

Protagonismo negro no cinema: entre a estereotipia e as estratégias comerciais

Protagonismo negro en el cine: entre la estereotipia y las estrategias comerciales

Breno Freitas

Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC)

brenogustavo003@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3586-834X>

RESUMO

Filiados à Análise de Discurso Materialista enquanto dispositivo teórico-metodológico, analisamos um comentário online acerca do protagonismo negro na adaptação fílmica *A Pequena Sereia* (2023). Nosso objetivo é compreender como o cinema contribui com a (des)naturalização de sentidos sobre o sujeito negro. Para tanto, discutimos sobre como o racismo por denegação (Gonzalez, 1988) é um efeito ideológico (Althusser, 2022 [1970]) cujas práticas materiais que lhe dão sustentação produzem as evidências de uma suposta democracia racial e da naturalização da inferioridade do negro em relação ao branco. Como resultado da análise, concluímos que os sentidos positivados de/sobre os sujeitos negros não serão produzidos fora da ideologia dominante – o capitalismo –, mas contra ela (Pêcheux, 1990 [1982]; Modesto, 2016).

Palavras-chave: Análise de Discurso Materialista; cinema; protagonismo negro; *A Pequena Sereia*; capitalismo.

RESUMEN

Afiliados al Análisis Materialista del Discurso como dispositivo teórico-metodológico, analizamos un comentario en línea sobre el protagonismo negro en la adaptación cinematográfica *La Sirenita* (2023). Nuestro objetivo es comprender cómo el cine contribuye a la (des)naturalización de los sentidos sobre los sujetos negros. Para ello, discutimos cómo el racismo por denegación (Gonzalez, 1988) es un efecto ideológico (Althusser, 2022 [1970]) cuyas prácticas materiales que lo sostienen producen las evidencias de una supuesta democracia racial y de la naturalización de la inferioridad del sujeto negro en relación con el sujeto blanco. Como resultado del análisis, concluimos que los sentidos positivados de/sobre los sujetos negros no serán producidos fuera de la ideología dominante – el capitalismo –, sino contra ella (Pêcheux, 1990 [1982]; Modesto, 2016).

Palabras-clave: Análisis Materialista del Discurso; cinema; protagonismo negro; *La Sirenita*; capitalismo.

INTRODUÇÃO

A presente investigação mobiliza reflexões acerca da produção de sentidos sobre o protagonismo de sujeitos negros em obras adaptadas a partir de comentários online realizados no vídeo intitulado “MEDÍOCRE E ZERO MAGIA! A PEQUENA SEREIA LIVE ACTION CRÍTICA”, publicado pelo canal *Linhagem Geek* em 26 de maio de 2023 (Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hYv_qghAKXM&t=180s. Acesso em: 01 maio 2025). Como se sabe, o desenho animado *A Pequena Sereia* (1989) foi adaptado, em uma versão live-action (2023), e a atriz que dá vida à personagem Ariel é Halle Bailey, uma mulher negra.

Pelo vídeo, os sujeitos *youtubers* formulam opiniões sobre o protagonismo do sujeito negro na adaptação fílmica mencionada e solicitam que sua audiência comente suas impressões a respeito do filme, da atriz protagonista e/ou da resenha feita pelos próprios *youtubers*. Neste trabalho, nos restringiremos à análise de um comentário que discorda do protagonismo do sujeito negro, pois, de acordo com o que é nele dito, a atriz foi contratada pela Disney exclusivamente pelo seu potencial de gerar lucro para a empresa.

Metodologicamente, o gesto analítico é desenvolvido a partir da descrição-interpretação e de paráfrases de um comentário que significa o protagonismo negro como gerador de lucro. A descrição e a interpretação da materialidade linguística, conforme nos orienta Pêcheux (2008 [1983]), não ocorre em duas fases sucessivas, mas na alternância ou no batimento entre uma coisa e outra. O gesto de descrição-interpretação permite dar visibilidade aos sentidos que são produzidos a partir de determinada formulação linguística, referindo o que é dito ao que não é dito, mas que comparece no discurso do sujeito em certa condição de produção. Esse movimento, nomeado por Lagazzi (1988) como desingramatização, é o que permite atravessar a superfície linguística e chegar aos efeitos de sentido produzidos pelos processos discursivos – isto é, relação estabelecida entre a língua e o sujeito, a história, a ideologia etc.

No processo de desingmatização do comentário em análise, operamos com a paráfrase discursiva, cujo funcionamento resgata “o modo como o enunciador se posiciona e se constitui como sujeito historicizado, inscrito em uma particular relação entre o já dito e o que está se dizendo, ou seja, entre o interdiscurso e o intradiscurso, entendidos como constituição do sentido e sua formulação” (Sarti; Chiaretti, 2016, p. 73).

No percurso do texto, então, discutimos, primeiro, sobre como a ideologia é responsável por produzir as evidências de que haveria uma democracia racial e de que o negro é naturalmente inferior ao branco (Althusser, 2022 [1970]). Consideramos que a inferioridade do negro existe enquanto um efeito ideológico produzido por práticas materiais que o significam em condições de inferioridade em relação ao sujeito branco (Carneiro, 2023). Para analisar como essa hierarquização é produzida, tomamos o cinema silencioso e as chanchadas enquanto práticas materiais que contribuíram com a produção de tais evidências.

Em seguida, refletimos sobre os caminhos possíveis para desestabilizá-las. Entendemos que há uma “virada de chave” no modo como os sujeitos negros são significados pelo cinema, em específico, ou nas obras artísticas, em geral. Enquanto no cinema silencioso ou nas chanchadas o estereótipo operava como via de regra, na contemporaneidade essa significação não comparece da mesma maneira. Entendemos que as reivindicações do movimento negro, o acesso à educação formal e as condições regularizadas de trabalho são práticas que contribuem com a positivação de sentidos sobre os sujeitos negros na medida em que se empenham em superar a marginalização do negro e sua significação estereotipada seja nas produções artísticas, nos livros didáticos, nas publicidades etc. (Nascimento, 2016; Carneiro, 2002; Hasenbalg, 2022).

Na análise empreendida, o comentário significa a alteração racial (personagem animada branca para atriz negra) como uma estratégia comercial para gerar lucro. Não é do nosso interesse, dada a perspectiva teórica a qual nos filiamos – Análise de Discurso Materialista –, analisar a motivação para que a atriz negra tenha sido contratada. Nos interessamos, no entanto, por refletir sobre os efeitos que a contratação da atriz negra para o papel de protagonista da obra adaptada pode produzir; pois, ao não confiná-la à reprodução dos estereótipos regulares nas chanchadas ou no cinema silencioso, podemos capturar outros sentidos possíveis para o sujeito racializado como negro.

Como conclusão, assentimos que a produção de sentidos positivados sobre os sujeitos negros não ocorrerá fora do jogo da ideologia dominante – o capitalismo. Nessa perspectiva, concordamos com Pêcheux (2020 [1977]) em seu dizer de que as ideologias dominantes e dominadas não são paradoxalmente (re)produzidas em mundos diferentes. Portanto, é no interior de um mesmo mundo que devemos lutar contra as imagens estereotipadas de/sobre os sujeitos negros, na luta contra a ideologia dominante que o subjuga.

RACISMO POR DENEGACÃO: UM EFEITO IDEOLÓGICO

Como ponto de partida, consideramos que as tensões raciais estruturam a sociedade brasileira e têm o potencial de determinar o percurso trilhado pelos sentidos produzidos de/sobre os sujeitos negros protagonistas de obras adaptadas – nesse caso, especificamente, em *A Pequena Sereia* (2023). Dada sua complexidade, o racismo à brasileira, cujo modo de funcionamento ocorre pela negação de sua própria existência, pode irromper na discursividade dos sujeitos ainda que pelos efeitos de silenciamento, paráfrase, metáfora, paródia etc. (Modesto, 2021).

Gonzalez (1988), na década de 80, diria que o racismo em funcionamento no Brasil não estabeleceu uma segregação explícita – em comparação ao *apharteid* estadunidense, por exemplo – onde os sujeitos reforçariam suas identidades raciais para marcar a diferença entre negros e brancos; tampouco se estabelecia que o negro brasileiro seria aquele com “sangue negro nas veias” (Gonzalez, 1988, p. 72). Embora seja possível refletir sobre a consideração de Gonzalez (1988) dada a complexidade das tensões raciais decorrentes das polaridades políticas na contemporaneidade, ainda há em funcionamento o racismo que funciona pela denegação, determinado por uma memória das “‘teorias’ da miscigenação, da assimilação e da ‘democracia racial’” (Gonzalez, 1988, p. 72).

Quando se diz que o racismo à brasileira funciona pela denegação, estamos dizendo que há práticas materiais que, em seu funcionamento, produzem a evidência de que não há racismo. O trabalho de Althusser (2022 [1970]) com o conceito de ideologia nos permite compreender que seu funcionamento não oculta a realidade, mas produz a evidência de que *as coisas são como são* ao mediar a relação imaginária que o sujeito estabelece com suas condições reais de existência. Não há uma ligação direta entre o

sujeito e a realidade sem a ideologia regulando essa relação. A ideologia, assim, não é ocultação da realidade, ela se realiza através de práticas materiais que produzem a evidência de que “x” é “x”. Embora não oculte a realidade, um dos efeitos da ideologia é a negação de sua própria existência, “a ideologia nunca diz: eu sou ideológica” (Althusser, 2022 [1970], p. 108). É esse o papel da ideologia: negar a sua existência na relação estabelecida entre o sujeito e o mundo através de práticas que a estabilizem como não existente.

Feita essa consideração, é possível compreender que a negação do racismo é um efeito ideológico produzido por práticas materiais que tornam sua existência possível. O racismo por denegação produz um imaginário cujos sujeitos, independentemente de sua identidade étnico-racial, conviveriam sem conflitos, logo, sem racismo. O que o não reconhecimento desse sistema perverso esconde, pela evidência de que ele não existe, é a ideologia do branqueamento que assegura a ‘superioridade dos brancos’ pelo modo como as hierarquias na sociedade foram distribuídas (Gonzalez, 1988) – o branco como herdeiro da riqueza dos colonizadores e o negro como herdeiro da pobreza empurrada aos colonizados. Poderíamos dizer das riquezas em termos monetários passadas de geração a geração nas mãos de sujeitos brancos, do favorecimento aos brancos imigrantes no pós-abolição para que a sociedade brasileira fosse embranquecida, das contratações em empresas que privilegiam os brancos (Bento, 2022), sendo essas algumas das práticas materiais que produzem a evidência de que não há racismo e/ou de que o branco é naturalmente superior ao negro; apesar disso, nos restringiremos à superioridade/inferioridade simbólicas que tais sujeitos herdaram em decorrência das práticas materiais que as produziram e as estabilizaram.

Os trabalhos de Kilomba (2019) e Memmi (2023 [1957]) sobre territórios colonizados dizem que, para além da violência física, havia uma violência simbólica que estabelecia a existência de sujeitos evidentemente superiores a outros. Sendo a ideologia realizada através de “atos materiais inseridos em práticas materiais, reguladas por rituais materiais, eles mesmos definidos, por sua vez, pelo aparelho ideológico material de onde provêm as ideias do dito sujeito” (Althusser, 2022 [1970], p. 102), nos questionamos acerca das práticas materiais que garantiram o estabelecimento da superioridade do branco e a inferioridade do negro. Reconhecemos serem diversas as práticas que constituem o rebaixamento do sujeito negro à condição de inferior – exploração de sua

mão de obra, lotação em subempregos, acesso tardio ao ensino superior, condições precárias de moradia etc. Para os fins deste trabalho, no entanto, nos restringiremos a uma prática: a condição do negro em produções artísticas.

Assentimos que a ideologia não é ocultação, mas produção de evidências (Althusser, 2022 [1970]). É preciso, então, que as práticas materiais, sejam elas quais forem, venham a produzir a evidência de que há uma hierarquização entre tais sujeitos. O gesto de selecionar e distribuir os sujeitos negros em papéis sexualizados e/ou subservientes em obras teatrais, literárias, dramatúrgicas, cinematográficas etc., é uma prática material que produz(iu) a evidência que para esse sujeito não haveria outros sentidos possíveis de lhes serem atribuídos senão o de subalternizado. Isto é, o negro era, naturalmente, o serviçal, a prostituta, o trombadinha, a cozinheira, a faxineira, a trocadora de ônibus, pois foram nesses termos que a dominação colonial o definiu. De tal modo que, para atestar essa sua condição naturalizada, basta ler os jornais, assistir à televisão e ouvir a rádio (Gonzalez, 1984, p. 225-226).

Tomando a introdução do cinema no Brasil como exemplar do que estamos discutindo sobre a inferiorização do negro pelas produções artísticas, vemos que esse período coincide com o processo de marginalização do negro no período da pós-abolição. Clóvis Moura (1992) diz que “o negro africano e os seus descendentes contribuíram com todos aqueles ingredientes que dinamizaram o trabalho durante quatro séculos de escravidão. Em todas as áreas do Brasil eles construíram a nossa economia em desenvolvimento, mas, por outro lado, foram sumariamente excluídos da divisão dessa riqueza” (Moura, 1992, p. 7). Desse modo, não é novidade dizer que após a abolição da escravização não foram projetadas políticas públicas que assegurassem condições dignas de sobrevivência a essa população; ao contrário, foram os negros empurrados aos guetos e às zonas rurais para o desenvolvimento de trabalhos manuais cuja remuneração não lhes permitia o gozo do bem-estar social.

Essa marginalização os excluiu da divisão das riquezas e produziu a inferiorização daquilo que lhes constituía culturalmente, pois a dominação socioeconômica ocorreu paralelamente à dominação cultural: suas festividades, línguas ou religiões foram classificadas como “rústicas” e/ou “folclóricas”. Assim, somente “a cultura ocidental cristã tinha o direito de manipular os aparelhos de dominação cultural. Com isso, as manifestações das populações oprimidas, as afro-brasileiras em particular, foram

consideradas como elementos marginais à elaboração do *ethos* nacional” (Moura, 1992, p. 36).

O cinema brasileiro, nesse contexto, participa da marginalização do negro na medida em que, quando não o excluía, o significava de forma subalternizada. Carvalho (2003) faz um levantamento da participação do negro no cinema silencioso – filmes que não possuíam o som acoplado à película – entre 1898-1920. Nos documentários e filmes desse período, o sujeito negro figura lateralmente, “quase sempre nas bordas e no fundo dos enquadramentos e sem nenhuma função dramática” (Carvalho, 2003, p. 162).

No filme *O Progresso da Ciência Médica* (1927), cuja direção é de Octávio Farias, Carvalho (2003) observa a presença de sujeitos negros, entretanto, enquanto o elenco de professores e alunos é formado por brancos, “a grande maioria dos internos do Hospital Psiquiátrico é formada por negros e mestiços” (Carvalho, 2003, p. 163), contribuindo com a discursividade de que esses sujeitos estabeleceriam uma relação sinonímica com doenças e pobreza. Em sua investigação, para além do pobre e do doente, comparece como regularidade a figura do negro carioca como malandro, destacando essa presença nas obras *Capadócios da Cidade Nova* (Antonio Leal, 1908) e *A Quadrilha do Esqueleto* (Eduardo Arouca, 1917).

Noel Carvalho (2003), ao analisar a presença do negro nos filmes *O Segredo do Corcunda* (Alberto Traversa, 1924), *Aitaré da Praia* (Gentil Ruiz, 1925), *Jurando Vingar* (Ary Severo, 1925), *A Filha do Advogado* (Jota Soares, 1926) e *Thesouro Perdido* (Humberto Mauro, 1927), conclui que, quando o negro não é ignorado e/ou adicionado à trama sem alguma relevância para o desenvolvimento da história, o que comparece como significado regular é sua associação ao “grotesco, feio, cômico, rústico, infantil, corruptível, bêbado, viciado, fraco moralmente, próximo da animalidade, incivilizado etc.” (Carvalho, 2003, p. 171-712).

Colocar em relação a história do negro brasileiro mobilizada por Clóvis Moura (1992) com a figura do negro no cinema nacional à época do pós-abolição descrita por Noel Carvalho (2003) serve para ilustrar como as produções artísticas, enquanto práticas materiais, produzem a evidência de que o negro é *naturalmente* inferior ao branco. As evidências são, pois, produzidas discursivamente.

Com Orlandi (2022), aprendemos que as condições de produção incidem sobre a constituição, formulação e circulação dos sentidos. Mencionamos brevemente esse

aspecto, pois nos parece central a discussão de que a marginalização do negro na formação social brasileira é a condição de produção (e de possibilidade) para que os sentidos produzidos pelas produções artísticas o signifiquem de modo a atualizar uma memória colonial cuja discursividade produz a inscrição do sujeito negro no âmbito da anormalidade, tornando incompleta a sua humanidade, pois são reduzidos a aspectos naturalizados como intrínsecos à sua identidade racial; ao passo que o branco, enquanto outra face da moeda, circunscreve-se no âmbito da normalidade sendo significado pelos sentidos interditados aos sujeitos negros: os ideais de humanidade, integridade, beleza, moral, civilidade etc. (Carneiro, 2023).

A partir de 1930, o cinema falado invade as telas. Nesse cenário, surgem as chanchadas, gênero popularizado em meados dos anos 1940-1950 e que, embora incluíssem os negros nas narrativas, criaram uma série de arquétipos que se inscrevem no imaginário de/sobre os sujeitos negros (Jefferson De, 2005). Nesse período, tais sujeitos eram mobilizados para alimentar o imaginário de que no Brasil haveria democracia racial, logo, de que não haveria racismo; além disso, os sentidos atribuídos aos negros não divergiam da época do cinema silencioso: “os personagens negros são associados sempre às figuras bufônicas: o cômico, o sambista, o malandro, o moleque, etc. Grande Otelo interpretou vários desses tipos. Já as mulheres são freqüentemente representadas como a mulata ‘boazuda’, sambistas, dançarinas e as recorrentes empregadinhas intrometidas” (Carvalho, 2022, p. 85).

E isto nos insta a pensar que a inserção do negro em produções artísticas, embora seja importante, não equivale a uma tomada de posição antirracista. De acordo com a compreensão de Almeida (2019), a representatividade política dos sujeitos negros não deve ser resumida à presença do negro em funções do Estado ou atividades político-partidárias. Sua presença deve ser ampliada, isto é, “o que chamamos de representatividade refere-se à participação de minorias em espaço de poder e prestígio social, inclusive no interior dos centros de difusão ideológica como os meios de comunicação e a academia” (Almeida, 2019, p. 67). Sem perder de vista que, embora o sujeito negro possua o compromisso político de promover a alteração do paradigma ao qual seu grupo está confinado, “isso não implica que ele terá o poder necessário para alterar as estruturas políticas e econômicas que se servem do racismo e do sexismo para reproduzir as desigualdades” (Almeida, 2019, p. 70).

Essa leitura se aproxima do que diz bell hooks (2023). De acordo com a autora, protagonistas negros podem ser cinematograficamente formulados como porta-vozes do racismo, pois “a mera escalção de personagens negros em um filme não garante que o filme vá trabalhar seja de forma velada ou ostensiva, para minar o racismo” (Hooks, 2023, p. 128). Assim, não se pode pressupor que o protagonismo negro se reduz à ordem da representação, o que refletiria um sentido intrínseco à identidade racial do sujeito, isto é, sendo a personagem negra, logo, seria um filme antirracista. O protagonismo do sujeito negro, como quaisquer discursos, produz efeitos em determinada condição de produção e está sujeito à falha, ao equívoco, aos deslocamentos.

Feita essa consideração, nos cabe dizer que não é nosso objetivo traçar uma genealogia do negro no cinema, de modo que finalizamos esse breve percurso tocando em um aspecto que nos parece relevante: embora tenhamos apontado para as práticas do cinema brasileiro, elas não são exclusividades desse mercado ou país.

Em diferentes textos, bell hooks (2019; 2020), que pesquisa sobre as tensões raciais nos Estados Unidos, dirá como o cinema e os programas televisivos estadunidenses significaram os sujeitos negros a partir da estereotipia de sua identidade de gênero e racial. A “negra amazona”, de força animal sub-humana; a “mãe preta”, submissa e responsável pelo zelo, e a “negra Shappire”, como uma figura má, foram alguns dos sentidos que se estabilizaram sobre tal sujeito.

Tocamos nesse ponto pois, na contemporaneidade, dada a circulação massiva de filmes estadunidenses nos cinemas e emissoras do/no Brasil, as produções artísticas internacionais contribuem com o imaginário sobre os sujeitos negros. E isso ocorre, pois, enquanto “a produção de Hollywood é bem financiada, prolífica e disseminada internacionalmente, o cinema brasileiro tem dificuldade de encontrar financiamento, é precário e dominado mesmo em seu mercado doméstico, em parte devido à hegemonia de Hollywood sobre a distribuição e a exibição no Brasil” (Stam, 2008, p. 44).

O cinema, então, configura-se como uma das práticas materiais através da qual foram produzidos sentidos sobre o sujeito negro de modo a, primeiro, conservar a estabilidade dos sentidos que o significam naturalizando a negação da existência do racismo, contribuindo com o imaginário de que negros e brancos viviam harmoniosamente; segundo, assegurar a hierarquização tais sujeitos, fixando-os em posições distintas.

Até aqui, pensamos ter estabelecido que as práticas materiais são o que produzem e asseguram tais diferenças, colocando em funcionamento o que Carneiro (2023) denomina de dispositivo da racialidade, isto é, isolar negros e brancos em polos cuja composição os distinguem e os hierarquizam (Carneiro, 2023). Para avançar na discussão sobre o protagonismo dos sujeitos negros, na próxima seção refletimos sobre a seguinte questão: está dado que durante longos anos o cinema, em específico, e as obras artísticas, em geral, contribuíram com a estabilização dos sentidos do negro como inferior. Assim, embora ainda hoje encontremos produções artísticas cuja estereotipia desses sujeitos negros se realize, podemos reconhecer que as adaptações fílmicas – como *A Pequena Sereia* – têm potencial para contribuir com a desnaturalização das evidências produzidas durante e após a abolição da escravização no Brasil?

PROTAGONISMO NEGRO: PELO VIR A SER DA RESISTÊNCIA

Na adaptação selecionada – *A Pequena Sereia* (2023) –, a atriz negra não é protagonista de um papel que se assemelha ao que Carvalho (2003; 2022) identifica como estereótipos racistas no cinema silencioso ou nas chanchadas, ou bell books (2019; 2020) no cinema e programas televisivos estadunidenses. Embora a narrativa não a coloque em papéis caricaturados, sexualizados e/ou subservientes, não significa que estejam isentos de produzir sentidos filiados a uma memória cuja rede de sentidos seria racista ou que reforçaria os papéis estereotipados de gênero; para isso, no entanto, seria necessário fazer uma análise do filme, o que não é nosso objetivo com esta pesquisa.

Não sendo do nosso interesse mobilizar uma análise fílmica, nos interessamos em refletir sobre a convocação da atriz negra para o papel de protagonista na adaptação cujo protagonismo em outro momento fora exercido por um personagem animado possível de ser lido racialmente como branco, pois são as designações de atrizes negras para encenar “personagens brancas” que balizam a produção de sentidos no vídeo do canal *Linhagem Geek* e em seus respectivos comentários.

Sendo as práticas materiais o que produzem a evidência de que o negro é inferior, são através delas que tais sentidos podem ser desnaturalizados. No entanto, nos questionamos sobre que fatores incidem sobre as práticas materiais ao ponto, senão de torná-las outras, ao menos de fissurá-las, desestabilizá-las? Como vimos, de certo havia

um movimento hegemônico no cinema que fazia o negro figurar como inferior ao branco. Essa movimentação, no entanto, não parece ter a mesma solidez na contemporaneidade, dada a vasta produção em que negros comparecem não mais em posições subalternizadas. Considerando que a Ariel não é uma personagem que faz o tipo erótico-exótico-servil, capturamos aí um outro modo de significar os sujeitos negros – e com isso não estamos propondo que essa personagem seja “antirracista” e/ou “revolucionária” e/ou “benevolente à causa negra” e/ou “suficiente para alterar o paradigma ao qual negros foram empurrados”, mas serve como flagrante de que tais sujeitos não estão confinados aos estereótipos regulares no cinema silencioso e nas chanchadas.

A pergunta feita no parágrafo anterior, embora a tenhamos mobilizado primeiro, está estritamente relacionada a um outro questionamento: como o negro passa de evidentemente inferior, excluído e secundarizado nas obras artísticas, a sujeito protagonista e possível de ser relacionado a sentidos que o enlaçam a um imaginário que potencialmente o valoriza? Ao formular essa pergunta, reconhecemos haver diferentes caminhos possíveis de serem trilhados para respondê-la. Todas as respostas, no entanto, não excluem umas às outras; ao contrário, encontram um ponto de interseção poderoso o suficiente para desnaturalizar as evidências estereotipadas sobre os sujeitos negros.

O primeiro caminho é a atuação de movimentos sociais de sujeitos negros que produziam e reivindicavam a desconstrução da estereotipia do negro nas produções artísticas. Na década de 40, o Teatro Experimental do Negro reunia empregadas domésticas, favelados, operários, frequentadores de terreiro e toda a gente marginalizada para inspirar e estimular a criação de arte inspirada na experiência afro-brasileira, fazendo com que esse sujeito pudesse ser visto como personagem-herói, não somente em papéis secundários e marginais (Nascimento, 2016).

Segundo Abdias Nascimento (2016), o Teatro Experimental do Negro tomava como objetivos:

- a. resgatar os valores da cultura africana, marginalizados por preconceito à mera condição folclórica, pitoresca ou insignificante;
- b. através de uma pedagogia estrutura no trabalho de arte e cultura, tentar educar a classe dominante “branca”, recuperando-a da perversão etnocentrista de se autoconsiderar superiormente europeia, cristã, branca, latina e ocidental;
- c. erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquilado de preto, norma tradicional quando a personagem negra exigia qualidade dramática do intérprete;

- d. tornar impossível o costume de usar o ator negro em papéis grotescos ou estereotipados: como moleques levando cascudos, ou carregando bandejas, negras lavando roupa ou esfregando o chão, mulatinhas se requebrando, domesticados Pais Joões e lacrimogêneas Mães Pretas;
- e. desmascarar como inautêntica e absolutamente inútil a pseudocientífica literatura que a pretexto de estudo sério focalizava o negro, salvo raríssimas exceções, como um exercício esteticista ou diversionista: eram ensaios apenas acadêmicos, puramente descritivos, tratando de história, etnografia, antropologia, sociologia, psiquiatria, e assim por diante, cujos interesses estavam muito distantes dos problemas dinâmicos que emergiam do contexto racista da nossa sociedade (Nascimento, 2016, p. 161-162, grifos nossos).

O segundo caminho é o acesso à educação universitária por parte da população negra. Guerreiro Ramos observa que “no Brasil, o branco tem desfrutado do privilégio de ver o negro sem por este último ser visto” (Ramos, 1995 [1957], p. 202), e isso passa necessariamente pelas produções acadêmicas questionadoras dos sentidos que significam os sujeitos negros. Somente a partir da década de 90 é que sujeitos negros comparecem, ainda de modo incipiente, às instituições de ensino superior. Em 2002, Sueli Carneiro pontua que “é significativo o crescimento do número de militantes negros adquirindo títulos acadêmicos, resgatando a condição do negro como sujeito do conhecimento, especialmente o conhecimento de si próprio. Passamos de objeto de estudo a sujeitos do conhecimento, fazendo com que a Universidade comece a se constituir como um importante campo estratégico de atuação” (Carneiro, 2002, p. 210). Se voltamos os olhos ao acesso da população negra no período após a implementação da política de cotas, há uma ampliação da presença de negros e número de pesquisas sobre questões raciais (Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/lei-de-cotas-completa-10-anos-e-mostra-se-efetiva-na-promocao-de-diversidade-e-inclusao/>. Acesso em: 10 abr. 2025.)

A presença dos negros nas universidades na década de 90 e início dos anos 2000, embora incipiente, foi importante para que, pelas suas teorizações, fossem questionadas a “sedimentação de papéis sociais subalternos protagonizados por personagens negros e a reificação de estereótipos racistas” e a “ausência dos conteúdos ligados à cultura afro-brasileira e à História dos povos africanos no período anterior ao sistema escravista colonial” (Carneiro, 2002, p. 209), seja nos livros didáticos, nos currículos escolares ou nas produções artísticas de modo geral.

O terceiro caminho, enfim, trata do poder de consumo da população negra. As reivindicações dos movimentos negros, ao demandarem melhorias para as condições do negro na sociedade, certamente toca nos outros dois caminhos – daí a interseção, e não a

mútua exclusão entre eles. A regulamentação das condições de trabalho pela Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), ao assegurar direitos para a garantia do bem-estar social, ainda que sejam mínimas e passíveis de melhorias, e a ampliação do acesso da população negra à educação, muito devido aos esforços mobilizados pelos movimentos negros pelo direito às cotas raciais, incidem sobre a mobilidade social possível para tais sujeitos.

Com isso, não estamos propondo que negros e brancos estão em condições de igualdade; ao contrário, dado que a população negra continua sendo maioria pobre no Brasil (IBGE, 2022). O que estamos pautando é que, ao ter sua mão de obra minimamente remunerada e ao ocupar as cadeiras das universidades, o sujeito negro passa a transitar em espaços não guetificados e a consumir produtos e serviços (estéticos, artísticos etc.) de acordo com as suas necessidades, daí vemos sujeitos negros viajando de avião, pagando pelos ingressos de shows, teatros, cinema e musicais, tendo acesso a planos de saúde, comprando produtos e serviços que se adequem às suas necessidades (produtos para cabelo crespo, maquiagem para a pele negra etc.). O acesso à educação formal universitária e a regularização da remuneração profissional contribuem, então, com a formação de um grande grupo de sujeitos que pagam pelos produtos e serviços, logo, que devem ter suas necessidades atendidas para que consumam e façam com que o dinheiro circule.

Atender às necessidades e/ou às expectativas de quem consome é um ponto central para as produções artísticas/cinematográficas: é preciso que o público se interesse pelo que é produzido ao ponto de pagar para assistir, pois uma obra, qualquer que seja, não se realiza sem um financiamento (seja ele público e/ou privado) para pagar funcionários, indumentárias, equipamentos de câmera, luz, som etc. Daí podermos formular que não é interessante para as produções artísticas reduzir o negro aos estereótipos racistas mencionados, ainda que não nos falte exemplos de obras “bem-intencionadas” que, por paráfrase, metáfora, metonímia, paródia etc., colocam em tensão uma memória do negro como inferior (*Tapas & Beijos* (2011); *Sexo e as negas*, (2014); *Volta por cima* (2024) etc.).

Pensando nessa relação entre presença-ausência do negro e seu poder de consumo, Carlos Hasenbalg (2022) inicia sua pesquisa sobre o negro na publicidade afirmando que, no “registro que o Brasil tem de si mesmo, o negro tende à condição de invisibilidade”

(p. 125). E isso, visto as discussões que traçamos, não é uma surpresa: o negro foi, efetivamente, desconsiderado e/ou estereotipado no imaginário de/sobre o brasileiro.

Na “medida em que a publicidade opera segundo a linha de menor resistência, e que sua função é vender produtos ao maior número possível de pessoas, e não mudar estereótipos, a expectativa inicial é que ela tenda a reproduzir as manifestações de racismo presentes na cultura” (Hasenbalg, 2022, p. 128). Ou seja, se o objetivo da publicidade é produzir o interesse na compra de determinado produto/serviço, e se o negro, ainda que sendo uma parcela expressiva da população, não figurava nas propagandas, é possível concluir que “o negro quase que inexistente como consumidor” para a publicidade (Hasenbalg, 2022, p. 128). Portanto, não sendo os sujeitos negros consumidores, não tinha por que preocupar-se com suas necessidades.

É preciso que sejam vistos como consumidores de determinados produtos/serviços para que as práticas materiais das produções artísticas se abram à possibilidade de não significá-los como inferiores; relacionando à discussão que estamos propondo, podemos assentir que: ainda que não haja uma preocupação legítima com a condição do negro na sociedade, o aparelho cultural se molda às suas necessidades para que seu produto (as produções artísticas) seja desejo de consumo. O negro, então, visto como consumidor, passa a ser significado pelas produções artísticas não apenas a partir das estereotípias regulares no cinema silencioso e/ou nas chanchadas. Essa “virada de chave” – ou uma fissura nas práticas materiais racistas – ocorre, em nossa perspectiva, pelo entrecruzamento entre reivindicações dos movimentos sociais, acesso ao ensino superior e poder de compra.

É o que Mary Del Priore (2020) coloca como questão ao formular que a contratação de sujeitos negros para atuarem nos palcos e nas telas, longe de significar uma mudança de paradigma, atendia a estratégias de consumo. Nas palavras da autora:

Esse espaço dado ao negro, contudo, não representou exatamente uma mudança da mentalidade: atendia muito mais a uma estratégia comercial que a qualquer avanço no que diz respeito à reedificação do negro e sua cultura nos palcos. A mulata servia para alimentar a ideia da bem-sucedida mestiçagem brasileira e, ao mesmo tempo, era apresentada como uma ‘produção’ tipicamente brasileira, cujos atributos eram a sensualidade latente e a beleza animal. Ainda assim, ao mesmo tempo que fortaleceu o estereótipo da mulata, boa de rebolado e produto de exportação, abriu espaço para atuação de artista negros (Del Priore, 2020, p. 164).

Podemos ler a relação entre lucro e alteração do paradigma ao qual sujeitos negros foram inseridos por práticas materiais que o inferiorizaram através do seguinte comentário:

SD 1:



há 11 meses

Sim! Eles fazem essas trocas raciais (e de gênero) nos personagens pra gerar bafafa, polêmicas e discussões (o famoso "dividir para conquistar"), e de quebra cumprem com a agenda ideológica deles, ficam bem com os famosos e a mídia vendida. Tão pouco se importando com a representatividade de fato, só dão migalhas e o povo acha lindo e se contenta 🤔! Enquanto isso tiver gerando lucro, eles vão continuar fazendo.

👍 6 🗨 Responder

O comentário da SD 1 refere-se à adaptação *A Pequena Sereia*, produzida pela Disney, e foi recortado do vídeo “MEDÍOCRE E ZERO MAGIA! A PEQUENA SEREIA LIVE ACTION CRÍTICA”, publicado pelo canal *Linhagem Geek*. Embora o comentário esteja aberto ao público e possível de ser acessado pelo *link* disponível na introdução, optamos por borrar o nome do usuário para preservar sua identidade nesta pesquisa.

Na SD 1, ao mencionar a troca racial, a versão de 1989 em desenho animado é retomada como referência à identidade racial que fora trocada: a Ariel, na animação, possuía a tez da pele clara (ou branca, se tomarmos em uma relação de sinonímia com a identidade racial). Pela SD 1, então, podemos considerar que a alteração racial seria feita por diferentes motivações: **a.** gerar bafafá, polêmicas e discussões; **b.** cumprir com a agenda ideológica da Disney; **c.** estabelecer/manter aliança com famosos e com a mídia vendida; **d.** dar migalhas ao povo, sem se importar com a representatividade de fato; **e.** gerar lucro.

A análise poderia se ancorar em diferentes pontos. No entanto, o que gostaríamos de considerar para a discussão é que a alteração racial (da personagem animada branca para uma mulher negra) é realizada para gerar lucro sem dar a devida importância à “representatividade” de fato. Por ser a atriz que protagoniza o filme um sujeito racializado e gendrado como mulher negra, mobilizamos a seguinte paráfrase do trecho *tão pouco se importando com a representatividade de fato, só dão migalhas e o povo acha lindo e se contenta! Enquanto isso tiver gerando lucro, eles vão continuar:*

P 1: A Disney não se importa nenhum pouco com a população negra, faz o mínimo e o povo acha lindo e se contenta! Enquanto estiver gerando lucro, continuará alterando a identidade racial das personagens.

Antes de termos mobilizado a SD 1, citamos três práticas materiais potencialmente capazes de fissurar o imaginário do negro como inferior ao branco – os movimentos sociais, a educação e o poder de consumo. O terceiro caminho em particular nos captura pela explicitação da contradição constituinte a esse processo – daí termos mobilizado a SD 1. Embora a contratação das atrizes negras nem sempre produza como efeito a reedificação do negro, não será fora do jogo do capital (ideologia dominante na sociedade contemporânea) que sentidos contrários à estereotipia de/sobre o negro brasileiro serão produzidos, pois “as ideologias dominadas se formam *sob* a dominação ideológica e *contra* elas, e não em um ‘outro mundo’, anterior, exterior ou independente” (Pêcheux, 1990 [1982], p. 16). A adaptação selecionada, embora não se proponha “antirracista” ou discuta temáticas voltadas às questões raciais, é uma prática material através da qual fissuras podem ser produzidas no imaginário que tomava o negro apenas como erótico-exótico-servil.

No período do pós-abolição, quando havia projetos para a guetificação dos negros, não parecia haver outro sentido possível senão os que o marginalizavam; na contemporaneidade, podendo o negro ter acesso à formação política, educação e dinheiro para pagar pelo que consome, deixa de ser interessante significá-lo, ao menos não explicitamente como antes era feito, como uma subcategoria do humano. Assim, ainda que a atriz negra da obra adaptada *A Pequena Sereia* tenha sido contratada para tornar a o filme lucrativo, o que há é um entrecruzamento de sentidos tensionados pela dominação e pela resistência que não se reduz à intenção do sujeito de que a obra seja rentável – pois os ganhos financeiros podem sequer ser atingidos, já que o discurso funciona à revelia do sujeito.

Pela P 1, em que a Disney comparece como sujeito, a empresa é alçada à posição de dominância por uma série de ações premeditadas que assegurariam seu *status*. Comparece, nessa SD, um sentido de dominação sem abertura à resistência, pois está centralizado na vontade do sujeito: a Disney faz X para obter Y, em uma relação de finalidade. É a Disney que realiza as trocas raciais/gênero, que cumpre a agenda ideológica, que fica bem com famosos e a mídia, que não se importa com a

representatividade, que dá migalhas e que continua fazendo as alterações raciais/gênero enquanto estiver gerando lucro. Explicita-se, aí, uma série de ações que são realizadas com objetivos e fins específicos, conforme as paráfrases dão a ver:

P 2: A Disney faz as trocas raciais para gerar bafafá, polêmicas e discussões.

P 3: A Disney faz as trocas raciais para cumprir a agenda ideológica.

P 4: A Disney faz as trocas raciais para ficar bem com os famosos e a mídia.

P 5: A Disney faz as trocas raciais para gerar lucro.

O que esse sentido hermético de dominação recobre é o funcionamento da resistência. Conforme Pêcheux (2020 [1977]), as ideologias dominantes e dominadas formam-se no interior de uma mesma base: o modo de produção capitalista. Elas não estão separadas em mundos diferentes; a ideologia dominada permanece paradoxalmente em contato com a ideologia dominante na disputa dos sentidos, devemos, então, “pensar, a propósito da ideologia, a *contradição de dois mundos em um só*” (Pêcheux, 2020 [1977], p. 55).

A P 5, cuja discursividade propõe que a troca racial é feita com a finalidade de gerar lucro, parece significar o sujeito negro como uma peça que, quando mobilizada nas adaptações, produzirá, necessariamente, o lucro como efeito. Essa discursividade, na medida em que significa a dominação como um gesto hermético, se fecha à possibilidade da resistência.

No entanto, conforme discute Pêcheux (2020 [1977]), a resistência é produzida em uma relação paradoxal com a ideologia dominante. É preciso, pois, pensar a contradição a partir do protagonismo dos sujeitos negros nas adaptações, ainda que sejam contratados para protagonizar obras adaptadas devido ao seu potencial de produzir lucro. Modesto (2016), a partir de sua leitura dos conceitos de contradição e de resistência discutidos por Pêcheux (2020 [1977]; 1990 [1982]), interpreta a contradição como um entrecruzamento de sentidos que constituem o discurso, pois é na relação contraditória entre ideologia dominante e dominada que há a possibilidade de a resistência poder vir a ser (Modesto, 2016, p. 1091).

Apesar da dominação e da resistência não serem um processo hermético cuja realização é controlada pelo sujeito como causa de si, não podemos desconsiderá-las no

processo. Assim, longe de propor “um retorno idealista que coloca a resistência na vontade de sujeitos livres e conscientes que se opõem e querem lutar, é bom ressaltar que o sujeito, como suporte da linguagem, participa dos processos discursivos através dos quais a resistência pode vir a ser. O sujeito está nesse processo. E é indispensável” (Modesto, 2016, p. 1091).

Então, consideramos que a presença dos sujeitos negros nas obras adaptadas, sendo ou não contratados pelo seu potencial lucrativo, consiste em uma prática material capaz de contribuir com a desnaturalização de sentidos negativos estabilizados sobre o negro – exótico, erótico, servil etc. – na medida em que não o reduza aos estereótipos regulares nas chanchadas ou no cinema silencioso, explicitamente ou não.

Para finalizar, pensamos que a resistência, que se opõe à dominação, ocorrerá sob/contra a ideologia dominante, não fora dela, pois só é possível ao sujeito a partir do já-posto, e não do não realizado (Modesto, 2016). Assim, é preciso considerar que o protagonismo de sujeitos negros em tais obras não se reduz à mera utilização de seus corpos para fins comerciais, ainda que, porventura, tenha sido esse o objetivo. Para finalizar, deixamos uma passagem que ilustra o ponto até aqui defendido:

Os roteiristas, diretores e produtores não têm o controle total da representação, especialmente no que se refere à construção do personagem e encenação. É como se, em determinadas situações, atores negros atuassem contra o roteiro esquemático, subvertendo-o. Ou seja, um ator negro como Grande Otelo ou Mussum, mesmo fazendo papéis subalternos ou cômicos podem “roubar a cena” e somar ao estereótipo seu talento, ultrapassando-o. São atores/atrizes que, apesar dos estereótipos raciais, conseguiram projetar suas carreiras em termos de reconhecimento (Carvalho, 2022, p. 86).

Essa citação pode ser considerada uma paráfrase da definição de resistência, que Pêcheux (1990) define como a desobediência às normas, como o sentido que contraria o percurso naturalizado como o certo. Assim, ao significar diferentemente, começamos a nos “despedir do sentido que reproduz o discurso de dominação, de modo que o irrealizado advenha formando sentido do interior do sem-sentido” (Pêcheux, 1990, p. 17). Enfim, embora haja tentativas de domar o sentido, ele, à revelia do ritual, se quebra no lapso ou no ato falho produzindo o inesperado (Pêcheux, 1990, p. 17).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As produções artísticas, como as obras cinematográficas, têm o potencial de (des)naturalizar sentidos sobre os sujeitos. Assim, não nos parece relevante reduzir o protagonismo negro a uma estratégia comercial para produzir lucro quando os efeitos produzidos podem ser outros. Como demonstrado, embora não tenhamos mobilizado uma análise do filme, *A Pequena Sereia* não repete os estereótipos racistas que eram regulares nas chanchadas ou no cinema silencioso – o que não significa que não tenha outras problemáticas, que no entanto só poderiam ser identificadas através de uma análise do filme, que aqui não a fazemos.

Concluimos, portanto, que o que comparece na relação entre estratégia comercial e protagonismo negro é a contradição: se, por um lado, os sujeitos negros são protagonistas porque são lidos enquanto potencialmente lucrativos; por outro, tal protagonismo pode produzir sentidos positivos, na medida em que não os reduz aos estereótipos já mencionados. A contradição, no sentido que a tomamos, não deve ser lida enquanto “incoerência”, mas como da existência de elementos contrários que, em tensionamento, produzem sentidos. Não se trata, pois, de uma coisa ou outra, mas do entrecruzamento entre uma coisa e outra (Modesto, 2016).

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Pólen, 2019.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*. Tradução de Walter Evangelista e Maria de Castro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022 [1970].

A PEQUENA SEREIA. Direção: Rob Marshall. Produção: Walt Disney Pictures. Roteiro: David Magee. Elenco: Halle Bailey, Jonah Hauer-King, Melissa McCarthy, Javier Bardem. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2023. 135 min.

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CARNEIRO, Sueli. *Dispositivo da racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser*. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CARNEIRO, Sueli. Movimento Negro no Brasil: novos e velhos desafios. *Caderno CRH*, Salvador, v. 15, n. 36, p. 209-215, 2002. DOI: <https://doi.org/10.9771/ccrh.v15i36.18633>.

CARVALHO, Noel dos Santos. Imagens do negro no cinema brasileiro: o período das chanchadas. *Cambiassu: Estudos em Comunicação*, São Luís, v. 8, n. 11, p. 81-94, 2022. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/cambiassu/article/view/18484>. Acesso em: 15 abr. 2025.

CARVALHO, Noel dos Santos. O negro no cinema brasileiro: O período silencioso. *Plural*, São Paulo, v. 10, p. 155-179, 2003. DOI: 10.11606/issn.2176-8099.pcs0.2003.68073.

DEL PRIORE, Mary. *Sobreviventes e guerreiras: uma breve história da mulher no Brasil de 1500 a 2000*. São Paulo: Planeta, 2020.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, n. 92-93, 1988, p. 69-82.

GONZALEZ, Lelia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, São Paulo, p. 223-244, 1984. Disponível em: <https://bds.unb.br/handle/123456789/1141>. Acesso em: 02 fev. 2025.

HASENBALG, Carlos. O negro na publicidade. In: GONZALEZ, Lelia; HASENBALG, Carlos. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2022. p. 123-135.

HOOKS, bell. *Cinema vivido: raça, classe e sexo nas telas*. Tradução de Natalia Engler. São Paulo: Elefante, 2023.

HOOKS, bell. *E eu não sou uma mulher? Mulheres negras e feminismo*. Tradução de Bhuvi Libanio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Sthepanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

IBGE. Pessoas pretas e pardas continuam com menor acesso a emprego, educação, segurança e saneamento. Agência de Notícias do IBGE, 11 nov. 2022. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/35467-pessoas-pretas-e-pardas-continuam-com-menor-acesso-a-emprego-educacao-seguranca-e-saneamento>. Acesso em: 2 maio 2025.

JEFERSON DE. *Dogma feijoadas: o cinema negro brasileiro*. São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LAGAZZI, Suzy. *O desafio de dizer não*. Campinas: Pontes, 1988.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido de Retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023 [1957].

MODESTO, Rogério. Os discursos racializados. *Revista da Abralin*, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 1-19, 2021. DOI: doi.org/10.25189/rabralin.v20i2.1851.

MODESTO, Rogério. Uma outra cidade? A resistência possível e o efeito de resistência: uma proposta. *Fórum Linguístico*, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 1083-1093, 2016. DOI: <https://doi.org/10.5007/1984-8412.2016v13n1p1083>.

MOURA, Clóvis. *História do negro brasileiro*. São Paulo: Ática, 1992.

NASCIMENTO, Abdias. *Genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectivas, 2016.

ORLANDI, Eni. *Discurso e Texto: formulação e circulação dos sentidos*. 5. ed. Campinas: Pontes, 2022.

PÊCHEUX, Michel. Delimitações, inversões, deslocamentos. *Caderno de estudos linguísticos*, Campinas, Unicamp, n. 19, p. 07-24, 1990 [1982].

PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Tradução de Eni Orlandi. 5. ed. Campinas: Pontes Editores, 2008 [1983].

PÊCHEUX, Michel. Remontemos de Foucault à Spinoza. In: BARONAS, Roberto Leiser (Org.). *Análise de Discurso: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva*. Araraquara: Letraria, 2020 [1977]. p. 40-57.

RAMOS, Guerreiro. *Introdução crítica à sociologia brasileira*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995 [1957].

SARTI, Milena Maria; CHIARETTI, Paula. O lugar da paráfrase no trabalho do analista do discurso. *Revista Investigações*, [S. l.], v. 29, n. 2, p. 69-89, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1551>. Acesso em: 5 jan. 2026.

STAM, Robert. *Multiculturalismo Tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. Tradução de Fernando Vugman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

Recebido em: 04/06/2025

Aceito em: 07/01/2026

Breno Freitas: doutorando (bolsa CAPES) e Mestre, pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Graduado em Letras Português/Espanhol, pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Professor de Língua Portuguesa, na Bahia (SEC-BA). Integra o grupo de pesquisa Discursos e Tensões Raciais (DTER). Dedica-se aos estudos do discurso a partir dos seus atravessamentos possíveis com raça, gênero, sexualidade e classe.