

Uma abordagem teórica-metodológica do direito a olhar de Nicholas Mirzoeff na série *Ela Quer Tudo* e no filme *The Watermelon Woman*¹

Thayane França²
Universidade Federal de Sergipe

RESUMO

Este Trabalho propõe realizar uma análise na série *Ela quer tudo* (2017) e do Filme *The Watermelon Woman* (1996) sob o ponto de vista teórico e metodológico de Nicholas Mirzoeff (2016). A partir dos conceitos abordados pelo autor no texto *direito a olhar*. Serão mencionados conceitos como de visualidades; *plantation*, imperial e a contravisualidade. Por meios desses conceitos, ocorrerá a interpretação e mobilização da teoria, a fim de evidenciar o tensionamento das visualidades e contravisualidade presente nos produtos audiovisuais

PALAVRAS-CHAVE

Visualidade; Contravisualidade; *Ela quer tudo*; *The Watermelon Woman*; Metodologia

CORPO DO TEXTO

A articulação teórico-metodológico desenvolve-se mediante uma análise das obras audiovisuais: *Ela quer tudo* (série) e *The Watermelon Woman* (filme) por meio de um tensionamento entre as definições de visualidade e contravisualidade que são apresentadas no texto *Direito a olhar* de Nicholas Mirzoeff (2016). No primeiro capítulo, o autor explica como o poder de visualidade criou uma autoridade, a qual se articulou para categorizar, estigmatizar e segregar a população, principalmente negra, processo iniciado na escravização até os dias atuais.

Tal autoridade, os colonizadores, tomou para si o ato de ver, esta ação é o início da manutenção do *status quo*, daqueles que visualizaram os acontecimentos históricos e as imagens produzidas, e decidem como irão propagar os acontecimentos. Esse ato configura uma violência, que Mirzoeff (2016) explica como perceptual, onde as informações e organizações cognitivas de um determinado povo está sendo moldada por um grupo autoritário.

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho GTNE03 - Comunicação Antirracista e Pensamento Afrodiaspórico, evento integrante da programação do 25º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 26 a 28 de junho de 2025.

² Graduada em comunicação social na Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Mestranda em comunicação social na Universidade Federal de Sergipe (UFS). Membro do Grupo Núcleo de Estudos em Gênero e interseccionalidade na comunicação (GENI) e Laboratório de Análises de visualidades, narrativas e tecnologias (LAVINT)

Iniciado no período da escravidão, a visualidade *plantation* é citada pelo autor Mizzoerf (2016) como um processo de organização social para os escravos nas plantações de algodão. Tais categorizações autoritárias conseguiram enraizar-se na organização da sociedade que conhecemos hoje. Mizzoerf(2016, p.3):

Tal como afirmou Frantz Fanon, tal experiência repetida gera uma “estética de respeito pelo status quo”, uma estética do adequado, do dever, do que é sentido para ser correto e portanto agradável e, em última instância, até mesmo belo. Classificar, separar e estetizar formam, juntos, o que chamarei de um complexo de visualidade.

Consegue-se observar esta organização social atualmente. Basta olharmos para os moradores de favelas, as pessoas que são classificadas como ladrões, as que são intituladas de feias e esquecidas enquanto sujeitos subjetivos. Por mais que essa categorização tenha se iniciado no período da escravidão, ao retratar as autoridades locais, o complexo de visualidade conseguiu ampliar seu poder autoritário por meio do complexo imperial. Esse poder se estabeleceu através da cultura.

Mirzoeff (2016) aborda a hierarquia mental da visualidade do complexo imperial, destacando uma força que não é visível: a colonização por meio de processos culturais. A cultura dominante, que conseguiu conquistar e colonizar outros povos, é vista como uma cultura válida. Já as do povo dominados não é reconhecida como uma cultura válida.

Portanto o processo autoritário não resume-se mais à força física e de controle local, mas sim de uma hierarquia mental, na qual a cultura desempenha um papel-chave para a manutenção da imaginação dos grupos dominados. Mizzoerff (2016, p.11):

O complexo imperial da visualidade conectava a autoridade, centralizada a uma hierarquia civilizacional, por meio da qual aqueles com “cultura” dominavam os “primitivos”. Esta classificação global era uma hierarquia mental, bem como um meio de produção

Por meio da mídia, a cultura ocidental é validada como universal, bela, certa, adequada e parâmetro a ser seguido. A autora Borges(2012) cita a mídia como um instrumento importante que propõe a manutenção do *status quo*, reativando o imaginário vinculado à classe dominante por meio de uma representação midiática, na qual as narrativas identitárias e ideias culturais são idealizadas e admiradas diante do mundo.

A manutenção da visualidade imperial, mediante ao conceito de autoridade pré estabelecidos na visualidade *plantation* construiu um imaginário, o qual a população não branca é estereotipada. A autora Borges (2012) afirma que essas características emolduram o outro, sendo, portanto, necessário criar uma linguagem antirracista dentro dos gêneros midiáticos para combater o racismo.

O conceito que aborda definições para além do estereótipos é de contravisualidade aborda por Mizoeff (2016) é sobre a autonomia do direito a olhar, de reconhecer-se no outro -sem voyeurismo e sem uma imposição estereotipada. Esse conceito não trabalha com ideia contrária da visualidade, como uma vingança em que os negros seriam vistos como os novos perfeitos, corretos e belos, mas reivindica serem vistos em sua complexidade, ao invés de serem reduzidos aos aspectos categóricos autoritários. Mirzoeff(2016, p.12):

O “realismo” da contravisualidade é o meio pelo qual se tenta dar sentido à irrealidade criada pela autoridade da visualidade enquanto, ao mesmo tempo, propõe uma alternativa real. Não se trata de modo algum de uma representação simples ou mimética da experiência vivida, mas de retratar realidades existentes e as contrapõe com um realismo diferente

Este manuscrito surge para mobilizar a teoria do direito a olhar de Nicholas Mirzoeff (2016) como um procedimento metodológico. Isso porque essa teoria é estruturada e categorizada pelo próprio autor como uma estratégia de manutenção do *status quo*. A questão deste resumo é: como utilizar a teoria o direito a olhar como metodologia em produtos audiovisuais?

Análise:

A série Ela quer tudo é baseada em um filme de 1986 dirigido por Spike Lee, que também é responsável por dirigir e criar a versão seriada apresentada pela Netflix, no ano de 2017. A série conta a história de Nolah Darling, protagonista da série que é interpretada pela Dewanda Wise. A Nolah é uma mulher negra que vive no Brooklyn, Nova York, é uma professora de artes que busca ascensão na sua carreira através de quadros que ela pinta. A narrativa é composta por vários dilemas e um que será

analisado é o do Nolah, Dewanda Wise com a sua amiga, atriz coadjuvante da série, Shemekka Epps, interpretada por Chyne Lee.

O episódio #acreditabonita (autoestima) inicia com a Nolah Darling pintando um quadro à imagem de sua amiga Shemekka, que pede para a protagonista para que aumente a bunda dela no quadro, então Nolah aconselha a amiga que ela precisa se aceitar da maneira que é, mas esse discurso não convence Shemekka. Shemekka tem o cabelo alisado e trabalha em um strip club e tem desejo de dançar nos palcos para ganhar mais dinheiro dos clientes, mas o seu patrão não a deixa performar afirmando que ela não possui bunda, como as outras meninas. Entretanto, Nolah assegura à amiga da sua beleza, cuja não precisa se encaixar em estereótipos.

Figura01:



Figura02:



Fontes da figura: 01 e 02 Netflix

Figura03:



Fonte: Netflix

Nesse episódio, conseguimos materializar como funciona o complexo de visualidade imperial por meio das cenas. A coadjuvante demonstra sua insatisfação com seu corpo, que não cumpre o requisito de ser atrativo o suficiente ao ponto de ser adorada e admirada como as outras colegas de trabalho. Ligar o seu próprio sucesso, principalmente à bunda, é um enraizamento imaginário que o complexo imperial disseminou através do complexo *plantation*. A Shemekka está segregada, trabalha em boate e imagina ter ascensão e reconhecimento neste mesmo ambiente através do tamanho da bunda. Classificada como servil, é atendente na boate, mas não tem o corpo estereotipado como deve ser a mulher negra para atrair clientes homens, assim como a Vênus Hotentote³ que possuía nádegas grandes e atraía atenção dos europeus.

Shemekka não consegue visualizar-se como a Nolah, sua amiga, sem precisar cumprir os estereótipos e objetificação que a cultura ocidental lhe impõe. Portanto, quando Nolah a chama de bonita, ela não acredita e reclama que não irá subir de cargo na boate, porque não tem bunda. A sequência da história de Shemekka é uma representação de mulheres negras na América do norte, onde boates de *streap club* são legalizadas, esses lugares funcionam por meio de uma lógica estrutural ocidental branca, a qual classifica, estigmatiza e estereotipa, principalmente, as mulheres negras. Portanto a atenção à mulher negra, volta-se à disponibilidade, acessibilidade e a sexualidade Hooks (2019).

Já no Filme *The Watermelon Woman*, produzido, dirigido e estrelado por Cheryl Dunye. Cheryl –mulher negra, lésbica, moradora da Filadélfia e cineasta– trabalha em uma locadora e possui uma paixão por filmes. Ela se encanta por uma atriz negra que se chama *Watermelon Woman*. A partir dessa curiosidade, Cheryl inicia a sua carreira de

³ Sarah tinha nádegas proeminentes (esteatopigia) e grandes lábios hipertrofiados, em virtude da manipulação da genitália, o que lhe rendeu o apelido de *tablier*, avental em francês. Tais características despertaram atenção coletiva de viajantes europeus, responsáveis por converterem Sarah em espetáculo público. (Borges, 2012, p.194)

cineasta, tentando produzir um documentário que investiga quem foi a *Watermelon Woman*. O filme possui uma narrativa de metalinguística; enquanto acompanhamos as tramas pessoais da protagonista, também acompanhamos a construção de seu documentário em busca dessa atriz. A atriz, *Watermelon Woman* aparecia interpretando, *mommie*,⁴ um estereótipo, que aconselhava a mocinha branca através de uma pequena fala. No entanto, bastou isso para que Cherly se encantasse pela atriz e quisesse descobrir sua história

No decorrer do enredo, durante a busca da protagonista em busca da atriz, várias pessoas dão uma resposta negativa e não sabem por quem a Cherly procurava, mas ela não desiste, e essa é a saga do filme. Com ajuda da mãe, Irene Dunye, encontra uma mulher que conhecia a *Watermelon Woman*, Shirley Hamilton, a qual conheceu *Watermelon Woman* e afirmou que o nome verdadeiro era Fae Richards. Fae Richards, atriz que interpretava *Watermelon Woman*, só utilizava esse nome nas produções dirigidas por pessoas brancas, mas quando ela ia de encontro aos seus— pessoas negras e homossexuais— em um clube utilizava-se o nome verdadeiro.

Figura04:



Fonte: Google Drive

Figura 05:

⁴ Naquela década, a mulher negra era representada regularmente como escrava e empregada doméstica, encaixando-se na reedição de estereótipos comuns ao cinema e à televisão norte-americanos, como as *mammies* (Araújo, 2008)



Fonte: Google drive

Figura 06:



Fonte: Google drive

A Figura 04: exibe a atriz *Watermelon Woman* interpretou uma *mommie*, personagens negros que servem de apoio emocional ao drama da protagonista. Entretanto, o estereótipo de *mommie* retrata o período da escravidão, relacionado à teoria da complexidade visualidade de *plantation*, cuja as mulheres negras eram vistas como “mãe” por serem férteis e conseguirem engravidar diversas vezes. Porém, essa fertilidade e o termo “mãe” surgem de um abuso sexual para manter uma economia com base em escravizados. Os senhores estupravam as mulheres negras, não registravam e não reconheciam os filhos mestiços, que eram vendidos como produto. Essa ação violenta da exploração do corpo da mulher negra retrata o período da abolição do tráfico escravagista Davis(2016).

Desta maneira, a autora Davis (2016) aborda que o arranjo matrifocal era presente na cultura de pessoas pretas, então percebe-se que foi uma maneira de sobrevivência organizada no período da escravidão. No entanto, com os desdobramentos históricos essa estrutura foi explorada pelos senhores. Diante o

complexo de visualidade, a mulher negra, foi classificada como exploração do trabalho e do corpo, estigmatizada como “mãe” –nutrir e prover sustentabilidade à classe dominante– e segregada à lavoura ou acompanhantes das mulheres brancas.

Já a Fae Richards, verdadeiro nome da atriz *Watermelon Woman*, desfrutava da contravisualidade: cantava e era artista principal dos clubes *creolos*, onde não existia fetichismo ou voyeurismo entre eles. Portanto, a Fae vivia de forma autônoma e reivindicando momentos de alegrias e subjetividades, já que, pela descrição da Shirley esse lugar parecia uma brecha na hierarquia social, os quais negros e lésbicas estavam inseridos.

Diante a curiosidade da Cherly, protagonista, em saber quem era Fae Richards constituiu um movimento de contravisualidade, uma vez que, Mizoerff (2016) aborda que o direito a olhar reivindica o que é real e impõe um limite à estigmatização e objetificação da visualidade. Assim, a partir da figura 06, percebe-se que este lugar olhava para *Watermelon Woman*, interpretada por Fae Richards, além dos seus estereótipos.

REFERÊNCIAS

BORGES, Roberto Carlos da Silva; BORGES, Rosane (orgs.). **Mídia e racismo**. Petrópolis, RJ: DP et Alit; Brasília, DF: ABPN, 2012. 248 p. (Coleção Negras e Negros: Pesquisas e Debates). ISBN 978-85-61593-52-0.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016. 248 p. ISBN 978-85-7559-508-4.

HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Ana Claudia Mendes. Prefácio à edição brasileira de Rosane Borges. São Paulo: Elefante, 2019. ISBN 978-85-9488-008-3

MIRZOEFF, Nicholas. **Direito a olhar**. Educação Temática Digital, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745-768, 2016.