

Identidades, estereótipos e risadas: as representações da masculinidade negra de Latrell Spencer em “As Branquelas”¹

Identities, Stereotypes, and Laughter: Representations of Black Masculinity in the Character Latrell Spencer in “White Chicks”

Identidades, estereotipos y risas: las representaciones de la masculinidad negra de Latrell Spencer en “¿Y dónde están las rubias?”

Adriano Barbosa Silva²
Dr. Rafael Sbeghen Hoff³

Resumo

O cinema, enquanto meio de comunicação, pode servir para a veiculação de representações e estereótipos que se cristalizam no meio social contribuindo para a fixação de um imaginário sobre identidades reducionistas apresentadas em tela. Obras cinematográficas do gênero comédia tem diversos exemplos que se valem de representações estereotipadas e negativas essencialistas sobre as populações negras. Com base nisso, o presente artigo tem como objetivo discutir as representações de masculinidade negra no cinema através da análise do personagem Latrell Spencer no filme *As Branquelas* (2004). Para isso, utilizamos do artifício metodológico da análise fílmica para construir inferências e interpretações que demonstram as formas como o filme em questão reduz o personagem do ator Terry Crews a estigmas historicamente

¹ Este artigo é uma versão ampliada e revisada de trabalho apresentado, sob a forma de resumo expandido, no XXIII Intercom Norte — 23^a Edição do Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte, realizado em 2026, com o título “Humor e estigmas em cena: as representações de masculinidade negra de Latrell Spencer no filme ‘As Branquelas’ (2004)”. O resumo expandido foi publicado nos anais do evento.

² Mestrando bolsista pela CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) no Programa de Pós-Graduação em Informação e Comunicação da Universidade Federal do Amazonas (PPGIC-UFAM). Graduado em Licenciatura Plena em História pela mesma universidade. E-mail: adriano.silva@ufam.edu.br

³ Doutor em Ciências da Comunicação e Informação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS). Professor no Programa de Pós-Graduação em Informação e Comunicação da Universidade Federal do Amazonas (PPGIC-UFAM). E-mail: rafaelhoff@ufam.edu.br



construídos sobre o homem negro, mediante a hipersexualização do seu corpo e seu comportamento.

Palavras-chave: Cinema; Comédia; Identidade; Estereótipo; Masculinidade Negra

Abstract

Cinema, as a medium of communication, can serve to convey representations and stereotypes that crystallize within the social sphere, contributing to the entrenchment of an imaginary about the reductionist identities presented on screen. Films in the comedy genre offer many examples that draw on stereotyped, negative, and essentialist representations of Black populations. Based on this, the present article aims to discuss representations of Black masculinity in cinema through an analysis of the character Latrell Spencer in the film *White Chicks* (2004). To this end, we use film analysis as a methodological device to build inferences and interpretations that demonstrate the ways in which the film reduces the character played by actor Terry Crews to historically constructed stigmas about Black men, through the hypersexualization of his body and behavior.

Keywords: Cinema; Comedy; Identity; Stereotype; Black Masculinity

Resumen

El cine, como medio de comunicación, puede servir para la difusión de representaciones y estereotipos que se cristalizan en el medio social, contribuyendo a la fijación de un imaginario sobre identidades reduccionistas presentadas en pantalla. Las obras cinematográficas del género de la comedia ofrecen diversos ejemplos que se valen de representaciones estereotipadas y esencialistas negativas sobre las poblaciones negras. Con base en ello, el presente artículo tiene como objetivo discutir las representaciones de la masculinidad negra en el cine a través del análisis del personaje Latrell Spencer en la película *¿Y dónde están las rubias?* (2004). Para ello, utilizamos la herramienta metodológica del análisis fílmico para construir inferencias e interpretaciones que demuestran las formas en que la película en cuestión reduce al personaje del actor Terry Crews a estigmas históricamente construidos sobre el hombre negro, mediante la hipersexualización de su cuerpo y su comportamiento.

Palabras clave: Cine; Comedia; Identidad; Estereotipo; Masculinidad Negra

Introdução: o cinema sob as lentes da ciência

Primeiro veio a fotografia e depois o cinema. Longe de tentar reforçar uma lógica equivocada de que as mídias se transformam dentro de um processo contínuo onde o antigo cede lugar para o novo, a frase em questão serve para ilustrar o surgimento do cinematógrafo como uma invenção resultante da vontade daqueles que almejavam ver imagens em movimento.



As perspectivas adotadas para compreender o cinema são capilares, polifônicas e interconectadas. Podemos falar sob a ótica da indústria e da arte, da técnica e da estética, da linguagem e do discurso, do entretenimento e da representação, da produção e da recepção. Existem fatores internos e externos ao filme que convergem na função de dar sentido àquilo que se vê. Comprar um ingresso no cinema ou dar *play* num filme em casa significa, de cara, estar aberto ao encontro com uma narrativa, expresso por um pacto social de “suspensão da descrença” (Carrière, 2006), pois tudo em tela “parece tão verdadeiro – embora a gente saiba que é de mentira – que dá pra fazer de conta, enquanto dure o filme, que é de verdade” (Bernardet, 1980, p. 12).

Por mais que o cinematógrafo tenha surgido com a missão de registrar a realidade irrefutável, o que se grava é como um retrato e quem opera a câmera tem o poder de escolha sobre aquilo que fica dentro e fora do quadro. Apenas neste simples movimento anotamos que o filme não é resultado de um olho mecânico objetivo e neutro, mas, na verdade, é uma expressão cinematográfica carregada das subjetividades dos diretores e produtores da obra. Logo, da fantasia ao documentário, o cinema não se constitui como uma reprodução do real e sim, sobretudo, uma interpretação com traços explícitos ou implícitos da realidade.

Ao passo em que o cinema está impregnado das escolhas das equipes que estão por trás das câmeras e nas ilhas de edição, a sétima arte, entendida como meio de comunicação, pode atuar como dispositivo de veiculação dos interesses de classes. São discursos e representações transmitidas de modo implícito – ou nem tanto – e que se fixam no imaginário social do público espectador massivo, a outra ponta fundamental do jogo dicotômico entre as esferas de produção e recepção.

De acordo com o conceito de indústria cultural proposto por Adorno e Horkheimer (1947), e levando em conta os grandes estúdios de cinema localizados em polos culturalmente hegemônicos e cujos alcances são globais, percebe-se a padronização na produção de obras cinematográficas, visando lucro mercadológico e a repetição redundante de narrativas, arquétipos e estereótipos, visando o entretenimento despolitizado. Para as pessoas imersas na cultura de massa, a sensação de conforto vem justamente da superficialidade, das relações simples de causa/efeito, do moralismo rígido, da inércia e da compreensão da realidade de modo prático (Almeida, 2001).



Embora a visão da dupla de teóricos frankfurtianos seja indispensável, é necessário destacar que as poltronas do cinema não estão ocupadas exclusivamente de receptáculos passivos prontos para absorver *ipsis litteris* os sentidos propostos pelas estratégias técnico-estéticas do filme em projeção. Pelo contrário, os olhos dos espectadores possuem participações difusas na recepção da obra cinematográfica e podem conferir ressignificações contrárias aos planos pensados pelo diretor-narrador.

O cineasta pensa nas intenções de cada escolha técnica que compõe o filme (a luz, as cores, os ângulos, os planos, os cenários, os figurinos), mas, ainda que ele conduza os sentidos e seus possíveis efeitos, nada garante que o espectador siga a mesma ordem. Por outro lado, aquilo que a direção deixa passar de maneira desimportante como um canto, uma distração ou um erro podem tomar outros rumos e significados a depender do espectador que se vale de um olhar socialmente construído e historicamente demarcado (Baxandall, 1972 *apud* Knauss, 2006). Em concordância, Codato (2010, p. 50) complementa

Como todos sabemos, qualquer obra cinematográfica vem carregada de ideologia e encontra um espectador que também carrega consigo toda uma história de vida, sua própria maneira de decodificar os sentidos produzidos pela obra; de compreender, assimilar e reproduzir uma ideologia. É justamente na elaboração de um discurso particular possibilitado pela relação da câmera com o sujeito, que podemos identificar os artifícios de uma linguagem própria à sétima arte e, conseqüentemente, toda uma carga ideológica reproduzida por ela.

O que temos em cena é uma chave interpretativa de uma realidade organizada conforme as perspectivas ideológicas e imaginativas dos que operam as tecnologias do cinema e, levando em conta a força deste meio de comunicação, torna-se necessário construir uma postura crítica frente não apenas ao que o filme diz, mas também às maneiras como ele diz.

O discurso cinematográfico e audiovisual fornece representações do real tanto quanto possui um peso significativo nas transformações do real através da difusão de discursos e práticas que se fixam no meio social. O cinema elencou corpos em determinados papéis de modo a perpetuar leituras sobre o mundo vivido separando o herói e o vilão, a megera e a mocinha, o protagonista e o coadjuvante quando, na verdade, o cotidiano sócio-histórico está marcado por dimensões mais complexas do que polos opostos pretensamente inatos. O cinema também tem sua responsabilidade



na construção de imaginários sobre espaços ao engessar óticas unilaterais que continuam a observar determinados lugares como seguros e outros perigosos, aconchegantes ou desconfortáveis, civilizados ou selvagens. Aqui tomamos a definição de imaginário descrita por Costa, Barros e Oliveira (2019, p.162) a respeito das teorias de Gilbert Durand:

Para Durand (2011), o imaginário é definido como uma estrutura dinâmica, uma forma fundadora responsável pelo desenvolvimento das expressões humanas e representativas da realidade. O imaginário torna-se realidade a partir da interpretação e reinterpretação humana, atribuída a partir de sua vivência particular. Seu aparecimento na realidade social por meio de símbolos e signos, constituindo-se de imagens, representações relacionadas com o mundo real. Os símbolos podem vir para a realidade por meio da imaginação tornando-se uma ponte entre o mundo real e o irreal.

A partir dessa descrição, é possível entender que a relação entre o ficcional e o não-ficcional se entrelaça no cotidiano das pessoas a partir do imaginário. Esse imaginário, por sua vez, se manifesta em forma de *mise-en-scene* no campo do cinema a partir da imaginação dos realizadores audiovisuais: “A imaginação não é, como nos sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de criar imagens que ultrapassem a realidade, que cantam a realidade” (Bachelard 1998, p. 18).

Os discursos que um filme deseja transmitir são tão bem pensados quanto os ângulos e os planos das suas cenas. Com base no exposto até aqui, o presente artigo tem como objetivo discutir sobre as representações de masculinidade negra no cinema através da análise do personagem Latrell Spencer no filme *As Branqueelas* (2004).

Como sabemos, os modos de compreensão do cinema são multifacetados (Costa, 2003), o que veio a render, entre os pesquisadores deste objeto, a célebre frase: “um filme, uma tese!” (Napolitano, 2008, p. 274). Logo, é preciso ter em mente que não há modelo universal de análise de filmes (Aumont; Marie, 2009) e analisar um filme em sua totalidade, considerando todas as questões internas e externas expostas nas páginas anteriores, trata-se de um exercício quase interminável (Penafria, 2009).

Os percursos metodológicos da análise fílmica seguem na linha de processos de decomposição e interpretação, sendo o primeiro a forma que o pesquisador irá



desmontar e descrever a obra cinematográfica para, em seguida, inferir um modelo de compreensão destes elementos descritos (Vanoye; Goliot-Lété, 2006).

Vale lembrar que este procedimento usual não se trata de decompor um filme para reconstruí-lo de outra maneira e muito menos de compreender elementos de maneira isolada, ou seja, não se deve prestar atenção exclusivamente no som, nos diálogos, nas imagens ou na estrutura do filme. Na verdade, a análise fílmica afigura-se através da interpretação da articulação conjunta dos elementos inerentes ao objeto analisado.

Dessa forma, por meio de um estudo dos itens alegóricos e narrativos de uma peça cinematográfica podemos inferir respostas possíveis para a dupla pergunta já mencionada: o que o filme diz e como ele o diz? Além disso, o exercício analítico propõe alcançar aquilo que Marc Ferro determina como a parte não-visível (extra-campo) de um filme pois, como já vimos, o cinema pode revelar dimensões da realidade que escapam aos mandos dos seus idealizadores, havendo a chance de chegar-se ao caráter político e ideológico da sociedade em que se insere (Ferro, 1992; Kornis, 1992).

O que importa é não analisar o filme como “espelho” da realidade ou como “veículo” neutro das ideias do diretor, mas como o conjunto de elementos, convergentes ou não, que buscam encenar uma sociedade, seu presente ou seu passado, nem sempre com intenções políticas ou ideológicas explícitas. Essa encenação fílmica da sociedade pode ser realista ou alegórica, pode ser fidedigna ou fantasiosa, pode ser linear ou fragmentada, pode ser ficcional ou documental. Mas é sempre encenação com escolhas determinadas e ligadas a tradições de expressão e linguagem cinematográfica que limitam a subjetividade do diretor, do roteirista, do ator (Napolitano, 2008, p. 276).

Aqui, a chave interpretativa proposta para as representações de masculinidade negra em tela através do personagem de Latrell Spencer se dará por meio do recurso da análise fílmica para o entendimento das narrativas e alegorias para, além do exercício descritivo, produzir inferências e interpretações sobre conteúdo cinematográfico. A utilização deste procedimento metodológico pretende discorrer sobre as nuances internas do filme em questão e seus respectivos diálogos com a literatura disponível acerca de duas temáticas centrais: a hipersexualização do corpo masculino negro e a construção simbólica do desejo afetivo-sexual do homem negro pela mulher branca.



Quem ri por último ri melhor? Humor e racismo na construção de estereótipos e representações

A comédia é o gênero que utiliza do sentido e da predisposição a fazer rir (humor), por meio de diferentes estratégias narrativas e estéticas (Bergson, 1983), exigindo uma partilha de sentidos, domínio sobre a cultura e os signos acionados para esse fim. O riso, por sua vez, se apresenta como uma função fisiológica com diferentes funções e gradações, podendo expressar uma convivência e concordância com o discurso cômico, um reconhecimento sobre “o que não deveria ser” como merecedor de uma correção moral, ou alívio de tensões e expressão de surpresa, entre outras possibilidades (Minois, 2003). O gênero cômico precisa do público como complemento para alcançar a eficiência da piada, conforme as risadas da plateia do cinema e do teatro (Seligman, 2006) e, na complementação do sentido ao texto, configura como um gesto social e, portanto, político (Bergson, 1983).

De maneira geral, o humor se apoia na predisposição a rir e a comicidade, na estrutura do conteúdo que tem a pretensão de fazer rir. Essa articulação pode fazer uso de diferentes esquemas como, por exemplo, aqueles citados por Bergson (1983): cômico das formas, dos gestos, da situação, das palavras. Duarte (2012, p. 166) amplifica como se dão essas estratégias na comicidade:

A repetição de situações, comportamentos, atitudes; a referenciação, a alusão ao que não é do conhecimento de todos; a reversibilidade, a inversão de papéis, de situações; a ruptura com as expectativas sociais, a transgressão de gêneros, de convenções; a inflexibilidade, a falta de jeito; a oposição, a apresentação do que é no lugar daquilo que deveria ser, a ironia; o exagero na imitação dos personagens, das situações, a caricatura, a paródia; a exibição da casualidade, dos revezes da sorte, das incoerências inerentes à vida; a superposição e interferência de duas ordens de fatos, de dois planos de realidade que permitem interpretações diversas, o quiproquó; a exibição do grotesco, do simplório, do grosseiro.

Assim, a comédia, longe de ser apenas entretenimento leve, opera historicamente como uma forma de linguagem crítica capaz de revelar realidades sociais por meio do absurdo, provocando no espectador um estranhamento que convida à reflexão. Ao exagerar traços, situações e comportamentos até o ponto da caricatura, o humor cria uma distância segura entre o público e o problema



retratado. Uma distância que, paradoxalmente, permite enxergar com mais clareza aquilo que o discurso sério muitas vezes naturaliza ou evita nomear.

No cinema de comédia, este mecanismo pode assumir contornos ambíguos: o mesmo recurso que pode desnaturalizar preconceitos também pode reforçá-los, como quando o riso se produz às custas do grupo estereotipado, e não do estereótipo em si. Aqui, o estereótipo é acionado como categoria analítica a partir do conceito proposto por Biroli (2011, p.76):

dispositivos cognitivos que facilitam o acesso a novas situações e informações. São simplificações que permitem a previsibilidade (Newman, 1975, p. 207). Equivalem a padrões que correspondem às expectativas normativas sobre os comportamentos dos atores numa dada sociedade e, nesse sentido, remetem diretamente aos papéis socialmente definidos (Goffman, 2008 [1963]).

Sendo inerente ao processo cognitivo humano, o estereótipo não é apenas uma construção socialmente aceita ou um reducionismo eficiente na decodificação das experiências no mundo vivido. Ele configura, também, uma partilha de significados que, por seu viés de simplificação, reduz a diversidade social, cultural e étnica presente nas sociedades contemporâneas aos discursos marcados ideologicamente, atendendo à reprodução de valores e silenciando vozes dissonantes dos padrões ecoados em nome desse arcabouço de visões de mundo.

A piada feita com a negatização do Outro cristalizado em estereótipos socialmente construídos promove uma simplificação exagerada de grupos sociais cujos comportamentos são, via de regra, apontados como aspectos negativos, que passam a servir para o divertimento de uns - que criam e concordam com estas discursos - e a inferiorização de outros (Milhomem; Ruiz, 2024). Dessa maneira, construiu-se a manutenção de estereótipos como a “loira burra”, o “negro atrapalhado”, o “homossexual espalhafatoso” e tantas outras representações com tendências cristalizadoras da identidade de sujeitos a características exclusivas e socialmente risíveis.

Ao passo em que a comédia propõe rir daquilo que é “disfuncional”, observa-se como este gênero do cinema possui uma responsabilidade na pavimentação de perspectivas sobre o que é normal e o seu oposto - o subalternizado, passível de escárnio. Quanto mais se reafirma uma representação por meio da linguagem cinematográfica, mais ela tem a possibilidade de ganhar status de verdade. Logo, o



cinema, enquanto veículo de transmissão de determinados estereótipos, provoca violências simbólicas e exclusões sociais.

A propriedade performativa da linguagem revela a submissão dos sujeitos “anormais” ao poder de quem os classifica - os representantes da identidade cultural hegemônica. Desta forma, a linguagem, quando adquire conotação de verdade, através da repetição e ratificação de quem a utiliza, acaba por regular o comportamento dos demais, escondendo o caráter social e culturalmente construído do padrão (Rosa, 2004, p. 584).

No caso da estereotipagem de pessoas negras é necessário, primeiro, compreender que os processos de colonização, de escravidão e de racismo na sociedade ocidental instauraram uma dinâmica de polarização binária entre um Eu branco e virtuoso que só se reafirma desta maneira mediante a criação do Outro negro e objetificado. Para que os brancos se sintam positivamente distintos, se depositam as mazelas sociais e morais sobre os negros. Uma espécie de jogo ideológico e simbólico de “nós e eles” que, ao empurrar a população negra estigmatizada para as margens, consegue, assim, estipular os limites de uma sociedade excludente (Carneiro, 2023).

Com isso, lembrando que o cinema oferece óticas interpretativas da realidade sócio-histórica, temos a construção midiática de representações estereotipadas de pessoas negras estabelecidas sobre estigmas infundados. O que se perpetua é uma prática colonial e racista de reduzir as identidades do povo negro dentro de uma estratégia representacional que tende a desumanizar e naturalizar as diferenças. Logo, ao ser o diferente dentro norma branca civilizada, o negro é visto como “naturalmente” indolente, perigoso e incontrolável. Um selvagem sem alma e sem cultura, passível de ser escravizado. Um ser bestializado e grotesco passível de ridicularização cômica.

Em suma, o processo de estereotipagem, segundo Stuart Hall (2016), é uma tática de violência simbólica que reduz, essencializa, naturaliza e fixa a diferença provocando uma divisão entre o “normal e aceitável” e o “anormal e inaceitável”, para assim excluir tudo aquilo que não cabe: o que é diferente. Sob a perspectiva da raça,

Os negros não eram apenas representados em termos de suas características essenciais. Eles foram *reduzidos à sua essência*. A preguiça, a fidelidade simples, o entretenimento tolo protagonizado por negros (*coonin*), a malandragem e a infantilidade pertenciam aos negros *como raça, como espécie* (Hall, 2016, p. 173).



Quem fala também sobre a nocividade da cristalização de estereótipos sobre o corpo negro é a socióloga estadunidense Patricia Hill Collins (2019) por meio do seu conceito das imagens de controle. A autora defende que, dentro de uma estrutura racista e supremacista branca, a autoridade para definir valores sociais é um instrumento especial de poder, logo, a classe dominante é capaz de manipular ideias, explorar símbolos existentes e até criar novos em torno da condição da mulher negra.

O foco de Collins é sobre as imagens construídas e cristalizadas sobre as mulheres negras, mas suas contribuições encontram eco quando se discute sobre outros estereótipos, pois estes são derivados da objetificação do grupo subordinado movida por sistemas interseccionais de dominação. No caso dos homens negros, vemos que as visões racistas dominantes foram responsáveis por construir e veicular a imagem da masculinidade negra ligada à fantasia, à violência, à sexualização e ao falocentrismo por meio de estereótipos que generalizam as experiências de homens negros dentro de papéis previamente estipulados. E, mesmo quando as condições iniciais que promoviam tais imagens de controle desaparecem, as imagens em si permanecem no imaginário social racista e são essenciais para manter as opressões interseccionais.

“Depois do negrão, você vai precisar de uma cadeira de rodas”: a hipersexualização de Latrell Spencer e seu desejo afetivo-sexual pela mulher branca

O filme *White Chicks* (As Branquelas, na tradução brasileira) é um longa-metragem de comédia lançado em 2004 e dirigido por Keenen Ivory Wayans cuja narrativa é centralizada na história da dupla de irmãos Marcus e Kevin Copeland (interpretados por Marlon e Shawn Wayans, respectivamente), dois agentes do FBI que, após uma missão policial fracassada, são escalados para vigiar as irmãs Tiffany e Brittany Wilson (Anne Dudek e Maitland Ward), duas jovens brancas e ricas que estão na mira de sequestradores, durante um final de semana em Hamptons. No entanto, depois de um acidente de carro que deixa as irmãs com arranhões e cicatrizes no rosto, elas decidem interromper a viagem e, com medo de perderem seus empregos, os irmãos Copeland optam por se fantasiar das irmãs Wilson para assegurar seus cargos no FBI e descobrir quem são os criminosos sequestradores. A obra é produzida pelos irmãos Wayans que ocupam, além dos papéis de protagonistas



da trama, a direção e o roteiro do projeto que se soma a tantas outras produções de sucesso feitas e estreladas por eles como, por exemplo, parte da franquia de filmes *Scary Movie* (Todo Mundo em Pânico 2000, 2001 e 2026) e a *sitcom The Wayans Bros* (Dupla do Barulho, 1995).

A marca característica dos irmãos são as paródias e sátiras que recorrem ao estilo de comédia do exagero com atuações expansivas e piadas de cunho sexual e escatológico. Em *As Branquelas* (2004), as assinaturas dos irmãos Wayans estão presentes dentro deste clássico besteirol americano que, apesar das avaliações negativas da crítica especializada⁴, alcançou lucros em bilheteria e se tornou uma obra atemporal, especialmente no Brasil. Vindo às telas do cinema há mais de duas décadas, o filme em questão já tocava em problemáticas de raça e gênero ao demonstrar, por exemplo, a forma como o comportamento de dois homens negros é mais aceitável socialmente quando estes estão disfarçados de duas mulheres brancas. Todavia, este não será nosso foco aqui. Dentro do leque de possibilidades evocadas por *As Branquelas*, a delimitação deste trabalho se atém à análise do personagem Latrell Spencer, interpretado pelo ator Terry Crews, e às respectivas representações de masculinidade negra exercida por este personagem.

No filme, temos a manutenção de certos estereótipos como, por exemplo, o recurso cômico e sexista da loira burra e fútil representados nas personagens das irmãs Tiffany e Brittany Wilson e das outras mulheres brancas destacadas no filme (o trio de amigas Karen, Lisa e Tori, interpretadas pelas respectivas atrizes Busy Philipps, Jennifer Carpenter e Jessica Cauffiel, e a outra dupla de irmãs Megan e Heather Vandergeld, interpretadas por Brittany Daniel e Jaime King). No entanto, destacamos aqui a representação estereotipada do personagem de Latrell Spencer encapsulado numa perspectiva hipermasculinizada e sexualizada da imagem do homem negro. O personagem de Latrell, na trama, é um famoso jogador de basquete que aparece para se divertir no final de semana nos Hamptons e acaba criando uma obsessão sexual por Tiffany Wilson sem saber que, na verdade, ela é um policial negro disfarçado.

⁴ Segundo o site americano *Rotten Tomatoes*, um agregador de críticas profissionais de filmes e séries que utiliza um sistema de percentual de aprovação, o filme em questão possui apenas 15% de aprovação entre a crítica especializada baseada em 125 resenhas. No *Metacritic*, outro agregador de avaliações especializadas e que usa um sistema de avaliação com valores entre 0 (ruim) e 100 (excelente), *As Branquelas* (2004) possui uma nota de apenas 41 pontos baseados em 31 resenhas críticas.



Aqui, tanto o ponto de vista sexista sobre as personagens femininas brancas quanto a ótica patriarcal e racista a respeito de Latrell Spencer aludem ao fato de que estereótipos são representações reducionistas, pois, ao longo do filme, as personagens citadas possuem suas identidades atreladas de modo fixo às características basilares citadas. A obra reforça tais perspectivas como meio de angariar gargalhadas do público, reafirmando a ideia de que o Outro - burro ou hipersexualizado - é risível, reiterando a mentalidade de que as identidades destes personagens estão acabadas e fixadas em pontos essenciais e permanentes.

Contudo, à medida em que o cinema fornece uma expressão ajustada e subjetiva da realidade humana, o filme em questão não se atenta para o fato de que identidades modernas são múltiplas e fragmentadas cujos papéis são acionados de acordo com as dinâmicas sociais (Hall, 2006).

Perguntemo-nos: por que Latrell Spencer é fixado exclusivamente como um homem negro de apetite sexual latente, quando a sexualidade é apenas um traço dentro de uma identidade negra mais complexa? Por que não optar por apresentar outros papéis e facetas desse personagem dentro do filme? Nesse caso, *As Branquelas*, por meio de seus estereótipos e representações, confirma o que o pesquisador Manuel Castells (2018) estipulou como identidade legitimadora: uma identidade introduzida pelas instituições dominantes da sociedade com o intuito de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais. Como podemos articular com Patricia Hill Collins (2019) e Stuart Hall (2016), o artifício da ordem racista de desumanizar homens negros sob o prisma da sexualização exarcebada é uma das formas de opressão física e simbólica da supremacia branca.

Vamos ao filme.

A frase que serve de título desta seção é extraída do diálogo da primeira interação entre os personagens de Latrell Spencer e Tiffany Wilson (Marcus Copeland disfarçado): a fala brinca com a ideia de que o apetite sexual do jogador de basquete é tão voraz, assim como seu pênis é tão grande, que são capazes de prejudicar, ainda que temporariamente, o movimento das pernas das mulheres que se envolvem com ele. O que se coloca, de primeira, é a redução de Latrell ao seu corpo que, fetichizado como objeto sexual, tem o todo também reduzido a uma parte (um órgão). Um fetichismo que faz a substituição do sujeito completo por apenas uma parte de si mesmo (Hall, 2016).

Quando pensamos essa cena dentro de uma abordagem social e histórica, destacamos a manutenção de práticas coloniais de desumanização de sujeitos negros por meio da síntese exclusivista das suas respectivas existências ancoradas ao próprio corpo que passa a ser animalizado, coisificado e sexualizado. O que vale, dentro de uma lógica escravocrata e racista, são os atributos físicos e corporais usados como força de trabalho ou como campo para as fantasias sexuais do branco. Sem acesso à humanidade plena, o negro é representado em outro lugar onde sua aparição, quando autorizada, é reduzida a uma dimensão corpórea, emotiva ou ameaçadora (Knosi, 2014). Nas palavras do pesquisador Osmundo Pinho (2004, p. 67),

O corpo negro masculino é fundamentalmente corpo-para-o-trabalho e corpo sexuado. Está, desse modo, decomposto ou fragmentado em partes: a pele; as marcas corporais da raça (cabelo, feições, odores); os músculos ou força física; o sexo, genitalizado dimorficamente como o pênis, símbolo falocrático do plus de sensualidade que o negro representaria e que, ironicamente, significa sua recondução ao reino dos fetiches animados pelo olhar branco.

No filme, a identidade de Latrell gira em torno de seus instintos libidinais que estão concentrados na busca pelo aceite de Tiffany que, embora seja apenas um disfarce, é uma mulher branca. Em outra interação dos personagens em questão, desta vez numa praia como cenário, Latrell aparece usando uma sunga preta e tem os músculos do seu corpo ressaltados sob camadas de óleo corporal (Figura 01).

Figura 01: Latrell na praia



Fonte: Captura de tela do filme *As Branquelas*.

O filme leva o falocentrismo ao pé da letra ao exibir uma cena onde o ângulo da câmera em contra-plongée faz o pênis marcado do personagem ocupar o centro da



tela. Este ângulo é um recurso usado para reforçar a grandiosidade do objeto projetado e, se as lentes da câmera substituem o olhar do espectador, a função da cena é reforçar, mais uma vez, a hipersexualização de Latrell.

A mensagem do estereótipo no filme, quando passa para o plano do real por meio da veiculação e da reafirmação desta natureza de representação midiática, é altamente danoso porque serve de realce para visões racistas que tendem a observar o homem negro como um Outro selvagem e animalizado cujo apetite sexual é um assustador perigo social. Não obstante, a professora e filósofa Angela Davis (2016) discorre a respeito da criação do mito do estuprador negro dentro da sociedade estadunidense como um mecanismo ideológico racista utilizado para reiterar a imagem negativa e perigosa de homens negros tanto quanto para servir de justificativa equivocada para prisões arbitrárias e linchamentos públicos.⁵

Voltando ao filme, a representação de Latrell como um homem negro viril e hipersexualizado faz parte dos processos históricos de construção de estereótipos sobre a masculinidade negra. Nos entrelaces de raça e gênero, percebemos que o patriarcado, enquanto sistema de dominação, estabeleceu os constructos políticos e sociais sobre a masculinidade. A socióloga australiana Raewyn Connell (1995) afirma que os homens desfrutam de dividendos patriarcais que se materializam em acessos e privilégios pelo simples fato de serem homens. No entanto, há diferentes tipos de masculinidade, afinal estes são processos e não identidades fixas, e que homens enquadrados dentro de um espectro de masculinidade hegemônica (branco, heterossexual, rico, ocidental etc.) possuem mais “dividendos” do que aqueles enquadrados em masculinidades subalternizadas como, por exemplo, homens negros.

⁵ Entre 1882 e 1968, de acordo com a *National Association for the Advancement of Colored People* (Associação Nacional para o Progresso das Pessoas de Cor), houve mais de 04 mil linchamentos públicos cuja maioria esmagadora de vítimas eram homens negros. A autora Angela Davis aponta que, diante do horror e da barbárie desta prática social, a civilização americana precisava encontrar meios para justificar seu racismo disfarçado de vontade de “fazer justiça com as próprias mãos”. Com isso, a construção do mito do estuprador negro veio a calhar, afinal o apetite sexual descontrolado deste homem se configuraria como um perigo para a fragilidade feminina branca. Um mito que persiste como uma forma de autorizar a prática arbitrária de prisão de homens negros. Para citar um exemplo: o caso *Central Park Five*, que inspirou a série *When They See Us* (Olhos que Condenam) da *Netflix*. Com idades entre 14 e 16 anos, cinco jovens negros e latinos foram presos e condenados pela acusação de estupro de uma mulher branca no Central Park, em Nova York. O caso policial ocorreu em 1989, os jovens foram coagidos a confessar um crime que não haviam cometido e continuaram presos até o real autor do crime fazer uma confissão 13 anos depois, levando à anulação da condenação anterior. Ver: NAACP, 2025; Bermúdez, 2018; Capuano, 2020; Oliveira, 2019.



As concepções da população negra a respeito de masculinidade foram profundamente atravessadas e transformadas de acordo com a diáspora africana. A política de gênero do sistema escravista e da dominação da supremacia branca serviu como uma escola onde homens negros e africanos aprenderam o que é “ser homem” com o sistema patriarcal do Novo Mundo (hooks, 2022). Sabemos que homens brancos no passado colonial negavam os “atributos masculinos” (autoridade, responsabilidade familiar, propriedade) aos escravos negros, o que lhes impedia de agir como homens conforme as normas da sociedade branca. Apesar da falta de acesso pleno à tal noção de masculinidade, homens negros continuaram a seguir este padrão alternativo desviante, com ênfase à hipersexualização e força para o mercado de trabalho, até mesmo como mecanismo de sobrevivência social.

Dessa maneira, na busca por pertencimento, por humanização e por suas fatias dos dividendos patriarcais, os homens negros construíram sua versão hegemônica de masculinidade negra (Conrado; Ribeiro, 2017) como forma de manter uma imagem positiva de si, mas, ao mesmo tempo, rejeitando aquilo que é considerado como “feminino” dentro do patriarcado. Logo, a masculinidade negra passou a se basear na potencialidade corporal, na insensibilidade emocional, na exacerbação da sexualidade e da virilidade.

O caso de Latrell Spencer demonstra a incorporação de um comportamento ultramasculino como meio de recuperar algum grau de poder dentro de círculos sociais brancos e elitistas. No filme, ele aparece como um dos poucos e, quando não, o único sujeito negro nos espaços e nos eventos sociais que ocorrem em Hamptons. Inclusive, o fato do personagem ser um jogador de basquete não passa despercebido: o esporte profissional se apresenta, para homens negros, como uma das poucas vias de ascensão social.

A autora bell hooks⁶ (2022) aponta que o trabalho é elemento central na construção da masculinidade patriarcal, porém, numa sociedade capitalista e racista, homens negros têm acesso restrito a empregos formais e bem remunerados capazes de gerar autoestima e respeito. Nesse cenário, o esporte deixa de ser um mero lazer e

⁶ A escritora Gloria Watkins (1952-2021) utiliza o pseudônimo bell hooks em suas obras como forma de homenagear sua bisavó e a grafia em letras minúsculas não é um erro ortográfico, mas sim um estilo da autora para que suas ideias e ensinamentos sejam mais conhecidos do que sua personalidade acadêmica.



passa a representar a possibilidade de alcançar estabilidade financeira e afirmar a masculinidade patriarcal, dois elementos historicamente negados a esses homens.

Essa alternativa, embora significativa, não os isenta de subordinação. Eles seguem explorados por uma indústria esportiva ainda controlada por homens brancos, desde os treinadores aos empresários donos de times, marcas e organizações. A presença de homens negros no esporte é, portanto, ambígua: ao mesmo tempo em que se apresenta como espaço de resistência, pelo acesso ao dinheiro e status social, também é uma dinâmica socioeconômica marcada pela exploração da força de trabalho do corpo negro em modalidades esportivas segregadas, enquanto outras permanecem reservadas a corpos brancos e elitizados (Silva et al., 2020). No campo social da elite, sendo um dos poucos negros presentes, é necessário que Latrell adote uma postura “de macho” como meio de sobrevivência, o que vem com a consequência da sua auto-fetichização.

Como já citado, a trama narrativa de Latrell Spencer está centralizada na expressão de uma espécie de paixão obsessiva por Tiffany Wilson/Marcus Copeland, um disfarce de mulher branca e loira. A primeira aparição do personagem já aponta sua intenção de conquistar mulheres brancas até chegar em seu encantamento por Tiffany. “É disso que eu estou precisando: uma gata branca com bundinha de negra. Essa eu vou apresentar para minha mãe” (00:31:30) é o que Latrell diz quando vê Tiffany pela primeira vez.

Nesse trecho, chama atenção o modo como o personagem direciona seu olhar às nádegas de Tiffany. A bunda negra feminina sempre ocupou lugar de destaque no imaginário racista, que tende a objetificar e reduzir o corpo feminino negro a um órgão (assim como o filme faz com Latrell e seu pênis). Retomando o conceito de imagens de controle de Patricia Hill Collins (2019) e dialogando com Djamila Ribeiro (2015), é possível apontar como o imaginário colonial e patriarcal fundamentou um olhar estigmatizado sobre o corpo feminino negro, ora invisibilizado, ora observado sob o signo do exótico sexualizado. Um discurso preconceituoso que enxerga aquele corpo como algo excitante e desejável, incrustado na fantasia da proximidade do natural. Na esteira deste pensamento, Grada Kilomba (2020) sintetiza: pessoas negras são percebidas como imagens de corpos.

A objetificação do corpo negro é peça essencial no processo de opressão racista porque atua como uma ferramenta de desumanização de indivíduos, questionando e



minimizando suas identidades, subjetividades e conhecimentos. O que importa, nessa lógica, é a produção material e simbólica do corpo dominado e reduzido.

Sem saber que Tiffany é, na verdade, um homem negro disfarçado, Latrell se empolga com a chance de seduzir uma mulher branca que carrega traços físicos comuns a corpos negros. A possibilidade de se relacionar, afetiva e sexualmente, com uma mulher negra sequer é cogitada, mas o personagem se sente atraído por uma mulher branca com “uma bundinha de negra”, pois esse atributo corporal, tão excitante e instigante, objetificado e reducionista, encontra-se ali inscrito num corpo socialmente aceito e visto como belo.

Vale destacar que Latrell é hipersexualizado e objetificado pelo próprio roteiro do filme e que seu papel também sexualiza e objetiva outros corpos, sobretudo os de mulheres brancas. Sua busca por Tiffany evidencia como o patriarcado localiza o valor social da mulher no seu corpo físico sobre o qual o capitalismo transforma a beleza em mercadoria e o ser, em objeto (Wolf, 2018). Na dinâmica entre gênero e raça, o homem negro pode objetificar a mulher branca ao mesmo tempo em que é hipersexualizado e objetificado por estereótipos raciais (hooks, 2019; 2022).

A representação do desejo afetivo-sexual do homem negro pela mulher branca apresentado no filme também pode ser interpretado como um mecanismo simbólico de legitimação social. Sabemos que o corpo da mulher negra teve a sua feminilidade roubada pela mulher branca, afinal, conforme o sistema patriarcal e racista, os ideais “femininos” de fragilidade, de beleza e de pureza estiveram ligados às mulheres brancas, enquanto o racismo brutaliza mulheres negras através da exploração dos seus corpos tanto para o trabalho quanto para a exotização (Carneiro, 2003; Knosi, 2014).

A mulher negra, portanto, deixa de ser interessante para o homem negro cujo desejo é, sobretudo, guiado culturalmente para a mulher branca. A inclinação deste homem pela mulher branca, a possível razão de Latrell Spencer, pode se dar por causa de um conjunto de representações construídas historicamente no imaginário social onde a imagem do corpo branco é mais valorizada do que a imagem de corpos não-brancos, que são empurrados para margem da subalternidade e da hipersexualização (Kilomba, 2020).

O psicanalista Franz Fanon (2020) aponta que o desejo masculino negro pela mulher branca também está relacionado com a necessidade do homem negro por humanização. Em outras palavras, diante dos processos violentos de coisificação



psíquica e corporal, seria a proximidade da presença branca que, como uma espécie de ferramenta simbólica de legitimação do homem negro, daria aval à sua existência enquanto humano. O amor da branca torna-o socialmente aceitável e alcançá-lo serve como prova para os outros de que ele, homem negro, também é um semelhante, também é um homem, também é um ser humano. E, sendo mais próximo da plenitude do exercício da humanidade por meio da mulher branca como apêndice, ele torna-se embraquecido. No caso do filme, se não há a possibilidade da conquista amorosa, a conquista sexual substitui essa relação, mantendo o homem como protagonista da ação de subordinação da mulher ao seu desejo.

Na sua busca por Tiffany, Latrell chega a “conquistá-la” numa espécie de leilão onde o prêmio é levá-la para um jantar romântico - outro exemplo evidente da objetificação da personagem feminina cuja vontade é suprimida pelo poder capital do jogador de basquete. Na mesma noite, numa balada, após investidas frustradas e a permanente distância de Tiffany, Latrell recorre ao artifício criminoso de colocar droga em sua bebida, que acaba sendo ingerida pelo próprio personagem, levando-o a um estado de euforia na pista de dança e, na manhã seguinte, a perceber que havia transado com Russ, personagem de um homem branco interpretado pelo ator Steven Grayhm.

Acompanhando a interpretação apoiada em Fanon (2020), podemos compreender que o desejo e a fetichização de Latrell pela branquitude atinge o ponto em que sua sexualidade, posta como heterossexual desde o início do filme, encontra tensões diante de uma relação sexual com um homem branco em elipse, ou seja, quando a cena visualmente é omitida dentro do filme. A obra cinematográfica demonstra que o apetite sexual de Latrell busca se concretizar com uma pessoa branca, sendo ela homem ou mulher. Como recurso cômico com toques de tragédia, em outra cena, a tela exhibe Russ usando uma cadeira de rodas num reforço à piada em torno do pênis de Latrell.

O gosto agridoce que se repete é testemunhar a utilização do estereótipo do estuprador negro (Davis, 2016) na figura de Latrell Spencer cuja construção narrativa opera sobre a hipersexualização e a animalização de um personagem caracterizado por uma “libido incontrolável” capaz de naturalizar a falta de consentimento ao depositar entorpecentes na bebida de Tiffany e de cometer um ato que remete à violência sexual, no caso de Russ.



Ao final da trama, Latrell descobre que a mulher que tanto deseja é, na verdade, um policial negro disfarçado. Sua principal surpresa, no entanto, não reside no fato de Tiffany ser um homem, mas sim por ser um homem *negro*. Levando em consideração a ascensão social de Latrell, conforme sua presença em círculos elitistas, somado ao seu desejo e fetichização pela branquitude, o discurso racista acabou sendo assimilado a tal ponto que ele mesmo não se reconhece em Marcus, outro homem negro. Seria mais palatável e confortável a eventualidade de se deparar com um homem branco (o que acontece anteriormente na trama), enquanto o defronte com Marcus causa estranheza e repulsa.

Considerações finais

Apesar dos dilemas afetivos enfrentados por Latrell Spencer, o filme persiste em construir e sustentar o personagem por meio de uma leitura fixa de seus traços corporais e sexuais. O longa realça um estereótipo negativo sobre a masculinidade negra por anexá-la à hipersexualização, no caso do personagem destacado, ignorando outras possibilidades de representação positiva de um homem negro em tela e ocultando a existência de masculinidades que não estão condicionadas pela virilidade exacerbada ou a sexualização.

Além disso, a narrativa do personagem é centralizada em sua busca afetivo-sexual por Tiffany Wilson/Marcus Copeland, uma mulher branca, alvo de um fetichismo atravessado por questões políticas de aceitação no círculo social e matizes de machismo e patriarcado na configuração das relações heterossexuais. Ao passo em que as pessoas negras estão vinculadas às suas respectivas aparições, é o corpo, antes de tudo, que condiciona suas existências dentro da estrutura racista. É sobre o corpo que recaem as representações positivas e negativas possíveis e construídas na realidade social e histórica sobre o homem negro.

Com base nisso, a obsessão de Latrell por Tiffany pode ser interpretada como uma busca do homem negro por aceitação em ambientes onde sua presença precisa ser embranquecida, seja pela incorporação de um discurso racista, seja pela proximidade afetivo-sexual com mulheres brancas, esbarrando na objetificação do corpo feminino e no recurso reducionista da postura ultramasculina e sexualizada.

Para um filme de comédia, torna-se espinhoso utilizar do recurso da estereotipagem como um mecanismo narrativo para extrair risadas do espectador.



Ter uma obra produzida e protagonizada por homens negros não exime a narrativa de apresentar caricaturas infelizes onde o absurdo serve mais para transformar um desvio social em piada e entretenimento do que para apontar o que está errado e provocar reflexões. O personagem de Terry Crews é um dos poucos personagens negros em tela e sua presença sublinha estereótipos de uma masculinidade negra construída sobre os pilares da exotização e do falocentrismo. Sabemos que as trajetórias de homens negros são múltiplas e que não se reduzem aos estigmas imputados pela norma branca, mas o discurso do filme opta em suplantar tais alternativas e explorar visões equivocadas e coloniais.

Como já mencionado no referencial teórico adotado, a obra cinematográfica não encerra seus sentidos a partir da intencionalidade de quem a produz, mas se completa e se transforma na experiência de fruição e contato do espectador com a narrativa, podendo se transformar com a variação de contextos culturais, espaciais e temporais. Assim, sem uma pesquisa de recepção, as inferências propostas neste artigo são possibilidades de leitura, sensíveis ao conteúdo audiovisual e que promovem uma interlocução – não definitiva – da imaginação dos autores com o arcabouço científico e acadêmico, o mundo vivido e as marcas do tempo de sua escrita.

Referências

AS Branquelas. Direção: Keenen Ivory Wayans. Estados Unidos: Columbia, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme.** Lisboa: Editora Texto & Grafia, 2009.

ALMEIDA, Milton. **Imagens e sons:** a nova cultura oral. 2a ed. São Paulo: Cortez, 2001.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos:** ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antônio de P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BERMÚDEZ, Ángel. A história brutal e quase esquecida da era de linchamentos de negros nos EUA. **Geledés - Instituto da Mulher Negra**, 2018. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/historia-brutal-e-quase-esquecida-da-era-de-linchamentos-de-negros-nos-eua/>>. Acesso em: 22 dez. 2025

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?** Primeiros passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.



BIROLI, Flávia. Mídia, tipificação e exercícios de poder: a reprodução dos estereótipos no discurso jornalístico. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 6, p. 71-98, jul./dez. 2011.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CAPUANO, Amanda. Racismo e erro judicial: o real e a ficção da série ‘Olhos que Condenam’. **Veja**, 16 de junho de 2020. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/coluna/e-tudo-historia/racismo-e-erro-judicial-o-real-e-a-ficcao-da-serie-olhos-que-condenam/>>. Acesso em: 22 dez. 2025.

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

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: **Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano. 2003, p. 49-58.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. Tradução: Klauss Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

CODATO, Henrique. Cinema e representações sociais: alguns diálogos possíveis. **Revista Verso e Reverso**, v. XXIV, n. 55, p. 47-56, jan./abr. 2010.

COLLINS, Patricia. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

CONNELL, Raewyn. Políticas de masculinidade. **Revista Educação e Realidade**, v. 20, n. 2, p. 185-206, jul./dez. 1995.

CONRADO, Mônica; RIBEIRO, Alan. Homem Negro, Negro Homem: masculinidades e feminismo negro em debate. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 25, n. 01, p. 73-97, jan./abr. 2017.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. Tradução: Nilson Louzada. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2003.

COSTA, Pedro; BARROS, Rosemara; OLIVEIRA, Alexandre. Representações em tela sobre imaginação e imaginário amazônico: estudo de caso nas perspectivas de Bachelard e Durand. In: OLIVEIRA, Alexandre. **Imagens e imaginários na Amazônia**. Manaus: EDUA; São Paulo: Alexa Cultural, 2019.

DAVIS, Ângela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016

DUARTE, Elizabeth. Sitcoms: das relações com o tom. In: SANTOS, Roberto; ROSSETTI, Regina (orgs.). **Humor e riso na cultura midiática**: variações e permanências. São Paulo: Paulinas, 2012.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução: Sebastião Nascimento e colaboração de Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.



HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HISTORY OF LYNCHING IN AMERICA. **NAACP**, [s. d.]. Disponível em: <<https://naacp.org/find-resources/history-explained/history-lynching-america>>. Acesso em: 22 dez. 2025.

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

HOOKS, bell. **A gente é da hora: homens negros e masculinidade**. Tradução: Vinícius da Silva. São Paulo: Elefante, 2022.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, pp. 97-115, jan./jun. de 2006.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

KORNIS, Mônica. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 05, n. 10, pp. 237-250, 1992.

METACRITIC. **White Chicks**: critic reviews. San Francisco: Metacritic, 2025. Disponível em: <https://www.metacritic.com/movie/white-chicks/critic-reviews/>. Acesso em: 03 Jan. 2026.

MILHOMEM, Rafael; RUIZ, Marco. Humor, estereótipos e metapragmáticas: uma análise discursiva. **In Revista**, v.16, n. 01, p. 109-129, 2024.

MINOIS, Georges. **A história do riso e do escárnio**. São Paulo: Unesp, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2008, p. 235-289.

NKOSI, Deivison. O pênis sem o falo: algumas reflexões sobre homens negros, masculinidades e racismo. In: BLAY, Eva. **Feminismos e masculinidades: novos caminhos para enfrentar a violência contra a mulher**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, p. 75-105.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). **VI Congresso SOPCOM**, abr. 2009.

PINHO, Osmund. Qual é a identidade do homem negro? **Democracia Viva**, n. 22, p. 64-69, jan./jun. 2004.

OLIVEIRA, Henrique. “Olhos que Condenam” e o mito do negro estuprador nos EUA. **Avoador**, 26 de junho de 2019. Disponível em: <<https://avoador.com.br/opiniaio/olhos-que-condenam-e-o-mito-do-homem-negro-estuprador-nos-eua/>>. Acesso em: 22 dez. 2025.



RIBEIRO, Djamila. O corpo da mulher negra como pedaço de carne barata. **Geledés**, 2015. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-corpo-da-mulher-negra-como-pedaco-de-carne-barata/>. Acesso em: 18 set. 2026.

ROSA, Renata. Humor pós-moderno: no rastro do movimento multiculturalista. **Contrapontos**, Itajaí, v. 04, n. 03, p. 579-588, set./dez. 2004.

ROTTEN TOMATOES. **White Chicks**, [s. d.]. Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/m/white_chicks. Acesso em: 02 jan. 2026.

SELIGMAN, Flávia. O ar da graça: a comédia norte-americana dos anos 20 e 30. **Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación**, v. VIII, n. 2, mai./ago. 2006.

SILVA, Vladimir et al. Um ensaio sobre a questão racial no esporte. **Motrivivência**, Florianópolis, v. 32, n. 63, p. 01-17, jul./dez. 2020.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 5 ed. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2008:1994.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.



Este é um ARTIGO publicado em acesso aberto (*Open Access*) sob a licença *Creative Commons Attribution*, que permite uso, distribuição e reprodução em qualquer meio, sem restrições, desde que o trabalho original seja corretamente citado.