar o maior prêmio de sua categoria no cinema. No tempo, seriam também lançadas suas palavras ao referir-se a este mesmo prêmio como “um farol para qualquer coisa que eu possa fazer no futuro.”<sup>21</sup>*

No dia 29 de fevereiro de 1940, *Gone with the wind* (no Brasil traduzido como *E o vento levou*) — adaptação cinematográfica do romance homônimo de Margaret Mitchell — era aclamado pela crítica e se tornaria ganhador de 8 Oscars, sendo ainda uma das maiores bilheterias da história do cinema. Na tela era retratado um romance épico que se passava no sul dos EUA no período de Guerra Civil. Fora da tela, à época do lançamento tanto do romance (em 1936) quanto do filme (em 1939), o país ainda vivia sob um sistema de segregação racial que criminalizava relacionamentos inter-raciais e a simples presença física de negros em determinados ambientes. Este sistema — do qual fez parte a Lei Jim Crow — somente seria suspenso em Julho de 1964, pelo então presidente Lyndon B. Johnson.

Mesmo sendo reconhecida como a Melhor Atriz Coadjuvante entre as indicadas do ano, a fama e presença em vasta filmografia da época não foram suficientes para permitir que Hattie McDaniel estivesse presente, tal qual seus colegas de profissão, na cerimônia que lhe premiaria. Sua presença física não era permitida no local onde se encontravam atores, atrizes, diretores e demais participantes da indústria cinematográfica da época — apenas brancos poderiam frequentar o espaço. Ela adentraria a premiação como a única pessoa negra convidada — e não como empregada do evento — somente após autorização judicial, o que a tornou a primeira mulher negra a subir em um palco para ser premiada em um evento da categoria. Hattie não pôde participar da exibição de estreia do filme, somente pôde comparecer à maior cerimônia da indústria local após solicitação à justiça, e nem mesmo após sua morte seu corpo seria respeitado e aceito, visto que, embora seu desejo fosse ser sepultada no

cemitério *Hollywood Forever*, um cadáver, ainda que famoso, não poderia nele ser sepultado se fosse negro (GÜIMIL, 2019)<sup>2</sup>.

Em um período hollywoodiano entre as duas grandes guerras mundiais, negros em cena na frente da tela ainda eram restritos a papéis de empregados, reforçando seu lugar social de subalternidade. McDaniel atuou como escravizada e/ou criada (empregada doméstica, arrumadeira, cozinheira) em cerca de 40 filmes (dos catalogados) apenas na década de 1930, e em *Gone with the wind* sua participação não destoou desta categoria e estereótipo. A Mammy vivida por ela, personagem que lhe renderia tanto o Oscar de Atriz Coadjuvante (o primeiro conferido a uma mulher negra) quanto a desconfiança da própria comunidade negra estadunidense (que recebia com pouca satisfação sua insistência em declarar-se feliz por representar empregadas na tela e não ser uma em sua vida fora dela), serviria ainda, anos mais tarde, também como referência para a elaboração do que conhecemos como Imagens de Controle. Tais imagens se constituem como componentes teóricos para se estudar e compreender categorias de estereótipos específicos que incidem sobre corpos negros, ampliam e aprofundam as problemáticas envolvendo visualidade, representação e representatividade, e servem de fio condutor dos caminhos de reflexão que trilharemos ao longo deste texto.

*Da primeira fila do teatro, cercada por familiares, parceiros de elenco e muitos colegas de profissão, ela levanta-se e caminha em direção ao palco fartamente iluminado, em um longo vermelho acompanhado de elegantes joias. Diante de câmeras que a transmitem para todo o mundo, profere seu ofegante e emocionado discurso de agradecimento, marcando na história palavras que atravessam o tempo e tocam a alma: — Sabe, há um lugar onde todas as pessoas com maior potencial estão reunidas, um lugar, e esse é o cemitério. As pessoas me perguntam o tempo todo – que tipo de história você quer contar, Viola? E eu digo para exumar esses corpos. Exuma essas histórias – as histórias de pessoas que sonharam alto e nunca viram esses sonhos se concretizarem, pessoas que se apaixonaram e se perderam. Tornei-me artista, e graças a Deus o fiz, porque somos a única profissão que celebra o que significa viver uma vida. Então, um brinde a August Wilson, que exumou e exaltou as pessoas comuns.*<sup>3</sup>

Em 26 de fevereiro de 2017, Viola Davis subia ao palco para receber seu Oscar de Melhor Atriz Coadjuvante pelo papel de Rose Maxson no filme *Fences* (2016), adaptação cinematográfica da peça teatral homônima de autoria de August Wilson, dirigida e estrelada por Denzel Washington. A peça teatral em sua montagem para a Broadway também teve Viola e Denzel como o casal Rose e Troy. Dois anos antes, em 2015, ao receber o Emmy (premição da televisão dos EUA) de melhor atriz em série dramática pela personagem Annalise Keating na série *How to get away with murder*, Viola já reforçava em seu discurso que havia diferença de oportunidades para atrizes negras e destacava que “você não pode ganhar um Emmy por papéis que simplesmente não existem. Então, um brinde a todos os escritores, [...] que redefiniram o que significa ser bonito, ser *sexy*, ser uma protagonista, ser negro” (BBC, 2015).

O papel de Viola em *Fences* (2016) era o mesmo pelo qual havia recebido o prêmio de melhor atriz principal no Tony Awards — dedicado ao teatro — anos antes, em 2010. Com o Oscar, ela se tornaria a atriz negra estadunidense com maior número de indicações ao prêmio (quatro no total), e primeira detentora da Tríplice Coroa de Atuação, termo usado pela indústria do entretenimento local para se referir a um ator premiado nos três principais segmentos de atuação: Teatro (Tony Award)s, TV (Prêmio Emmy) e Cinema (Oscar). O Oscar da categoria no ano de sua vitória também foi marcado pela indicação de três mulheres negras (além de Viola: Naomie Harris e Octavia Spencer) como concorrentes, algo raro de ocorrer.

Tanto Margaret Mitchel quanto August Wilson receberam prêmios Pulitzer pelas obras literárias supracitadas — ela por ficção com *Gone with the wind*, ele por drama com *Fences*. As adaptações destes títulos para o cinema receberam indicações para diversas categorias em variadas premiações, dentre elas o Oscar, a mais importante para a indústria do cinema dos EUA, e seus atores e atrizes principais e/ou coadjuvantes foram agraciados com prêmios em suas áreas de atuação. Consagrados por seus pares no texto escrito, no palco e na tela, os personagens criados por Mitchel e Wilson, redefinidos, detalhados e visualmente compostos por uma rede de profissionais diversos e especializados, e atuados por Hattie, Viola, Denzel e tantos outros nomes de grande peso na área, compartilham mais que a cor da pele. 77 anos separam Hattie/Mammy de Viola/Rose. A ausência — ou o número reduzido — de corpos negros em uma das maiores indústrias de produção de imagens que passam a permear o imaginário de homens e mulheres mundo afora torna-se algo difícil de não ser observado. Para além do pouco volume de atores e atrizes negros indicados e premiados, a qualidade dos papéis disponíveis também passa a ser algo mais profundamente debatido por estudiosos de temáticas raciais e de artes, assim como por membros da própria indústria.

Em uma premiação iniciada em 1937, até 2022 foram indicadas e premiadas na categoria Melhor Atriz Coadjuvante do Oscar apenas: Hattie McDaniel (1940), Whoopi Goldberg (1991), Jennifer Hudson (2007), Mo’Nique (2010), Octavia Spencer (2012), Lupita Nyong’o (2014), Viola Davis (2017), Regina King (2019) e Ariana DeBose (2022). Halle Berry destaca-se como a única mulher negra até hoje a ser indicada e premiada na categoria de Atriz Principal, em 2002, por *Monster’s Ball* (traduzindo no Brasil como *A última ceia*). De mais de 3 mil estatuetas entregues em todas as categorias competitivas do prêmio ao longo de sua existência, até o momento apenas 20 foram destinadas a profissionais mulheres negras.

### **MULHER NEGRA NO TEXTO E NA TELA – Representação, Representatividade e Imagens de Controle**

As camadas do discurso emocionado de Viola tanto no Oscar (BUTLER, 2017) quanto no Emmy abrangem representatividade — algo de fundamental importância para a construção da sociedade contemporânea em busca de inclu-

são, reparação e transformação social — e também representação. Isso nos leva a pensar na qualidade dessas representações e em como estamos criando e recriando imagens para serem interpretadas e representadas e, conseqüentemente, nas relações entre as imagens criadas e suas possíveis interpretações. Indo um pouco além, pode-se também pensar se e de que forma elas ajudam a manter o sistema e a estrutura social que perpetuam as mesmas dinâmicas de exclusão que se explicam aqui pela própria distância entre a criação do prêmio e a validação da única atriz negra a alcançá-lo em sua principal categoria de atuação, além do número total de atrizes a serem premiadas na categoria de atriz coadjuvante.

Analisando o desenvolvimento da profissão de maquiador nos segmentos cênicos ao longo da história (MEDEIROS, 2022), é possível observar que a literatura da área voltada para atores-maquiadores já apresentava estereótipos visuais de corpos negros, por meio da criação da visualidade do personagem, tanto no figurino quanto no cabelo e na maquiagem. O desenvolvimento de produtos para maquiagem profissional também demonstrou uma evolução química e industrial inversamente proporcional às demandas sociais de inclusão e representação de corpos racializados. Com uma indústria apoiada nos fundamentos científicos racistas da época, e composta, em seus diversos níveis produtivos, por profissionais e escolhas artísticas que se fundamentavam nas premissas científicas em voga em cada período histórico, a segregação dos corpos negros encontrou também neste contexto (de atuação, artes e audiovisual) os fundamentos para sustentar sua manutenção e fomentar todo um processo social de invisibilidade para manter e reforçar a estrutura de dominação e desumanização de corpos racializados. Nesse sentido, vale ressaltar que “historicamente, Hollywood sempre procurou ‘ensinar’ aos atores negros como eles deveriam se adaptar aos seus próprios estereótipos”, como apontam Ella Shohat e Robert Stam (1994, p. 287).

O estudo a partir do qual se origina este artigo inicia-se, assim, com a observação da construção da imagem da personagem vivida por Viola em *Fences*, em particular no que se refere a como é composta a visualidade que dá origem à imagem feminina que vemos diante da tela. Neste sentido, o objetivo do estudo, enquanto pesquisa documental, era o de descrever e comparar os elementos visuais — cabelo, maquiagem e figurino — que expressariam essa ideia de feminilidade e a incorporariam, trazendo à vida a personagem feminina negra de *Fences*, tanto na peça quanto em sua adaptação para o cinema. Ao observar se já existiriam no texto literário elementos indicativos da visualidade dos personagens associados a algumas das descrições das Imagens de Controle, observa-se também como estes elementos são reforçados por sua transposição para o audiovisual, onde a criação da caracterização da personagem (aqui entendem-se os elementos de visualidade em composição: cabelo—maquiagem—figurino) acrescentaria camadas de interpretação e densidade às Imagens de Controle a eles associadas. Da transposição de uma forma de linguagem para outra, infere-se que adaptações, flexibilizações, processos diversos de traduções complexas e necessárias sejam promovidos para que o que está descrito no texto escrito da peça e do roteiro se materialize posteriormente na estética das personagens.

*Fences* (1983), peça premiada com o Prêmio Pulitzer de Drama em 1987, foi escrita pelo dramaturgo estadunidense August Wilson em 1983. Wilson, um autor negro, concentrou-se em explorar em seus escritos as complexidades das relações raciais, criando uma série de obras com níveis de densidade e complexidade que colocaram seu nome no cânone da literatura estadunidense. Ela é a sexta peça escrita por August Wilson como parte de seu “The Century Cycle”, um conjunto de dez peças, cada uma com foco em uma década do século XX, com o qual ele almejava criar uma imagem artística do século tendo o negro como centro de sua narrativa. Wilson estava trabalhando em uma adaptação cinematográfica para *Fences* em 2005, quando morreu de câncer (ZEITCHIK, 2017). A produção, porém, foi retomada e conduzida por Denzel, e em 2016 o filme estreou, sendo posteriormente indicado a 4 Oscars (melhor filme, melhor roteiro adaptado, melhor ator e melhor atriz coadjuvante) e dando a Viola seu primeiro Oscar e a Tríplice Coroa de Atuação.

Em resumo, *Fences* mostra a problemática de uma família negra durante a década de 1950, vivendo em um bairro segregado de negros em Pittsburgh, nos Estados Unidos. A trama se concentra no chefe dessa família, Troy Maxson, um profissional de limpeza urbana na casa dos cinquenta anos, lidando com frustrações e inseguranças. Troy, um desacreditado ex-jogador de beisebol, amargurado com os efeitos da barreira de cor no meio esportivo e da segregação racial como um todo em sua vida e expectativas pessoais, desconta sua frustração em seus familiares e amigos e manipula a dinâmica de seus relacionamentos para permanecer em uma posição de poder. Em seu desenrolar, a peça nos apresenta uma família lidando com um pai temperamental de meia-idade e nos guia em sua luta com problemas humanos como amor, responsabilidades, traição, confiança, morte, medo, perspectiva, racismo e trauma geracional, para listar alguns. Rose Maxson, sua esposa e mãe de seu segundo filho, é a pessoa de interesse deste estudo, no que diz respeito aos elementos que ajudam a compor a imagem desta mulher, emaranhada neste tempo, espaço e realidade.

Viola Davis, em entrevistas diversas e em discursos de premiação relacionados a *Fences* (ANDERSON, 2017) expressa seus sentimentos em relação ao trabalho de August Wilson para a pessoa negra nos EUA e as relações e dinâmicas que envolvem racialização nos espaços relacionados às artes cênicas. A atriz considera Wilson alguém que compreende com profundidade a comunidade negra e os retrata como indivíduos, destacando suas complexidades e, portanto, sua humanidade. Podemos assim compreender que, para ela, ao dar voz ao indivíduo comum, Wilson opta por uma conexão específica de representação com representatividade, desvinculando-se do texto óbvio que só considera o negro alguém interessante de ser retratado se ele se destacar em alguma coisa – geralmente esporte ou música. A construção no imaginário de um ser excepcional permeia a estrutura racista que controla os corpos negros, negando níveis de agenciamento e estabelecendo metas de vida inatingíveis para o indivíduo comum. O que Wilson faz em suas obras, por sua vez, é recuperar a vida desse indivíduo para si mesmo, dando-lhe voz própria, mostrando ao público e ao leitor que existe uma

vida e uma história que vale a pena ser contada. Suas obras e sua militância em vida colocam o texto e o filme escolhidos para serem discutidos neste artigo sob um holofote inegavelmente repleto de expectativas.

A falta de (ou ínfima) representação de corpos negros na indústria do entretenimento nos Estados Unidos tem sido alvo de frequentes e cada vez mais acalorados debates dentro e fora do segmento artístico e da indústria do entretenimento. A discussão cresce e evolui paralelamente às mobilizações feitas por movimentos sociais de minorias representativas, como o Black Lives Matter, com impacto em diferentes segmentos, ganhando espaço e profundidade, abarcando uma diversidade de reivindicações que impactam direta e/ou indiretamente na vida negra local. Os discursos de atores e atrizes negros em premiações costumam seguir a linha do que Viola aponta tanto no Emmy quanto no Oscar, indicando que é preciso haver espaço para profissionais negros, para que a relação entre aquele que representa (o ator) e aquele que se percebe sendo representado (o público) possa se dar de formas mais positivas. A representação, nesse sentido, entendida como a capacidade de descrever ou imaginar (HALL, 1997), é um conceito de extrema importância quando debatemos elementos culturais, uma vez que a linguagem e sua variedade são formas simbólicas de representação, e, não apenas o texto escrito, mas também os produtos audiovisuais são formas de linguagem e permeiam o imaginário, criando imagens e reforçando ou contestando estereótipos.

A representatividade, somada ao conceito de representação, ao pensar na composição visual de um personagem negro, gera uma figura complexa que vincula quantidade e qualidade, criando camadas de entendimento para este debate que o expandem para além da ideia de estereótipo, este entendido como uma simplificação exagerada da imagem ou ideia de uma pessoa. Compreendendo a cultura como um caldeirão de informações e possibilidades, um conjunto de práticas entre os membros de um grupo social, há uma produção e troca de significados que são compartilhados e negociados entre esses mesmos membros. A representação, como aponta Stuart Hall (1997, p.1), “conecta significado e linguagem à cultura”. A linguagem, nesse contexto, é uma das formas possíveis de apresentar conceitos, pensamentos, ideias e sentimentos, e por linguagem incluímos não apenas a escrita, por meio de textos variados (como a peça e o roteiro aqui analisados), mas também o audiovisual (como o filme *Fences*) com suas particularidades e possibilidades variadas para o processo de produção de sentidos. Comunicar, portanto, é a essência desse trabalho de convenções e códigos compartilhados via linguagem (SOUZA, 2021, p. 35-37). Ao pensarmos também na qualidade dos discursos produzidos, os diversos caminhos teóricos possíveis nos apresentam possibilidades de analisar tanto os *modos* como as representações e a linguagem produzem sentido quanto os *efeitos* e consequências dessas representações. Quando buscamos refletir sobre como é composta a visualidade de um personagem e tentamos pontuar suas possíveis conexões com categorias de análise que enfatizam o possível papel racista, dominante e desumanizador da qualidade das imagens produzidas –



que resultam em imobilidade social – estamos, ainda que inicialmente, nesta reflexão, operando na intersecção dos campos “modos” e “efeitos”.

Nesse sentido, as dinâmicas de interação e comunicação orientam para algo além do ofício do ator como restrito às técnicas específicas de sua área, reforçando a representação e a representatividade como aspectos a serem pensados e problematizados. Sem dúvidas, é importante que a indústria se expanda e acomode mais atores e atrizes negros, porém o debate contemporâneo acrescenta a essa demanda o fato de que não é qualquer tipo de papel que se deseja desenvolver, pois existe o lado técnico de poder atuar em qualquer categoria e possibilidade artística, mas também há o lado social profundamente relacionado, que envolve os tipos de figuras presentes na sociedade que também querem se ver na tela, para lidar com elementos como a projeção e criação de diferentes perspectivas da realidade para a população negra (BUENO, 2019b).

Como processo facilitado pelo uso da linguagem e de diferentes linguagens para se efetivar, a comunicação tem papel intrínseco no processo de reprodução das relações sociais. Dessa forma, ainda que passe por diversas camadas tradutórias para transpor um personagem de um texto literário para a tela, dependendo de como este processo seja conduzido, ele pode reforçar e demarcar diferenças e hierarquias sociais, visibilidade e invisibilidade, e interferir diretamente na qualidade das representações. Nesse ponto, concordamos com Collins quanto à necessária conceituação de comunidades linguísticas e interpretativas para vislumbrar a profundidade da relação comunicação-língua e seu entrelaçamento com os sistemas de poder que operam em nossa sociedade, quando ela reforça que

[...] minha concepção de comunidade interpretativa torna as relações de poder mais centrais para o ato de comunicação e tradução. As relações de poder dentro de uma comunidade interpretativa regulam quem pode falar, quem é ouvido e que conhecimento vem a representar essa comunidade para quem está de fora. As relações de poder moldam quem é silenciado e quem é ouvido. O racismo e o sexismo operam dentro de comunidades linguísticas particulares, gerando padrões de silenciamento e escuta que contribuem para as relações sociais de racismo e sexismo. Sistemas de poder como esses transformam comunidades linguísticas em comunidades interpretativas com vários graus de capacidade de falar ou representar uma visão de mundo (COLLINS, SILVA-REIS, 2019, p. 229-230).

A busca por analisar criticamente a visualidade criada para uma personagem originada em um importante trabalho da literatura dos EUA, posteriormente adaptada para o cinema e interpretada por uma das maiores atrizes negras do país envolve pontuar a corporalidade de Viola neste contexto complexo que estamos buscando compor com os elementos aqui descritos. Compreender a presença de um corpo feminino de pele negra retinta – termo aqui aplicado conforme o uso na linguagem comum para identificar tonalidades de pele negra mais escuras, com alto nível de pigmentação<sup>4</sup> – neste todo envolve destacar sua relevância para a discussão sobre representação e representatividade do negro em lugares de poder, conhecimento, reconhecimento e exposição pública. A representatividade

é fundamental para a organização e desenvolvimento da sociedade contemporânea em busca de inclusão, reparação e transformação social. Nesta linha, ao pensar na qualidade da representação, podemos também refletir sobre como essas imagens servem ao sistema e à estrutura social que perpetuam as dinâmicas de exclusão (explicitadas, por exemplo, pela distância temporal entre as criações de premiações e a efetiva premiação de atrizes negras em suas principais categorias).

As demandas contemporâneas dos movimentos sociais organizados por mais representação e por uma representatividade mais qualificada, repercutem em múltiplos aspectos da vida social, como o trabalho de modelos e os meios de moda e marketing (anúncios e capas de revistas), atuação (filme, programas de tv), posições de poder em empresas e na política institucional, para citar alguns exemplos. As mudanças dentro da própria indústria cinematográfica, em função de pressões sociais e econômicas, produzem alterações nas relações comerciais da estrutura de produção, e a cada momento vemos mais aprofundadas as dinâmicas de interação entre os produtos audiovisuais e o rol de merchandising associado a eles, que vai de bonecos a elementos de vestuário e moda, e que, como coloca Graeme Turner (1997, p.16), fazem com que “o desejo de assistir a um filme popular [seja] relacionado com toda uma gama de outros desejos – moda, novidade, posse de ícones ou signos altamente valorizados pelas outras pessoas do mesmo grupo de interesses, de mesma condição social ou faixa etária”. É fundamental, portanto, que neste caldeirão de elementos que se expandem e tornam cada vez mais complexas as relações entre representação e representatividade em cena, que as relações entre a literatura e suas produções audiovisuais derivadas também sejam entendidas como fontes de reflexão e produtoras potenciais de inclusão e representação qualificada, servindo assim como mais uma fonte disponível de elementos para a construção conjunta de novas narrativas para corpos historicamente privados de protagonismo e escolhas pessoais.

Seguindo na compreensão da problemática que envolve a criação de imagem de personagens tanto para um texto literário quanto para produções cênicas em televisão e cinema, os questionamentos que surgem englobam questões ligadas à forma como essas imagens seriam idealizadas; como elas seriam produzidas posteriormente; e se esta composição visual estaria ou não associada a alguma dinâmica social contemporânea e suas próprias imagens já constituídas. É a partir destas múltiplas questões que encontramos ancoragem nos estudos de Patricia Hill Collins para pensar e compreender estas visualidades como *Imagens de Controle*, que são “instrumento(s) maior(es) de poder’, são justificativas ideológicas de opressão que são centrais para a reprodução da desigualdade racial, de classe e de gênero” (COLLINS, 1991, p. 68). Essas categorias, a princípio, parecem convergir para a articulação desejada, que visa problematizar as produções artísticas a partir de conceitos sociológicos específicos, diferenciando-as também das ideias de estereótipo e representação.

Segundo Winnie Bueno (2019a), Collins vai definir *Imagens de Controle* como “uma representação de gênero específica para pessoas negras que se articula a partir de padrões estabelecidos dentro da cultura eurocêntrica ocidental

branca”, e elas seriam diferenciadas “das noções de representação e estereótipo na forma como são manipuladas dentro de sistemas de poder articulados por raça, classe, gênero e sexualidade”. Em sua obra *Black Feminist Thought* (1991) Collins elabora Imagens de Controle principais que podem ser desdobradas e atualizadas, e que seriam espécies de roteiros sociais de comportamento a nortear a forma como mulheres negras serão vistas e tratadas, visando controle desses corpos para enquadrá-los e mantê-los dentro da dinâmica social permeada pelo racismo e sexismo, e, por consequência, dificultando a saída da mulher negra do lugar da objetificação. Das imagens que a autora inicialmente desenvolve, de forma resumida, temos, por exemplo: a Jezebel — cujo corpo hipersexualizado a restringe a um rótulo de promiscuidade; a Mammy — cuja principal função é dedicar-se com lealdade a seus patrões, exercendo a função materna e servil, perpetuando a ideia de superioridade branca; a Mãe dependente do estado — representando mulheres pobres dependentes de políticas públicas; a Matriarca — variação negativa da mulher cuja necessidade de trabalhar a impossibilita de supervisionar sua própria família, não transmitindo valores e colaborando assim com a perpetuação da pobreza. Há desdobramentos nestes conceitos que surgem das modificações sociais e evoluções constantes dos debates específicos, e embora as descrições sejam breves em face à complexidade desses conceitos, por ora servem para a criação de um panorama inicial acerca destas categorias, que são instrumentalizadas para reduzir a mulher negra a um corpo objetificado e controlado dentro de um sistema social de dominação.

A Mammy, trazida à vida por Hattie McDaniel pode ser compreendida como a primeira Imagem de Controle materializada no cerne da indústria do entretenimento, servindo como fundante e mantenedora da representação de um corpo negro feminino como parte da estrutura social sustentada na escravidão de pessoas negras. Os fundamentos racistas que segregam e dominam estabelecem-se como base para a composição de uma complexa imagem feminina que engloba servidão irrestrita, negação de existência autônoma, afetividade e gratidão pela subsistência, negação ou negligência quanto à própria sexualidade, intelectualidade e agência, entre outros aspectos. Como coloca Winnie Bueno (2020, p. 117-118), “as imagens de controle contêm a substância das ideologias racistas na formação de novas formas de racismo. A mídia reproduz e faz circular essas imagens que, ao mesmo tempo que são assimiladas, são resistidas, até mesmo dentro da própria mídia”. Com a compreensão da inserção da Mammy (enquanto Imagem de Controle) nos meios artísticos e de promoção dos produtos cênicos e de marketing diversos, segue-se a uma reprodução insistente, que se desdobra em uma assimilação e subsequente reprodução para manutenção interna do processo desde seu início. Em suas alterações para acompanhar as mudanças sociais ao longo da história da humanidade, a mídia como um todo, e a indústria do entretenimento em particular, reconfiguram-se de forma que sejam reconfiguradas também essas imagens que sustentam a estrutura social eurocêntrica ocidental branca, perpetuando, por conseguinte, o processo de restrição e segregação de corpos racializados.

Em sua autobiografia (DAVIS, 2022), Viola compartilha com o leitor sua trajetória pessoal desde a infância, pontuando os momentos que servem de alicerce para sua criação artística e auxiliam o leitor a compreender a magnitude de sua potência como atriz. A partir das privações, dificuldades, violência e racismo que atravessam toda a sua história pessoal e das gerações anteriores, é possível conhecer e reconhecer uma parte importante e densa da história dos Estados Unidos da América e acompanhar como sua constituição social afetou e ainda afeta a realidade material das vidas de pessoas racializadas, em particular corpos negros. Encontrando na arte não apenas uma forma de expressar seu ser criativo, mas também uma fonte concreta de distanciamento das duras realidades que até então lhe eram apresentadas, Viola mergulha nas oportunidades que a profissão lhe oferece. Até se tornar a artista internacionalmente reconhecida que é hoje, Viola descreve sua trajetória como semelhante à de qualquer artista em formação, com as peculiaridades de ser uma mulher negra de pele bastante escura em um contexto de indústria cultural que não a coloca à frente da câmera como personagem principal (e quando o faz é em personagens secundários, historicamente reduzidos a funções de servidão) e constantemente testa sua persistência em permanecer na área. A segregação racial, presente desde séculos anteriores no meio artístico, não deixa de trazer consequências para a vida pessoal e profissional da atriz.

Embora a instabilidade de sua carreira de atriz e o racismo estrutural da sociedade continuem sendo uma parte importante de sua trajetória profissional, a carreira de Viola é permeada por dedicação e comprometimento com diferentes personagens, dos menores aos maiores, e nesse aspecto encontramos sua ligação com August Wilson e com Rose Maxson, a personagem que lhe traria um Tony e um Oscar. Wilson, por sua vez, é um escritor negro de pele clara (BRITANNICA, 2022), fruto de uma relação interracial — com mãe negra e pai branco (de origem alemã) — e sua cor de pele mais clara contrasta com a pele negra retinta de Viola. Sua vida, contudo, é marcada por processos de exclusão e segregação não muito distantes daqueles também vivenciados por Viola. Neste sentido, convém pontuar que esta comparação se dá aqui para vislumbrarmos o quão complexas são as questões que atravessam a composição de visualidade de uma personagem quando focamos em criar uma personagem negra, visto que, a partir dos debates contemporâneos e demandas sociais relacionadas a representação e representatividade, quase que instantaneamente entram em cena também os componentes que perpassam as discussões de racialização e segregação racial, e que vão trazer à tona temas como colorismo, “passabilidade” (em inglês *passing*, termo referente a uma suposta melhor inserção e/ou aceitação social de pessoas negras de pele mais clara, dependendo do contexto no qual estão inseridas), e como estes se articulam de diferentes formas em relação aos gêneros socialmente constituídos.

Assim, é na mudança de residência e nas relações diretas com os bairros brancos que, desde cedo, Wilson percebe que há diferença de tratamento, acesso e oportunidades para pessoas chamadas “de cor”. Direta ou indiretamente, podemos compreender que, assim como a experiência pessoal atravessada pelo racis-

mo permeia toda a construção da carreira de Viola como atriz, Wilson também passa por semelhante processo. Contudo, enquanto Viola não tem a possibilidade de esquecer ou esconder sua cor de pele e seus traços físicos, ele, por sua vez, tem a possibilidade de escolher quem quer retratar em seus textos e descrever suas visualidades, visto que não depende da própria visualidade para realizar o trabalho de escrita. Sua escolha, enquanto escritor, se volta para a criação de universos que descrevam a realidade da população negra estadunidense, assim como seu foco está em criar personagens de origem comum, com profissões que não se ancorem na excepcionalidade física como dado para tornar o personagem relevante para a narrativa é um ponto importante para compreender suas obras. Dessa forma, August Wilson cria pessoas próximas ao indivíduo comum, como a dona de casa e o gari de *Fences*, dando-lhes voz, profundidade intelectual e psicológica, narrativas próprias e camadas de complexidade — elementos que podem parecer usuais quando pensamos em personagens brancos, mas que se tornam escassos quando historicamente elencamos personagens negros, seja na literatura, seja no cinema (em produtos adaptados da literatura ou não).

### **O NASCIMENTO DE ROSE — A representação que surge da ausência**

Rose é a personagem feminina que está presente fisicamente do começo ao fim dos atos e cenas de *Fences*, e acompanhar o nascimento visual da personagem — da descrição desse corpo às escolhas técnicas para materializá-lo — nos possibilita compreender a composição visual de cabelo, maquiagem e figurino como elementos relevantes para a construção da imagem gerada, trazida à vida na atuação de Viola Davis.

A peça *Fences* (WILSON, 1983) se passa na residência de Troy e Rose Maxson, em boa parte do tempo no quintal da casa, com alguns momentos de diálogo na cozinha ou na sala. A estrutura consiste em dois atos, com quatro cenas no primeiro e cinco cenas no segundo. Rose faz parte de todas as cenas, porém é a única personagem sem descrição visual ou qualquer indicativo de visualidade (em relação ao cabelo, maquiagem e figurino, ou quaisquer dos elementos citados anteriormente como referências secundárias ao design de sua personagem). Todos os demais personagens têm pelo menos uma referência visual própria. Mesmo a amante de Troy, que só é mencionada por ele e Bono e não participa ativamente com diálogos e/ou presença física nas cenas, é descrita fisicamente. Rose é a única personagem feminina adulta que participa de toda a narrativa, possui diálogos, e ainda assim é um corpo feminino restrito a atos de serviço e reação às ações de outras pessoas.

Quando o texto teatral passa a ser trabalhado para uma possível produção cinematográfica, adaptações se tornam necessárias, entretanto, considerando Rose e sua visualidade, as alterações nos documentos trazem poucas modificações significativas. O roteiro de *Fences* (WILSON, s/d) enquanto adaptação da peça para a realização de um filme, foi desenvolvido inicialmente por August Wilson, contudo o projeto teve que ser adiado devido a sua morte em 2005, sendo retomado

quase uma década depois com Denzel Washington como diretor e Tony Kushner como roteirista, atuando sobre os rascunhos deixados por Wilson, porém sendo creditado como co-produtor. Como roteiro formal, tem pouca variação em relação à peça da qual se origina no que diz respeito ao conteúdo do texto escrito (seguindo o comando de Washington para preservar o trabalho de Wilson), adicionando especificações de cenários e ordem das cenas, linguagem corporal ou mudança de figurino. Rose, neste documento que é a base para o desenvolvimento do filme, apesar de ainda fazer parte da maioria das cenas, recebe apenas quatro inserções de referência visual, três citando ideias gerais de figurino e uma sobre seu estado físico/mental e suas roupas. Os detalhes dos outros personagens permanecem como na peça: mais detalhados e específicos.

Do roteiro para a tela, entram em cena novos fatores, envolvendo uma cadeia produtiva ampla e complexa, com a responsabilidade de transpor para o audiovisual características até então ausentes nos textos que lhe servem de base. Rose, nesse sentido, não possui descrição visual para guiar as escolhas diretas da produção do filme, o que, contudo, não se torna um impeditivo para sua composição. O filme *Fences* (WASHINGTON, 2016) mostra uma personagem que ganha vida não só pelas características do texto, mas também pela atuação marcante de Viola. Das escolhas técnicas que orientam sua criação visual, a direção de arte traz uma paleta de cores reduzida tanto para cenografia quanto para a personagem, a arte faz referência à década retratada (anos 1950) e sua classe social (personagens pobres de bairro periférico de grande centro urbano, em momento histórico de segregação racial em vigência), e a personagem Rose tem variação mínima de cabelo, maquiagem e acessórios. O figurino tem um papel diferenciado em sua estética, com vestidos acinturados e aventais, em tons pastéis, com estampas floral, xadrez ou listrada em seus tecidos. A paleta pastel predominante só é alterada em momentos pontuais do filme, quando aparecem elementos que se destacam pela contraposição de cor e tecido, como um pesado casaco escuro e um traje fúnebre. O pequeno guarda-roupa, no entanto, é organizado de forma a que ela tenha poucas, porém pontuais, alterações em sua visualidade em cada uma de suas treze entradas.

Em um maior detalhamento, no texto de *Fences* (1983), August Wilson indica como dado físico apenas que Rose Maxson é dez anos mais nova que seu marido Troy, de 53 anos. Enquanto Troy recebe descrições físicas desde as primeiras linhas do texto (ato 1, cena 1, p. 4) e notas diferenciando o uso de roupas de trabalho e de folga, além de outros personagens que aparecem ao longo da peça, como: seu colega de trabalho Bono, também gari (ato 1, cena 1, p. 4); o filho mais velho de Troy, Lyons (ato 1, cena 1, p. 16); o irmão de Troy, Gabriel (ato 1, cena 2, p. 27); O filho de Troy e Rose, Cory (ato 1, cena 4, p. 59); e até sua filha Raynell, uma criança, próximo ao final do texto (ato 2, cena 5, p. 93). A amante de Troy, Alberta, mãe de Raynell, personagem que é apenas mencionada, mas não interpretada por nenhuma atriz, é descrita fisicamente de alguma forma por Bono e Troy nas páginas 7-8, quando comentam sobre as formas de seu corpo e da possibilidade de ela ser uma mulher negra miscigenada com indígena. Rose,

todavia, é descrita através de seu trabalho em casa e por suas ações e reações aos demais personagens, principalmente ao marido.

Em sua entrada na peça, a descrição destaca sua idade em relação à de seu marido: “ela é dez anos mais nova que TROY” (ato 1, cena 1, p. 8), e o restante da descrição envolve elementos de fundo psíquico/afetivos e ações de serviço em relação a quem atua na cena. A existência da mulher negra, nesse sentido, limita-se às atividades de trabalho doméstico, sem descrição visual, ou qualquer outra representação que esboce sua fisicalidade, cuidado pessoal ou apresentação visual por meio do vestuário, como ocorre com as demais personagens. Rose, a única mulher realmente presente em um corpo físico na história, não tem um corpo descrito, e sua existência parece reduzida a reagir à existência de seu marido.

Apesar da ausência de descrição visual — no sentido de apresentar o tipo de corpo, detalhes da aparência física em cabelos e maquiagem, ou composição de roupas e acessórios — não há necessariamente nenhum impedimento para que a adaptação cinematográfica seja produzida. Para que esta se efetive, por sua vez, há uma gama relativamente grande de dados para indicar, enquanto materialidade física, a apresentação desse corpo feminino que existe em meados da década de 1950, em um subúrbio operário de uma segregada Pittsburgh, nos Estados Unidos — uma região habitada por uma população majoritariamente negra e pobre, lidando com problemas comuns relacionados à garantia de subsistência. A partir dos dados da realidade onde se ancora a história a ser contada, é possível compreender o caminho percorrido pelas escolhas de direção e direção de arte para decisões artísticas que envolvem a paleta de cores reduzida e a mínima variedade de locações.

Os indicativos de visualidade no roteiro, por sua vez, aparecem em poucas páginas, focados no figurino e sem muitos detalhes: “Rose, bem vestida, verifica a porta da frente para se certificar de que está trancada” (WILSON, s/d, p. 42); «É início de abril e o clima está frio. Rose, com aspecto cansado, usa casaco leve e lenço na cabeça” (WILSON, s/d, p. 101); “Rose, arrumada, segura o bebê em um braço, do qual pende uma bolsa, recheada de fraldas e duas mamadeiras quentinhas” (WILSON, s/d, p. 115); e mais tarde, quando a cena do funeral é descrita: “Rose se inclina para fora da janela, o cabelo preso, vestindo preto” (WILSON, s/d, p. 133). Rose, assim, surge na tela com uma composição de caracterização que a insere visualmente no estilo da moda vigente nos anos 1950, com as seguintes particularidades: há um número reduzido de peças de vestuário, em uma paleta de cores com pouca variação de tons pastéis, com estampas xadrez, listradas ou florais, e apenas dois figurinos fogem drasticamente do padrão — o óbvio traje fúnebre preto no final do filme, e um casaco/vestido feito de tecido mais pesado em um tom azulado/cinza escuro, assim como um dos lenços que usa em algumas cenas para cobrir parte do cabelo. Ao longo da trama, são usados o mesmo sapato, pulseira, colar com pingente de cruz, e um par de brincos aparece em duas cenas. Em termos de maquiagem e cabelo, também não há variação significativa: Rose/Viola tem um tom de pele negra escura, e embora a atriz esteja maquiada, não há na aplicação uma criação que indique uso aparente de

produtos na pele (no sentido de fazer a personagem parecer maquiada) além de um traço de delineador e um tom de batom marrom com brilho acetinado que aparece na cena de abertura e não reaparece nas seguintes.

Embora os elementos sejam poucos, são ao todo treze trocas de peças de roupas criando pequenas variações nas composições em cada uma das entradas de Rose (suas entradas, aproximadamente: 05m10s; 21m33s; 33m38s; 46m25s; 1h05m; 1h24m15s; 1h24m; 1h25m; 1h26m06s; 1h31m36s; 1h36m44s; 01h42m22s; 01h54m38s). O cabelo segue as variações do figurino, ora sendo mais liso com leves cachos nas pontas, ora mais ondulados até acima das orelhas, ora com lenço em dobra triangular cobrindo parte da cabeça (principalmente em momentos de funções domésticas como cozinhar ou pendurar roupas no varal). Existe um atenção diferenciada ao cuidado de seu penteado nas cenas de saída para levar o bolo para a igreja, quando Raynell ainda é um bebê, e na cena final do funeral. Aqui, temos elementos importantes para coordenar uma primeira compreensão do que se destaca quando pensamos a visualidade como indicativa de um padrão de feminilidade em um determinado contexto e a relação dessa imagem resultante com as ideias de representação e representatividade, dados estes de relevância e já presentes no debate público quando o filme foi produzido (e lançado em 2016). Embora a peça teatral não contenha elementos de descrição da composição visual da personagem, o filme, por sua própria constituição em outro campo, como produto audiovisual, depende também dessa composição visual para que a atriz possa dar vida à personagem, associando roupas, cabelo e maquiagem aos elementos técnicos de atuação. As orientações objetivas da direção geral e da direção de arte, nesse sentido, complementam as escolhas objetivas e subjetivas da atuação, produzindo ao final uma imagem complexa que passa a configurar no todo algo além de qualquer uma de suas partes isoladamente. Podemos compreender que, ao fim da comparação dos documentos analisados, Rose surge fisicamente de um campo de ausência de dados para sua criação visual. Resta, portanto, à produção cinematográfica e seus profissionais dentro da cadeia produtiva do filme, as escolhas para definir sua visualidade e assim lhe conferir a materialidade física que lhe garante a vida.

### **DEIXA EU TE CONTAR UMA HISTÓRIA... Ou quando o futuro é agora**

Trilhando o percurso entre texto teatral e sua adaptação cinematográfica na busca por possíveis associações das descrições de visualidade com algumas das Imagens de Controle, a inexistência de dados de descrição de cabelo, maquiagem e figurino impôs-se como realidade e conflito inerente a todo o processo de adaptação, desvelando camadas complexas de aspectos intersemióticos da tradução (DINIZ, 1998). No entanto, o estudo em si está longe de ser considerado perdido ou irrelevante, pois, paradoxalmente, trouxe à luz outro elemento que não era evidente à primeira vista: a ausência. Essa ausência não pode ser considerada um vácuo ou qualquer forma de nulidade. É, do contrário, um terreno fértil no qual a



criatividade pode ser exercida e as conexões possíveis podem ser feitas para gerar uma imagem que represente não apenas uma referência artística, mas um símbolo político de representação com representatividade, desde que os responsáveis pelo projeto audiovisual estejam atentos às complexidades envolvidas no processo.

Com a exploração de todo o material, verifica-se que Rose Maxson tem sua criação física constituída e detalhada apenas no filme, adaptação do texto teatral. Sua concepção visual enquanto personagem personifica e materializa a mulher de classe social baixa, dona de casa, da periferia negra dos Estados Unidos, com circulação social reduzida à família e à igreja, e a existência apresentada por meio de atos de serviço doméstico e respostas às existências masculinas presentes na trama, quase como reflexos. A qualidade de interpretação trazida por Viola tanto para a peça quanto para o filme — e que lhe rendeu os maiores prêmios nas categorias de atuação, um Tony e um Oscar — dá vida e profundidade à personagem, trazendo camadas de complexidade e existência física vinculados a dados afetivos ou ações/reações indicadas no texto.

A composição criada para a visualidade de Rose, em termos de figurino, cabelo e maquiagem, se restringe a uma representação da feminilidade de um período específico da história dos Estados Unidos, no pós-Segunda Guerra Mundial, e representa um padrão estético particular, que reforça características de socialização e papéis sociais representados por mulheres negras periféricas e donas de casa do período retratado. A inexistência de materialidade física no texto fonte e a existência de visualidade compondo sua materialidade física para o filme, se unem para criar uma representação de uma mulher negra que podemos associar aos descritores trazidos por Collins para a Imagem de Controle da Mammy, a mulher negra cuja existência é negada, a aparência ausente ou anulada, sua identidade sonogada por ações de serviço que a reduzem a um corpo que perambula por espaços reagindo às necessidades e existências de terceiros, em particular de outros homens, atuando como mãe em negação de sua feminilidade e sexualidade. A pouca variedade de figurinos acompanha não apenas uma escolha de cenografia pela verossimilhança histórica com o período retratado, mas também revela as camadas dessa personagem, para quem a inexistência de descrição de sua materialidade física ajuda a criar — nas características trazidas por qualidade de texto/diálogo e performance — seu não-lugar como mulher, como corpo sexualizado e desejado pelo parceiro, individualizada e com desejos, pensamentos próprios e características de personalidade expressas em sua aparência.

Há camadas mais profundas a se pensar sobre representação e representatividade quando observamos a escolha de inserir o corpo profissional de uma atriz negra retinta para dar vida a esse “estereótipo para além do estereótipo”, que traz na visualidade que gera a materialidade física de Rose a composição da Imagem de Controle que a despoja da possibilidade de administrar sua própria existência. No entanto, ainda que a ausência seja a tônica que norteia sua criação, tanto a peça quanto o roteiro nos permitem observar que, apesar dos problemas inerentes a ser escrita, descrita e realizada enquanto indivíduo e não mero apêndice de terceiros, é ao assumir a ausência destes dados que Rose passa a existir enquanto

uma pessoa, uma mulher, quando se vira para o marido Troy e dispara: “A partir de agora... esta criança tem mãe. Mas você é um homem sem mulher” (WILSON, 1983, ato 2, cena 3, p.81). Rose se materializa não só por meio do filme, mas também pelo texto que negava sua descrição física desde o início, ao assumir essa negação e devolvê-la ao outro personagem do qual ela se fez apêndice.

É na ausência que se faz a presença, e Rose Maxson recebe dados concretos da existência física que ressoam sua densidade e complexidade. Contudo, as dinâmicas das Imagens de Controle, dentro da estrutura social de dominação da qual surgem, são complexas ao ponto de sua existência recém adquirida e reclamada não a remover por completo do agrupamento de elementos desta mesma Imagem profunda e violentamente desumanizadora da Mammy, visto que para existir e se compreender como um ser único, em certo sentido é preciso que ela negue ou deixe de lado uma parte de si, indicada pela sexualidade que passa a ser negada também ao marido. Ou seja, se olharmos com mais atenção, ela apenas deixa de apresentar-se com uma parte das características presentes no rol de composição desta Imagem de Controle para constituir-se com outras características da mesma Imagem, ainda que essas últimas a permitam algum nível, mesmo que mínimo, de noção de si enquanto ser humano com capacidades, desejos e potências próprias.

Depender da generosidade de quem cria as adaptações, porém, ainda é um terreno nebuloso e complexo, que abre espaço para outros debates e estudos necessários quando pensamos em criar personagens que sejam visualmente descritos de forma coerente com os anseios de representação com representatividade de populações colocadas à margem das sociedades e em situação de vulnerabilidade em diferentes contextos e camadas. É preciso estarmos atentos às ausências em nossas representações, discursos e projetos, para que, com ou sem deliberação, não reforcemos categorias que ultrapassem o mero estereótipo visual, e se constituam como imagens que despojam as pessoas de sua condição de seres humanos, sendo assim capazes de existir, administrar a si mesmos e ter mobilidade social para além das estratégias dominantes que se estruturam para controlar seus corpos e negar sua humanidade.

Rose, na peça e na tela, encontra sua condição de criação e existência a partir de uma ausência que em muitos aspectos espelha os espaços de não-existência e invisibilidade socialmente destinados aos corpos destoantes do padrão branco eurocêntrico que ainda se mantém como referência e modelo de beleza e existência com potência de criação e autodeterminação. É ao soltar e ouvir sua própria voz que as amarras que a aprisionavam são soltas e possibilitam que sua materialização se conclua, trazendo alguma camada de humanização a quem vinha sendo desumanizada desde o próprio texto que a criava. Irônica e paradoxalmente, a mesma Mammy que trouxe Hattie à frente do palco e lhe rendeu um prêmio que marcou a história da atuação cinematográfica para mulheres negras, foi a Mammy que serviu como a cerca a limitar até onde a atriz poderia seguir em seu campo de atuação. Após o Oscar, os papéis — ainda que majoritariamente de escravizadas e empregadas — escassearam, e a Hattie foi

destinado o duro tratamento dado a corpos racializados que ousam desafiar de alguma forma a estrutura que os massacra e deseja a manutenção de seu sistema de dominação e opressão funcionando: a invisibilidade, negação e ausência. Sua voz foi, pouco a pouco, calada.

Das relações duras, dolorosas, complexas e fundamentais para compreendermos um pouco mais sobre o debate contemporâneo que incide sobre corpos negros na literatura, no cinema e fora das linhas e telas na vida concreta cotidiana, temos com as Imagens de Controle um vislumbre de criação de campos de existência limitados, que ora se reconfiguram como campos de resistência, ora se mantêm em seu papel de cerceamento e castração da potência total de existir e ser humano. Por fim, o que permanece como questão sem resposta certa e/ou fácil, nos remete ao começo, assim como a própria dinâmica criada entre elas: 77 anos separam Hattie/Mammy de Viola/Rose. A ausência — ou número reduzido — de corpos negros em uma das maiores indústrias de produção de imagens que passam a permear o imaginário de homens e mulheres mundo afora, torna-se algo não difícil, mas, sim, impossível de não ser observado, especialmente após as reflexões que desdobraram-se com a análise do material documental que compôs este estudo.

Pensar a cadeia de profissionais que criam um personagem, do texto escrito até o que se vê materializado na tela no corpo de um ator, envolve compreender a relevância de cada uma das partes para a criação desse todo final de composição visual, entendendo sua relação com o momento de representação e contextos social e histórico de sua inserção. O que nos leva aos questionamentos que encerram este texto, e que não se finda pelas próprias reflexões que dele borbulham: quantos anos mais levaremos para de fato produzirmos mudanças concretas nesta cadeia de criação de imagens, de forma que não perpetuemos o ciclo de silenciamento de vozes negras dentro e fora da literatura e do cinema? A quem ainda interessa a manutenção desse campo de ausência, que silencia, desumaniza e cerceia a liberdade de corpos, vozes e almas plenas de potência e capacidade de existência e criação? Que história queremos contar de e sobre nós, em um futuro não muito distante, mas que começou a se constituir em um passado que se atualiza a cada instante, a cada personagem, a cada imagem surgida de ausências, negações e cerceamentos? Quantas cercas ainda usaremos para aprisionar corpos e vozes negras?

### **Notas**

1. O discurso de Hattie McDaniel pode ser visto na íntegra (com legendas em português) no link: <https://www.youtube.com/watch?v=-zBGjNMyROE>.
2. Uma breve recuperação da história de Hattie McDaniel no cinema, com fotos e vídeos, pode ser encontrada também nos links <https://www.memoriascinematograficas.com.br/2020/06/hattie-mcdaniel-luta-constante-de-uma.html> e <https://www.geledes.org.br/hattie-mcdaniel-em-e-o-vento-levou-a-72-anos-mammy-foi-a-primeira-atriz-negra-a-ganhar-um-oscar/>.
3. O discurso de Viola Davis pode ser visto na íntegra na página oficial do Oscar no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=xbo9GVmv87Y>.

4. A classificação atual utilizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) para realização da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD Contínua) possibilita a autodeclaração de cor ou raça no Brasil como: branca, preta, parda, indígena ou amarela. Por sua vez, o termo negro, utilizado no país enquanto categoria política por movimentos sociais organizados e presente no Estatuto da Igualdade Racial (Lei Nº 12.288, de 20 de Julho de 2010), compreende o conjunto de pardos e pretos, respectivamente: negros de pele clara (frutos de processos diversos de miscigenação) e negros de pele escura.

### Referências

- ANDERSON, G. Stars of FENCES win SAG Best Actor and Best Supporting Actress Awards. *Black Theatre Matters*, 2017. Disponível em: <https://blacktheatrematters.org/2017/02/01/stars-of-fences-win-sag-best-actor-and-best-supporting-actress-awards/>.
- BBC. *Viola Davis' emotional acceptance speech*. 21 Setembro, 2015. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-34312420>.
- BRITANNICA, T. Editors of Encyclopaedia. "August Wilson". *Encyclopedia Britannica*, 28 Sep. 2022, Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/August-Wilson>.
- BUENO, W. *A Lacradora: Como imagens de controle interferem na presença de mulheres negras na esfera pública*. In: Blogueiras Negras. Publicado em 15 de abril de 2019. Disponível em <http://www.blogueirasnegras.org/a-lacradora-como-imagens-de-controle-interferem-na-presenca-de-mulheres-negras-na-esfera-publica/>.
- BUENO, W. 'Eu não me via na TV': como o pensamento feminista negro me ajudou a entender quem eu sou. *The Intercept*, 2019. Disponível em <https://theintercept.com/2019/10/17/feminismo-negro-me-ajudou-entender-quem-sou/>.
- BUENO, W. *Imagens de controle: um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins*. Porto Alegre: Editora Zouck, 2020.
- BUTLER, B. Viola Davis won an Oscar and gave an amazing speech. No one is surprised. *The Washington Post*, 2017. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/news/arts-and-entertainment/wp/2017/02/26/viola-davis-won-an-oscar-and-gave-an-amazing-speech-no-one-is-surprised/>.
- COLLINS, P. H. *Black Feminist Thought*. Nova York: Routledge, 1991.
- COLLINS, P. H.; SILVA-REIS, D. Pensamento feminista negro e estudos da tradução: Entrevista com Patrícia Hill Collins. *Revista Ártemis - Estudos de Gênero, Feminismos e Sexualidades*, v.27, n.1, p. 229-235, jul. 2019.
- DINIZ, T. F. N. Tradução Intersemiótica: do texto para a tela. *Cadernos de Tradução*, v.1 n.3, p.313-338, 1998.
- DAVIS, V. *Finding me: a memoir*. New York: Harper Collins, 2022.
- GÜIMIL, E. Hattie McDaniel: a cruel história de uma atriz que ganhou um Oscar e desafiou a sociedade. *El País*, 2019. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2019/12/13/cultura/1576235728\\_595044.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/12/13/cultura/1576235728_595044.html).
- HALL, S. *Representation*. Los Angeles: Sage, 1997.
- HOOKS, B. *Black Looks: Race and Representations*. New York: Routledge, 1992.
- MEDEIROS, L. S. *COR, LUZ E SOMBRA: Reflexões sobre percepção e processo de criação de maquiadores-caracterizadores*. Tese - Doutorado em Artes Cênicas. Florianópolis: UDESC, 2022.

- SHOHAT, E; STAM, R. *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge, 1994.
- SOUZA, O. L. P. *REPRESENTATIVIDADE IMPORTA? Representação, imagens de controle e uma proposta de representatividade a partir das personagens mulheres negras em Malhação: Viva a diferença*. Dissertação - Mestrado em Comunicação Social. Belo Horizonte: UFMG, 2021.
- TURNER, G. *Cinema como prática social*. Summus Editorial, 1997.
- WASHINGTON, D. *Fences*. Paramount Pictures, 2016.
- WILSON, A. *Fences: A play*. 1983. Disponível em: <https://archive.org/download/WilsonFences/Wilson%20Fences.pdf>.
- WILSON, A. *Fences* (Screenplay) [s/d]. Disponível em: <https://www.dailyscript.com/scripts/fences.pdf>.
- ZEITCHIK, S. Adapting August Wilson: How his play 'Fences' became a movie (and why so much of his work hasn't). *LA Times*, 2017. Disponível em: <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-fences-august-wilson-20161215-story.html>.

Recebido em: 20/01/2023

Aceito em: 06/06/2023