

# *Exploitation*, a explosão da violência em Hollywood nos anos setenta

*Exploitation*, the explosion of violence in Hollywood in the seventies

Michelle Caetano\*

## Resumo

Neste artigo a violência será captada pelo gênero cinematográfico *exploitation*, tanto como uma linguagem estética, como dispositivo de comunicação e significação da realidade setentista norte-americana, momento que reúne o maior número de obras *exploitation*. Os filmes *exploitation* primavam pela espetacularização das cenas violentas, exibindo o esfacelamento dos valores morais, que foram um dos pilares da sociedade tradicional até o advento da contracultura. Para tanto, o gênero permitirá experienciar o cotidiano violento dos anos setenta, propiciando abordar questões caras à época como os limites que levaram a atos violentos, bem como, as balizas ético-morais da sociedade estadunidense nos anos da contracultura.

Palavras-chave: Gênero *exploitation*; Espetacularização da violência; Contracultura

## Abstract

In this article, the violence will be captured by the cinematographic genre *exploitation*, both as an aesthetic language, as a communication device and meaning of the North American reality, a moment that brings together the largest number of *exploitation* works. The *exploitation* films stood out for the spectacularization of the violent scenes, showing the breaking of the moral values, that were one of the pillars of the traditional society until the advent of the counterculture. To this end, the genre will allow us to experience the violent daily life of the seventies, making it possible to address issues dear to the time, such as the limits that led to violent acts, as well, as the ethical-moral guidelines of American society in the counterculture years.

Keywords: *Exploitation* genre; Spectacularization of violence; Counterculture

\* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História Social, PPGHIS/UFRJ. Bolsista da Capes, Linha de pesquisa História das práticas de representações e das formas literárias e artísticas. Membro do Laboratório de Imagem, Memória, Arte e Metrópole (IMAM/UFRJ). Contato: [michellecaetanomhc@gmail.com](mailto:michellecaetanomhc@gmail.com)

## O gênero *exploitation* e sua carga violenta

O gênero *exploitation* articulou uma narrativa violenta como um código estético que apresentou nas telas de cinema versões do cotidiano dos anos 1970. Por essa razão, mostra-se imperioso fazer uma breve discussão a respeito do uso da violência na sociedade norte-americana para traçar um panorama de entendimento sobre a maneira como ela é representada no cinema setentista dos EUA, e claro, no cinema *exploitation*<sup>1</sup>. Ela não é gratuita, longe disso, está intimamente ligada ao caráter agressivo que pairava na realidade norte-americana naquele momento, como também, os aspectos ideológicos que fundaram a nação. Eventos violentos como a guerra do Vietnã, o assassinato de figuras públicas<sup>2</sup>, serial *killers*, suicídios em massa promovidos por seitas, violência praticada por agentes do Estado, como também, de grupos ativistas. Toda essa rede conjuntural dialogou com o cinema daquela época.

O cinema *mainstream*<sup>3</sup> norte-americano recorreu à temática violenta como meio de aprofundar e manter os laços nacionais, assim, preservando a narrativa civilizatória. Prova disso é a resposta que a cultura do medo dá aquilo que ela reconhece como o Outro<sup>4</sup> e a sua resposta a isso é a própria violência. A sociedade norte-americana nutre os atos violentos como modo de controle e doutrinação do Outro, do estrangeiro, ou seja, aqueles que não se enquadram no modelo considerado ideal de sociedade missionária e civilizatória. Dizendo de outra forma, o Outro pode tanto ser visto como o estrangeiro, como também determinados sujeitos internos que não se enquadravam ao perfil de cidadão pensado pelo ideário civilizador, entre eles, as minorias como os índios, negros e mexicanos.

O uso da violência no cinema foi utilizado e (continua sendo) como pano de fundo para apresentar a confrontação das demandas e lutas de diversos grupos, sobretudo, como tentativa

---

<sup>1</sup> Para saber sobre a trajetória dos filmes *exploitation*, ver: CHURCH, David. **Grindhouse Nostalgia: Memory, Home Video and Exploitation Film Fandom**. Edinburgh University Press, 2015 e SHAEFER, Eric. **Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films, 1919-1959**. North Carolina: Duke University Press, 1999.

<sup>2</sup> O período entre as décadas de 1960 e 1970 é marcado, sobretudo, pelo assassinato de figuras relevantes, como, o presidente democrata John Fitzgerald Kennedy, o ativista Malcolm X, o líder religioso Martin Luther King Jr., dentre outros.

<sup>3</sup> O Cinema *mainstream* é um termo utilizado por historiadores do campo da História do Cinema, essa definição serve para designar o cinema clássico americano, aquele de matriz comercial e que representa a cultura da classe hegemônica. Os estudos dentro da História do Cinema apontam diversos outros termos para designar o cinema *mainstream*, como dominante, comercial, hegemônico, *establishment*. Para saber mais sobre as características do cinema *mainstream*, ver: MASCARELLO, Fernando, Org. **História do Cinema Mundial**. Campinas – SP: Ed. Papirus, 2006.

<sup>4</sup> Para saber a respeito do processo de fundação da nação norte-americana, forjado juntamente com a distinção entre a chamada América branca e as demais minoria, bem como, o medo do Outro, ver GERSTLE, Gary. **American Crucible: Race and Nation in the Twentieth Century**. Princeton e Oxford: Princeton University Press, 2001 e ESPINAL, Luis. **Consciência Crítica Diante do Cinema**. São Paulo: Ed. LIC, 1976.

de afirmar suas relativas convicções. Em outras palavras, o cinema *mainstream* recorreu e continua recorrendo a prática violenta como um dos meios de reforçar seus ideais tradicionais de pertencimento nacional. Vale lembrar, que a violência também pode ser um instrumento questionador da mensagem hegemônica.

O pensamento foucaultiano se debruça sobre o escopo dos “mecanismos polimorfos das disciplinas” (FOUCAULT, 2006, p.189), que permeiam a mecânica do poder. Para o filósofo, o corpo é um veículo de imposição e controle social, o “controle da sociedade sobre o indivíduo não se opera simplesmente pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo” (FOUCAULT, 2006, p. 80). Juntamente a essa concepção, o filósofo também pondera que o poder é uma prática social que se manifesta de forma capilar em um conjunto de relações multilaterais, isto é, Foucault entende a manifestação do poder como uma microfísica, onde ele é exercido em malhas e redes por indivíduos que exercem o poder e, ao mesmo tempo, sofrem a ação dele. Assim sendo, as violentas ações disciplinadoras dos corpos são um mecanismo de exercício do poder, que transparece nas telas de cinema. A linha foucaultiana alega que a imposição do poder coercitivo está permanentemente relacionada a prática do saber e do discurso. Ademais, a dramatização dos atos violentos nas narrativas cinematográficas é um meio de “exteriorizar a oposição de pontos de vista e ideologias” (ESPINAL, 1976, p. 121).

Como já foi elencado, a cultura do medo e da violência perpassam toda a história do cinema norte-americano, dessa maneira, a memória coletiva é circunscrita em um mecanismo de manutenção do empreendimento missionário nacional, enfatizando o mito civilizador norte-americano, deixando nítido qual é a cor e o gênero dessa nação, isto é, corroborando a supremacia masculina branca como status de poder e dominância.

Vale evidenciar que os papéis da masculinidade e feminilidade, no contexto da década de setenta, estavam sendo redefinidos, a reestruturação da sexualidade estava em pelo curso. A temática sexual, assim como também a questão da violência eram recorrentes nas tramas produzidas neste momento. Eles ditavam o tom da maioria das produções cinematográficas. Nesta época, ampliaram-se os temas abordados, os longas continham: violência sexual; dilemas da prostituição; relações inter-raciais; homossexualidade; depravação; bissexualidade; o prazer sem reprodução, entre outros. Os filmes abordavam as mais diversas dimensões das relações sexuais e identidades sexuais.

Os filmes estadunidenses com linguagem violenta dos anos setenta podem ser enquadrados no gênero ou subgênero (alguns pesquisadores também balizam esses filmes como subgênero) *exploitation*. Os filmes *exploitation* nasceram ainda nos anos 1910. **Traffic of Souls** (1913) é considerado o primeiro desse estilo. Esse estilo de filmes, em sua origem, já abordava figuras à margem da sociedade e temas tabus, como a rede de compras de mulheres para a prostituição e procedimentos de higienização para o ato sexual, os chamados filmes de *sex hygiene*. Produções excessivamente provocativas que abordavam a prostituição, o aborto, a

homossexualidade, o adultério, a bigamia, a hipocrisia religiosa, entre outros temas vistos como polêmicos. São longas que expõem temas e segmentos sociais que orbitam fora da estética e ideologia do *american way of life*<sup>5</sup>. A indústria marginal, desse modo, segue sua trajetória à margem do *cinema mainstream*.

Como corroborado antes, o cinema norte-americano incorporou uma tradição violenta nos primórdios do seu nascimento, nas primeiras películas do gênero *western*<sup>6</sup> elegeu a comunicação violenta como parte de sua narrativa. O filme **The Great Train Robbery** (1903), considerado por muitos o primeiro do gênero *western* — não existe um consenso sobre qual filme teria iniciado gênero, a discordância gira em torno de outros longas, como **Bucking Broncho** (1894), **Annie Oakley** (1894) e **Kit Carson** (1903) — tem em sua trama, assalto, tiroteio, assassinatos, pessoas sendo jogadas de trens em movimento, etc.

Assim, a narrativa violenta nasce com o cinema, perpassa as histórias dos caubóis, passando pelos filmes *noir*, bem como, o cinema de catástrofes naturais, suspense, terror, entre outros. Esse cinema, que expressa a sua narrativa pela linguagem violenta, tem como inspiração a literatura anglo-saxônica oitocentista, bebendo dos romances góticos, geralmente reeditando o crime como tema central da narrativa. Fazendo presente o medo, a histeria, o pavor e o sofrimento. Existe uma íntima ligação entre o cinema *exploitation* norte-americano e a literatura inglesa, como por exemplo, a obra do escritor Edgar Allan Poe. Sendo assim, essa produção cinematográfica é “centrada na representação do sádico e do mórbido” (BAPTISTA, 1995, p. 274).

Outro ponto de influência é o espetáculo teatral francês do século XIX, chamado *Grand Guignol*<sup>7</sup>, que tinha a proposta de exibir peças com temáticas chocantes e, muitas vezes, repugnante. O público assíduo desse tipo de teatro sabia que iria assistir espetáculos com muitas cenas violentas, com mutilações, desmembramentos e horror. Essas peças, frequentemente apelavam para o visual sangrento, deixando de lado o enredo.

---

<sup>5</sup> *American Way of Life*, foi um modelo idealizado de padrão e estilo de vida que acendeu após a Segunda Guerra Mundial, onde certo tipo de cidadão é intitulado como modelagem de referência, ou seja, de um modo de viver idealizado. Esse arquétipo referencial é personificado pela família nuclear branca e heterossexual vivenciando o capitalismo e o consumismo. Além disso, foi difundido através da cultura midiática, acima de tudo, no campo do cinema e da TV. Para saber mais, ver: CUNHA, Paulo R. **American Way of Life**. Consumo e estilo de vida no cinema dos anos 1950. São Paulo: Intermeios, 2017.

<sup>6</sup> O gênero *western* é caracterizado por difundir no cinema norte-americano o mito do caubói. Propagando o caráter missionário e civilizador do *ethos* americano. O caubói geralmente é imbuído ao mesmo tempo de aspectos civilizados e selvagens. Ver: HOBBSAWN, Eric. **Tempos Fraturados**. Cultura e Sociedade no Século XX. 1<sup>a</sup> ed – São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

<sup>7</sup> Os autores que mais se destacaram no Grand Guignol foram André de Lorde (o autor escreveu por volta de cem peças), Pierre Bauche e Maurice Lecel. Geralmente o tempo de duração das peças era curto para que outras fossem apresentadas na mesma noite. Para saber mais, ver: GORDON, Mel. **Theatre of Fear & Horror**: Expanded Edition: The Grisly Spectacle of the Grand Guignol of Paris, 1897-1962. Port Townsend, WA, 2016.

Tom Gunning retorna às primeiras experiências dos espectadores ao verem a locomotiva dos irmãos Lumière em movimento nas telas de cinema. Gunning, ao ler os relatos desses espectadores percebe um misto de terror com nuances de prazer, afirmando que:

O trem correndo não produziu apenas a experiência negativa do medo, ele criou a forma, particularmente moderna do entretenimento de emoção, incorporada nas então recentes atrações dos parques de diversão, que combinava as sensações de aceleração e queda com a segurança, garantida pela moderna tecnologia industrial (GUNNING, 1995, p.55)

Seguindo, reforça:

O peculiar prazer de gritar diante da imagem de uma locomotiva subitamente animada não indica um público desejoso de tomar a imagem pela realidade, mas sim um espectador cuja experiência cotidiana perdeu a coerência e imediatez tradicionalmente atribuídas à realidade: ausência de experiência que cria o consumidor faminto de emoções (GUNNING, 1995, p. 58)

Para tanto, a comunicação violenta esteve presente nesses primórdios do cinema, no chamado cinema pre-code e também durante a atuação do código de censura, o código *Hays*<sup>8</sup>, estabelecendo restrições para as cenas violentas. As cenas que envolviam mortes deveriam ser: “rápidas, sem estrebuchamento, pouco sangue, feridas ocultas, sem gritos traumatizantes e closes reveladores” (NAZARIO, 1987, p. 8).

A implementação do código *Hays* na década de 1930 acabou construindo um divisor entre o cinema marginal e os filmes *establishment*, forjando princípios divisores que estabeleceram parâmetros do que era aceito nas produções cinematográficas *mainstream*, projetando para as fronteiras da indústria os filmes marginais. A partir de 1934, com a entrada no departamento que regulamentava as produções fílmicas do líder religioso Joseph Breen (conhecido mais tarde como “Hitler de Hollywood”), o código censor atuou a todo vapor. Com a gestão de Breen os filmes passam efetivamente pela averiguação do órgão censor. O órgão tinha o poder de vetar e editar os filmes de acordo com o ideário conservador. O crivo atuava em cenas de sexo (fossem explícitas ou que apenas insinuassem), desrespeito à bandeira e à religião, corpos nus, vícios, vulgaridades, entre outros.

---

<sup>8</sup> O código *Hays* era um regulamento que enquadrava as produções em uma tentativa de normatizá-las nos padrões estabelecidos pelo cinema *mainstream*, ou melhor, pelos valores da cultura hegemônica. O estabelecimento de valores tradicionais teve o apoio e foi ratificado pelo próprio código de censura, em uma via de mão dupla, ver: BLACK, D. Gregory. **Hollywood Censored** - Morality codes, Catholics, and the movies. New York Cambridge University Press, 1999.

Em outras palavras, o código foi um conjunto de normas que norteava a censura dentro do cinema norte-americano, era o cinema vigiando o próprio cinema em uma espécie de autocensura. Sua função era analisar os roteiros para certificar se eles atendiam aos princípios conservadores, vetando o que era considerado má conduta, ou seja, aquilo que supostamente era imoral nos filmes, justamente por não estar alinhado aos valores e ideais da sociedade norte-americana branca, masculina, judaico-cristã. Um controle direto e expresso sobre o conteúdo dos filmes. Como foi exposto acima, o código censor possuía princípios gerais como restrição ou proibições a cenas de escravos brancos, cenas de sexo entre pessoas brancas e negras, cenas de estupro de mulheres brancas por homens negros, cenas que insinuassem a miscigenação, cenas de casamento entre brancos e negros, a lista de proibições era longa. Ainda atendendo às demandas nacionalistas, segregacionistas e moralistas, o código tinha, por exemplo, um tópico sobre os “sentimentos nacionais”, que pregava respeito à bandeira.

Sendo assim, o código atua até a década de setenta como um mecanismo doutrinador das classes mais baixas e um meio para ratificar os valores conservadores.

Eles todos queriam que filmes de entretenimento enfatizassem que a igreja, o governo e a família eram os pilares de uma sociedade ordenada e que o sucesso e felicidade eram resultados de respeitar e trabalhar nesse sistema [...] Em suma, eles acreditavam que os filmes deveriam ser as peças de moralidade do século vinte, ilustrando o comportamento adequado para as massas [...] Reconhecendo que o mal e o pecado eram partes legítimas de um drama, o código ressaltava que nenhum filme deveria criar um sentimento de “simpatia” pelos criminosos, os adúlteros, os imorais, ou os corruptos [...] As cortes deveriam ser mostradas como justas e corretas, a polícia como honesta e eficiente, e o governo como protetor de todo o povo (BLACK, 2002, p.104).

Mesmo com a implementação do código *Hays* os filmes *exploitation* marginais continuaram a ser produzidos, o código censor não impediu completamente que longas com esse perfil fossem realizadas. Eles continuaram a ser produzidos, porém em menor escala e também com campanhas publicitárias em menor proporcionalidade (frequentemente eram os próprios produtores independentes que viajavam pelo país para divulgar seus filmes). Outro ponto a destacar é o tipo de sala de exibição. Enquanto que os outros gêneros cinematográficos do *establishment* eram exibidos em cinemas maiores e com propaganda massiva, os *exploitation* eram exibidos em poucas salas de cinema, salas bem mais modestas. Os *exploitation* seguiram com longas como: **Freaks** (1932), **Elisia, valley of the nudes** (1934), **The wages of sin** (1938), **Mom and dad** (1944), **Glen or glenda** (1953), entre outros, de uma lista extensa. Continuaram à margem do cinema *mainstream*. Foi só com a queda do código no final dos anos 60 que esse subgênero ressurgiu com força total. Muito mais que um subgênero, os filmes *exploitation* são um estilo e uma linhagem que se propagaram pelos mais diversos gêneros cinematográficos.

Alguns filmes no final dos anos de 1960 já eram um prenúncio da queda do código e permeados pelo estilo *exploitation*. **Bonnie and Clyde** (1967) e **The Graduate** (1967) são longas que dão indícios do afrouxamento do código por trazerem temáticas como o retrato da bandidagem de forma glamourizada e as mudanças do comportamento sexual. Martin Scorsese aponta que nos últimos anos o código censor perdera sua força e atuava de forma inexpressiva. Na visão de Scorsese: “No final dos anos 1960, o Código de Produção estava quase defunto. Arthur Penn, com Uma rajada de balas, e Sam Peckinpah, com Meu ódio será a sua herança, jogaram a pá de cal” (SCORSESE; WILSON, 2004, p.182).

Houve um conjunto de fatores que levaram à queda do código censor, a saída de Joseph Breen da direção do PCA, o contexto da contracultura e suas transformações no comportamento sexual e as expressões das demandas dos *outsiders*, juntamente com a crise que havia se instalado na indústria cinematográfica norte-americana enfraqueceram o comando do código censor. O cinema estava em um momento instável e era necessário buscar temáticas e parceiras financeiras com setores que contribuíssem com a recuperação da indústria, era contraproducente continuar produzindo filmes somente alinhados com uma parcela conservadora da sociedade, sendo urgente cooptar o interesse de outras camadas da sociedade, como a juventude.

Para além desses aspectos, o termo *exploitation* possui tripla dimensão, pode ter ligação com o mecanismo de divulgação publicitária dos filmes, que é regado, muitas vezes, a muito sensacionalismo ou obscenidade, bem como, o modo específico como esses filmes dialogam com sua audiência. Esses filmes “explorariam” um público-alvo no que diz respeito ao modo como apresenta ou representa as expectativas e valores dessa audiência. Outro aspecto relacionado aos filmes *exploitation* é a prática de explorar intensamente temas polêmicos. É uma produção cinematográfica que não só abarca os filmes considerados de categoria B, mas filmes que incorporam, ou melhor, exploram algum tema específico atravessado por muito conteúdo sexual, violência explícita, consumo de drogas, tal como, atos subversivos. Os chamados *exploitation* carregam em cenas controversas que chocam por ser, na maioria das vezes, uma experiência visual muito intensa e apelativa. Em termos gerais, os filmes que têm perfil *exploitation* empregam a violência como recurso visual e também como elemento central da narrativa. David Kehr define um aspecto que unifica o gênero, afirmando:

Um filme *exploitation* pode ser sobre parto ou doenças venéreas, abuso de drogas ou corridas de carro, uma moda de dança ou uma onda de crimes. Talvez seja o único gênero definido não pelo seu conteúdo, mas por uma atitude – uma certa disposição da parte dos diretores, e um entusiasmo desenfreado pela parte dos exibidores, de apelarem para os impulsos menos nobres do público. (KEHR, 2005, p. 6).

Tratando-se da narrativa violenta recorrente no cinema setentista, o qual o gênero *exploitation* está inserido, convém levantar uma questão importante para esse momento do cinema: a violência urbana.

Ao longo das décadas de 1950 e 1960 o deslocamento das famílias americanas para os subúrbios, isto é, o processo de dispersão urbana, foi progressivamente intensificado. Esse processo é fruto dos investimentos governamentais do pós-guerra. Entretanto, a injeção de recursos na infraestrutura e serviços não atendeu à população norte-americana completamente. Grande parte desses investimentos foi direcionada para regiões onde a classe média branca se instalou. Com isso, os grandes centros urbanos acabaram deteriorados, sofrendo com o aumento dos índices de criminalidade, diminuição de investimentos públicos, etc. Foram esses centros urbanos esvaziados de atendimento público que parcela expressiva da comunidade afro-americana se instalou após o movimento migratório<sup>9</sup> ocorrido após a Segunda Guerra Mundial. Todo esse panorama contextual acarretou no crescimento e surgimento de guetos, alavancando assim, as taxas de crimes violentos. A atmosfera econômica e sócio-política do período entre as décadas de 1960 e 1970 é fruto da realidade contraditória da sociedade de afluência dos anos 1950. Embora esse momento histórico cinquentista seja marcado pela expansão econômica norte-americana e a construção idealizada da família nuclear branca (imagem fomentada tanto pela cultura cinematográfica quanto pela literatura), a insatisfação social crescia na outra América. Dizendo de outra forma, a América não branca, aquela que acabou ficando à margem das benesses e privilégios que o crescimento econômico pós-guerra promoveu. Entretanto, a alta taxa de crescimento do PIB por volta de 250% entre o final de 2<sup>o</sup> Guerra Mundial e os anos 1970 (KARNAL, 2013), juntamente com os baixos índices de inflação e desemprego não atingiram a sociedade americana de forma uniforme. Boa parte das minorias estava fora da distribuição de renda abundante da América hegemônica, ou seja:

A distribuição de renda não mudara muito: a população 20% mais rica continuou controlando 45% de toda a renda, enquanto os 20% mais pobres controlava somente 5%. Indígenas, relegados às reservas no interior dos Estados Unidos, eram as pessoas mais pobres do país. Idosos e trabalhadores rurais de todas as etnias e as populações afro-americana e latino-americana estavam desproporcionalmente entre os indigentes. Devido à discriminação e à falta de dinheiro, esses grupos raramente desfrutavam a “maravilhosa vida suburbana”, concentrando-se nos centros das cidades, onde os empregos, comércios e serviços

---

<sup>9</sup> Para saber a respeito da conjuntura social e política que levou a grande migração afro-americana para o norte do país, ver: ALMEIDA, Paulo R. **A realização da ambição do negro**: Oscar Micheaux, Race Pictures e a Grande Migração. Rascunho, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, 2012. Disponível em: <<http://www.rascunho.uff.br/ojs/index.php/rascunho/article/view/35>>. Acesso em: 03 ago. 2020.

públicos tornavam-se cada vez menos acessíveis<sup>10</sup> (KARNAL, 2013, p.231).

Mesmo com os governos democratas de John F. Kennedy e seu sucessor Lyndon B. Johnson, e suas tentativas de proporcionar um espécie tênue de *New Deal*<sup>11</sup>, as décadas seguintes intensificaram e promoveram questionamentos sociais e a busca por espaço de exercício, isto é, ambiente de expressão social, econômico, cultural e político por parte dos segmentos que estavam na periferia da sociedade norte-americana. Desse modo:

A crise de finais dos anos 1960 revelava “a irrupção da enzima marginal” – os negros, as mulheres, os loucos, os homossexuais, o Terceiro Mundo – trazendo à tona sua conflitividade, pondo em crise uma concepção de cultura incapaz de dar conta do movimento, das transformações do sentido do social [...] E a crítica indicará a “sociedade do espetáculo” que, ao levar a relação mercantil até a cotidianidade, até o sexo e a intimidade, acaba politizando-os, isto é, convertendo-os em espaço de luta contra o poder (BARBERO, 2001, p. 95-96).

No âmbito político a intensificação dos movimentos sociais e suas pautas sobre o exercício pleno da cidadania levaram à luta pelos Direitos Civis reverberar pelo país. Promovendo passeatas, boicotes ao transporte público, manifestações que ganharam adesão de intelectuais, artistas e políticos. Mobilizações contra a segregação e violência racial. De acordo com Purdy:

A maioria dos negros permaneceu desproporcionalmente pobre. Em 1977, a renda da família negra era 60% da renda da família branca. Desindustrialização, reestruturação econômica e políticas federais alargaram os guetos pobres, cujos os residentes sofreram com moradia, educação e serviços públicos de baixa qualidade e com a violência e a ação das gangues, que brotaram da miséria econômica e do desespero social<sup>12</sup> (KARNAL, 2013, p.249).

---

<sup>10</sup> SEAN, Purdy. O Século Americano. In: KARNAL, Leandro... [et al.] **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2013.

<sup>11</sup> *New Deal* foi um conjunto de programas promovidos pelo governo norte-americano no pós-guerra, um pacote de reformas com o intuito de propiciar a recuperação econômica da nação. O órgão público NRA (National Recovery Administration) atuava como intermediário entre o governo, os empresários e os trabalhadores. O órgão também tinha a função de controlar os acordos entre os setores sociais e o próprio governo. Para saber mais, ver: KARNAL, Leandro... [et al.] **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2013.

<sup>12</sup> SEAN, Purdy. O Século Americano. In: KARNAL, Leandro... [et al.] **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2013, p. 173-274.

No terreno da cultura, o desconforto contra as desigualdades sociais e a sociedade tecnocrata afluíram no período sessentista e setentista. Estavam mergulhados no mal-estar que o *establishment* promovia, figuras como o poeta Alan Ginsburg, o escritor William S. Burroughs, os cineastas Nicolas Ray e Fritz Lang, dentre outros, expressavam a arte da insatisfação e do descontentamento. Filósofos e escritores também abordaram temáticas ligadas a esse momento, entre eles, Herbert Marcuse e Arthur Miller. Canais culturais como a música e o cinema também manifestaram o descontentamento social, questionando o cotidiano normativo da sociedade conservadora. O folk de Judy Collins e Bob Dylan, o blues de B. B. King e o soul de Marvin Gaye, abordavam a opressão social, questionavam os valores do conservadorismo e a realidade afro-americana. Purdy assinala, ainda, que:

Na frente cultural, as canções populares e religiosas do movimento por direitos civis passariam a inspirar um grande número de artistas que trataram dos temas “poder negro” e “orgulho da raça” em gêneros musicais como o soul, o rhythm blues e o funk. Essas linguagens sustentaram a energia dos movimentos por direitos civis e black power. Os artistas mais politizados, como Gil Scott e Solomon Burke, ligaram suas músicas diretamente aos movimentos sociais<sup>13</sup> (KARNAL, 2013, p.248).

Paralelo a isso, havia também o cinema independente, o cineasta John Cassavetes, com as obras **Shadows** (1959) e **Husbands** (1970) é representante desse cinema mais autoral. Outro realizador que contribuiu para abordar criticamente a sociedade de afluência norte-americana foi Melvin Van Peebles, com a obra **Sweet Sweetback's Baadasssss Song** (1971). Peebles chacoalhou Hollywood com sua obra visceral e ácida, apresentando de forma crua as mazelas do racismo institucional<sup>14</sup>.

No início dos anos 1970, com a entrada dos republicanos no poder e sua agenda conservadora, novas formas de combater os avanços dos movimentos liberais da década anterior entram em voga. Os governos de Richard Nixon, e posteriormente Gerald Ford, favoreceram a ascensão da contrapartida conservadora. Além disso, esses governantes tiveram que lidar com escândalos de corrupção, a crise mundial do petróleo, a intensificação da

---

<sup>13</sup> Idem.

<sup>14</sup> Os princípios fundadores da nação norte-americana tem em sua base o nacionalismo racial, ele foi um sistema de subordinação e segregação social/racial aplicado à comunidade afro-americana e outras minorias. Esse mecanismo também é caracterizado por *Jim Crow*, uma série de leis e medidas segregativas. O nacionalismo racial também é denominado racismo institucional, ele é pautado por organizações radicais como a *Ku Klux Klan*, além do corpo policial e político. Para saber mais, ver: PAMPLONA, Marco; DOYLE, Don H. (Org.) **Nacionalismo no Novo Mundo**. Rio de Janeiro: Record, 2008 e GERSTLE, Gary. **American Crucible: Race and Nation in the Twentieth Century**. Princeton e Oxford: Princeton University Press, 2001.

concorrência pelas fatias do mercado internacional (de países como o Japão e a Alemanha), as sistemáticas greves operárias e o vexame na Guerra do Vietnã.

Para além desses aspectos, os movimentos sociais e toda a conjuntura sócio-política desse instante impactaram as diversas esferas culturais. Manifestando críticas ao conservadorismo, apresentando novos modelos comportamentais (sociais e sexuais) e expressando um estilo de vida alternativo ao convencional da classe média. O gênero *exploitation* muitas vezes expôs nas telas o instinto sexual liberto, uma expressão estética que primava pela exposição explícita dos corpos hipersexualizados. Entretanto, distinguindo essa exposição. Enquanto a apresentação do masculino era realizada por meio da exacerbação do seu potencial sexual, a exposição do feminino frequentemente era pela trajetória da objetificação da mulher. Reduzindo, muitas vezes, o feminino ao corpo, que é explorado e sofre violência explícita.

Na década de 1970 a dispersão urbana e o crescimento dos índices de criminalidade haviam se tornado pontos primordiais na sociedade norte-americana: por volta de 6% da população, cerca de 13 milhões de pessoas (PATTERSON, 2005), havia deixado as cidades. Centros urbanos como Nova York viviam um cenário de decadência e criminalidade. Os filmes de Martin Scorsese **Who's that knocking at my door** (1967), **Mean Streets** (1973) e **Taxi Driver** (1976) têm como ambiente uma Nova York degradada pela criminalidade e pelas drogas. Como bem ambientam Quart e Auster:

Em 1975, talvez simbolizando a sociedade Americana e, especialmente, suas áreas urbanas mais antigas, New York foi levada perto da falência por uma combinação de fatores como a fuga da classe média, o aumento da criminalidade, a redução da base tributária, o aumento da demanda por serviços públicos por parte de uma população pobre crescente, a exigência de sindicatos municipais e a insensibilidade e ganância de grandes bancos da cidade. Somente um empréstimo de último minuto, garantido pelo governo federal, impediu uma catástrofe financeira (QUART; AUSTER, 2011, p.103).

Os filmes do movimento *blaxploitation*<sup>15</sup>, que tem em seu cerne a natureza *exploitation*, lançaram mão de ambientar a maioria de suas tramas no submundo dos guetos urbanos. São

---

<sup>15</sup> O gênero do cinema negro norte-americano *blaxploitation*, está situado na década de setenta e emergiu nesse período com o intuito de produzir e direcionar filmes à comunidade afro-americana, sobretudo, a urbana, e possivelmente combatia a condição de segregação dessa parcela social. Esses filmes também são denominados por alguns estudiosos do tema como *race pictures*, *race films*, *race movies* e *black action films*. O movimento *blaxploitation* também é balizado por alguns pesquisadores como era, ciclo, estilo ou gênero, não há um consenso acerca da categorização do mesmo. Esses diferentes modos de localizá-lo serão úteis para o desenvolvimento desse artigo, ver: HOWARD Josiah. **Blaxploitation Cinema: The essential guide**. England: FAB Press, 2008 e WALKER, David; WATSON, Chris. **Reflections on Blaxploitation: actors and directors speak**. Maryland: Scarecrow Press, 2009.

exemplos: **Truck Turner** (1974), **Cotton Comes to Harlem** (1972), **Willie Dynamite** (1974), **Super Fly** (1972) e **Black Caesar** (1973). As obras em destaque apresentam o ambiente decadente do submundo dos guetos, a contaminação da corrupção nas várias camadas do Estado e a violência policial. **Super Fly** (1972) e **Black Caesar** (1973) representam perfeitamente o espírito do gênero *blaxploitation* em emitir o mal-estar e as frustrações da audiência afro-americana, sobretudo, a parcela urbana.

O primeiro narra a vida de um traficante de drogas interpretado por Ron O'Neal chamado Priest, que tem o desejo de largar a vida criminoso. Priest deseja ser, esse é o seu anseio. Em seu discurso ao longo do filme o anti-herói luta para ter a oportunidade de ser. O seu desejo é vir a se tornar algo, ter a oportunidade de escolha que o sistema lhe tolheu. O personagem pode ser visto como um criminoso que é, ao mesmo tempo, o protagonista e o antagonista do filme. Um personagem extremamente complexo. Priest conhece bem a estrutura corrupta institucional, negocia com criminosos do gueto e criminosos de farda. O longa apresenta um traficante de cocaína, não só poderoso por estar rodeado de armas, mas essencialmente por ter coragem de enfrentar o lado corrupto do Estado, em outras palavras, "isso foi realmente empoderador para o público, porque você tinha um personagem negro que não apenas teve a oportunidade de denunciar o 'The Man' e falar a verdade ao poder, mas ele fez isso com estilo"<sup>16</sup> (LATIMES, 2018).

O segundo longa foi protagonizado por Fred Williamson, interpretando o personagem Gibbs. A obra estava mergulhada nas questões raciais inerentes aos anos 1960 e 1970. O filme é um remake do filme de Edgar G. Robinson chamado **Little Caesar** (1931), um clássico do gênero gângster. Tommy Gibbs se torna um temido gângster, ele é fruto da brutalidade policial, ascendendo como criminoso alimentado pela ânsia de vingança. O filme apresenta de forma clara os perfis raciais do contexto da época, ambientado em uma Nova York mergulhada na criminalidade e corrupção. O diretor Larry Cohen elegeu a violência para narrar o drama da ascensão e queda de um gângster.

Outro ponto crucial que exacerbou a temática violenta nos filmes *exploitation* nos anos setenta foi o conflito do Vietnã. A guerra esteve presente em muitas produções cinematográficas da época, tanto em obras que abordaram diretamente o conflito, como outras que recorreram à temática bélica para elaborar suas tramas. O documentário **Hearts and Minds** (1974) do diretor Peter Davis é um exemplar dessa abordagem mais direta sobre a guerra no Sudeste Asiático. O cinema setentista, em diversas obras, tinha como pano de fundo a guerra urbana e o conflito que

---

<sup>16</sup> TER'VELL, Anderson. A look back at the blaxploitation era through 2018 eyes. **Los Angeles Times**. Jun, 2018. Disponível em: <<https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-ca-mn-blaxploitation-superfly-20180608-story.html>>. Acesso em: 07/04/2020.

estava em andamento na Ásia. O diretor do filme **Bonnie e Clyde** (1967), Arthur Penn, justifica o uso de cenas muito violentas no seu filme apontando para o contexto da guerra do Vietnã:

Devíamos mostrar o que se vê quando alguém leva um tiro. Mostrar que baleiar alguém não é um evento asséptico, não é algo imaculado. Há uma quantidade enorme de sangue [...] E estávamos no meio da Guerra do Vietnã. O que as pessoas viam na televisão toda noite era tão sangrento quanto o que estávamos mostrando no cinema, ou até mais (SCORSESE; WILSON, 2004, p.183-184).

Em um outro momento, Penn novamente reforça as razões de recorrer ao uso da violência de forma tão explícita em *Bonnie e Clyde*:

Quando numa cena alguém era atingido, o costume era não mostrar o impacto dentro da cena; tinha que cortar, Penn explica. Nós dissemos: Não vamos repetir o que os estúdios vêm fazendo esse tempo todo. Vamos jogar tudo na cara das pessoas (BISKIND, 2009, l. 678).

De acordo com Biskind (2009, l. 683), tanto Penn como o produtor do filme Warren Beatty queriam que o público, ao assistir as cenas finais da morte do protagonista, recordasse o assassinato de John Kennedy. A violência explícita apresentada por Beatty e Penn pode ser pensada como o modo que a sociedade daquele momento experimentava a barbárie, essa violência era vivenciada através das imagens cinematográficas do conflito.

Outros cineastas circunscritos no ambiente *exploitation* são John Waters, Russ Meyer, Larry Cohen, entre outros. Realizadores que produziram muitas obras onde a centralidade das tramas passa pelo tom satírico, pela malícia, violência e exploração sexual.

A reunião de obras cinematográficas de John Waters, por muitas vezes, captou tradições, perfis e padrões de Hollywood para promover paródias e sátiras. Waters em suas obras transgressivas e provocativas se ateu aos papéis de gênero e aos padrões repressivos da sociedade conservadora daquela época. Os longas **Mondo Trasho** (1969), **Multiple Maniacs** (1970) e **Female Trouble** (1974) atuam com uma estética obscena que questiona valores tradicionais e choca com cenas de extrema violência. O realizador produziu as suas primeiras obras com orçamentos baixíssimos. Restrições que parecem ter contribuído para estimular seu senso criativo, pois Waters dirigiu, produziu, escreveu e também editou os longas. Esse exercício do autoral acabou concebendo uma plástica *underground* aos seus filmes.

Sconce reflexiona a respeito do cinema transgressor e controverso (muito associado à obra de Waters) denominando-o de paracinema, alegando que:

Paracinema é, portanto, menos um grupo distinto de filmes do que um protocolo de leitura particular, uma contraestética transformada em sensibilidade subcultural devotada a todos os tipos de cultura. Em suma, o manifesto explícito da cultura paracinemática é valorizar todas as formas de "lixo" cinematográfico, esses filmes foram rejeitados explicitamente ou simplesmente ignorado pela cultura cinematográfica legítima (SCONCE, 1995, p.372).

Nessa esteira, Russ Meyer, ao filmar **The Immoral Mr. Teas** (1959) acabou introduzindo uma nova vertente dentro do gênero *exploitation*, os chamados *nudie-cuties*. Os filmes desse perfil introduziram a nudez feminina no enredo das obras por um viés cômico. **The Immoral Mr. Teas**, acabou sendo um sucesso de bilheteria, devido seu baixo custo de produção (por volta de 24 mil dólares), arrecadando 1,5 milhão de dólares (IMDB)<sup>17</sup>. Na sequência Meyer filmou mais dois longas nos mesmos moldes do *nudie-cuties*, **Eve and the Handyman** (1961) e **Wild Gals of the Naked West** (1962). As realizações cinematográficas de Meyer abriram precedentes para a exposição da nudez nos filmes pós-código de censura (o código *Hays*).

Outra figura representante dos filmes *exploitation* é o cineasta Larry Cohen. Juntamente com Jack Hill, foram realizadores muito atuantes no gênero. Cohen foi produtor, diretor e roteirista de muitas obras, filmou uma série de filmes *blaxploitation* como **Hell Up in Harlem** (1973), **Black Caesar** (1973), e filmes de terror, como **It's Alive** (1974) e **God Told Me To** (1976). Ao longo de sua carreira Cohen produziu filmes independentes e também de cunho comercial. As obras filmadas por Cohen dentro do movimento *blaxploitation* trouxeram um significativo retorno financeiro (WALKER; WATSON, 2009) e também contribuíram para a popularidade desses filmes junto à audiência afro-americana. O cineasta em uma entrevista reflete sobre a áurea pejorativa dada aos filmes *exploitation*, Cohen alega que:

[...] os críticos nunca tenderam a tratar qualquer um dos American International Pictures<sup>18</sup> favoravelmente. Todos esses filmes eram "B" e cumpriam a função de atrair um determinado tipo específico de público. Eu acho que às vezes, eles podem ter sido melhores do que os filmes "A". Mas eles nunca esperaram receber elogios críticos. Eles apenas deveriam ganhar algum dinheiro, para gerar alguma atividade na bilheteria. Então eu não estava desapontado. Para falar a verdade, as críticas sobre **Black Caesar** foram realmente muito boas. [...] ele foi um filme melhor. Foi um roteiro melhor. Era um filme "B", mas tinha um roteiro de qualidade "A" (WALKER; WATSON, 2009, p. 49).

<sup>17</sup> Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt00000052920/>>. Acesso: 10 set. 2020.

<sup>18</sup> A produtora independente AIP (Americam International Pictures) foi gerenciada por Samuel Z. Arkoff e Jim Nicholson. A produtora entre a década de 1950 e 1980 realizou em torno de 125 filmes, dentre eles muitos são pertencentes ao ciclo *blaxploitation*.

Cohen ainda aborda de forma rápida a corrupção no interior das instituições governamentais norte-americanas e o racismo, relativizando:

Nosso filme teve sua cota de violência, mas tudo tinha algo a ver com o enredo integral ou o racismo da América. Você sabe, o filme era sobre policiais desonestos de Nova York e, ao que parece, realmente havia policiais desonestos em Nova York. Era sobre usar adolescentes para usar drogas no submundo manipulado pelo departamento de polícia. Eles estavam usando adolescentes negros para fazer isso. (WALKER; WATSON, 2009, p. 50).

Ademais, a violência é configurada pelo cinema como linguagem estética e, ao mesmo tempo, como um mecanismo de comunicação e significação da realidade, como atesta Rocha, “na intersecção entre o concreto e o simbólico, a violência manifesta-se como produção e linguagem estética, como forma de ser, de se comunicar, de vivenciar, de aprender e interpretar o mundo” (ROCHA, 1997, p.43).

Essa tríade linguagem/comunicação/significação que a violência incorpora ao cinema permitiu, e ainda permite na contemporaneidade experienciar o cotidiano violento. Levantar reflexões, valores, condutas e motivações. Os filmes setentistas trazem uma carga extremamente violenta do cotidiano e permitem abordar questões como os limites das motivações que levam a atos violentos, abrem também espaço para questionar as fronteiras da ética, permitindo, por que não dizer, um alargamento da ética. Filmes como **Sweet Sweetback's Baadasssss Song** (1970) e outros do movimento *blaxploitation* parece provocar um misto de euforia e desafio, quando o público sente alívio ao ver escapar o protagonista da trama nas últimas cenas, essa plasticidade da ética, aparentemente, justifica seu lado agressivo e violento pelo passado hostil e traumático que o protagonista viveu.

A partir dos anos 1970 a violência segue uma trajetória crescente de teor espetacular, a espetacularização das cenas violentas que tanto fascina, como também amedronta. As telas exibiram o esfacelamento dos valores morais, que foram um dos pilares da sociedade tradicional até o advento da contracultura. Os filmes setentistas expressaram as temáticas mais marcantes da época através da violência que frequentemente era apresentada em seu estado mais bruto. Os valores em crise são evidenciados em boa parte dessa produção cinematográfica.

Os filmes de ação, do gênero policial hollywoodiano e os chamados *black action films* têm, frequentemente, como ponto de partida a violência sofrida pelo protagonista, o herói da trama. Como também, algo violento que ocorre com alguém próximo a ele, dessa forma, a onda de reação violenta do protagonista é justificada e, por que não dizer, catártica. As ações violentas estão presentes no cotidiano, da mesma maneira, são práticas do cotidiano desses personagens, onde o personagem principal é forçado a agir com violência. Embora o ciclo *blaxploitation* tenha nascido com o intuito de reagir contra o cinema *mainstream*, contra as suas representações

estereotipadas do segmento negro, emergiu como um ato de resistência. Recorreu ao modelo clássico da narrativa heroica, em que a violência é frequentemente justificada para recuperar a ordem. Esse modelo maniqueísta do herói clássico é resgatado, porém é repaginado, dando uma nova roupagem ao herói, um alargamento na conduta ética nos *black action films*. O cinema setentista produziu tanto obras do chamado cinema clássico, com seus heróis bem definidos, como tramas orientadas pelos anti-heróis. As referências morais nos anos 1970 não são mais tão bem delimitadas como no cinema clássico, neste momento, os personagens, os protagonistas, ou os heróis das tramas, transitam entre bem e o mal, ou seja, o herói e o anti-herói. Personagens heterogêneos que estão no limiar da ética e, muitas vezes, a ultrapassa. Esse é o universo dos filmes *exploitation*, esse é o ambiente do movimento *blaxplotation*. O mundo da violência, do sexo e da ação.

### Referências Bibliográficas

- BARBERO, MARTIN. **Dos Meios as Mediações**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.
- BAPTISTA, Mauro. **A violência no cinema americano contemporâneo – o policial**. Comunicação e Política, v.1, n.2, mar. 1995. Rio de Janeiro, Cebela, 1995.
- BATISTA, de Jesana (Org). **Letras projetadas sobre fundo em movimento: palavras que dizem cinema**. Aracaju: Edunit, 2014.
- BLACK, D. Gregory. **Hollywood Censored -Morality codes, Catholics, and the movies**. New York Cambridge University Press, 1999.
- \_\_\_\_\_. Who controls what we see? Censorship and the attack on Hollywood “immorality”. In: ROSS, Steven J (ed.). **Movies and American Society**. Blackwell Publishing, 2002.
- BISKIND, Peter. **Como a geração sexo drogas e rock n roll salvou Hollywood**. Intrinsic. Edição Kindle. 2009.
- BRANDO, Marlon e LINDSEY, Robert. **Brando: Canções Que Minha Mãe Me Ensinou**. São Paulo: Siciliano, 1994.
- CHAVEZ, Andrés; CHAVEZ, Denize; MARTINEZ, Gerald. **What it Is... What it Was: The black film explosion of the 70's in words and pictures**. New York: Hiperion, 1998.
- CHURCH, David. **Grindhouse Nostalgia: Memory, Home Video and Exploitation Film Fandom**. Edinburgh University Press, 2015.
- CUNHA, Paulo R. **American Way of Life**. Consumo e estilo de vida no cinema dos anos 1950. São Paulo: Intermeios, 2017.
- ESPINAL, Luis. **Consciência Crítica Diante do Cinema**. São Paulo: Ed. LIC, 1976.
- GERSTLE, Gary. **American Crucible: Race and Nation in the Twentieth Century**. Princeton e Oxford: Princeton University Press, 2001.
- GORDON, Mel. **Theatre of Fear & Horror: Expanded Edition: The Grisly Spectacle of the Grand Guignol of Paris, 1897-1962**. Port Townsend, WA, 2016.
- GUNNING, Tom. Uma estética do espanto. O cinema das origens e o espectador. In: **Imagens**, Campinas, n.5, ago.- dez. 1995.
- HOBBSAWN, Eric. **Tempos Fraturados**. Cultura e Sociedade no Século XX. 1ª ed – São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- HOWARD, Josiah. **Blaxploitation Cinema: The Essential Reference Guide**. England, UK: Fab Press, 2008.
- KARNAL, Leandro... [et al.] **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2013.

- KEHR, David. Foreword. In: NOURMAND, Tony; MARSH, Graham. **Film posters exploitation**. Colônia, Evergreen, 2005.
- MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006.
- MATTOS, A. C. Gomes. **A outra face da Hollywood: filme B**. São Paulo. Rocco, 2003.
- NAZÁRIO, Luiz. **O cinema industrial americano**. São Paulo, Nova Stella, 1987.
- PATTERSON, James. **Restless Giant: The United States from Watergate to Bush vs. Gore**. Oxford/ New York: Oxford University Press, 2005.
- QUART, Leonard & AUSTER, Albert. **American Film and Society since 1945**. Santa Barbara/ Denver/ Oxford: Praeger, 2011.
- ROCHA, Rosamaria. **Estética da violência: por uma arqueologia dos vestígios**. Tese de Doutorado, ECA-USP, 1997.
- SCHAEFER, Eric. **Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films, 1919-1959**. North Carolina: Duke University Press, 1999.
- SCONCE, Jeffrey. **Sleaze Artists, Cinema at the Margins of Taste, Style, and Politics**. University Press, 2007.
- SCORSESE, Martin & WILSON, Henry. **Uma Viagem Pessoal pelo Cinema Americano**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SEAN, Purdy. O Século Americano. In: KARNAL, Leandro... [et al.] **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2013, p. 173-274.
- TER'VELL, Anderson. A look back at the blaxploitation era through 2018 eyes. **Los Angeles Times**. Jun, 2018. Disponível em: <<https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-ca-mn-blaxploitation-superfly-20180608-story.html>>. Acesso em: 07/04/2020.
- WALKER, David; WATSON, Chris. **Reflection on Blaxploitation: Actors and Directors Speak**. Maryland: Scarecrow, 2009.

Artigo recebido em 22/07/2020 e  
aprovado para publicação em 23/09/2020