

CULTURA PRETA, REPRESENTATIVIDADE E ANTIRRACISMO

OS DISCURSOS E DISPUTAS EM TORNO DE A PEQUENA SEREIA

Gilberto Alves Araújo

(UFPA/Wits University – Professor-Pesquisador)

Odília Cardoso

(UNICAMP/UFPA – Doutorado)

Gizélia Maria da Silva Freitas

(UFPA – Professora-Pesquisadora)

INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES

Gilberto Alves Araújo é PhD em Estudos do Discurso Midiático pela *University of the Witwatersrand*, Johannesburg, com período sanduíche na *University of Mannheim*, Alemanha. Mestre no Ensino de Língua e Literatura pela Universidade Federal do Tocantins, e graduado em Letras Inglês-Português pela mesma instituição. Além de ser líder do grupo de pesquisa LICEPEX, ocupa o cargo de professor assistente de Língua Inglesa e Literaturas Anglófonas na Universidade Federal do Pará e de pesquisador associado na *Wits University*. E-mail: gilberto.a.araujo@yahoo.com.br

Odília Cardoso é Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de Campinas (Unicamp). Mestre em Linguagens e Saberes na Amazônia pela Universidade Federal do Pará (UFPA) e Licenciada em Letras com Habilitação em Língua Inglesa pela mesma instituição. E-mail: odiliacardoso@gmail.com

Gizélia Maria da Silva Freitas é Mestre em Letras, com ênfase em Linguística, pela Universidade Federal do Pará, e graduada em Letras Português-Inglês pela mesma instituição. Atualmente é vice-coordenadora do curso de Pós-Graduação Lato Sensu em Letras: Linguagem e Ensino, e coordenadora do Laboratório de Linguagem do Campus de Altamira (UFPA). E-mail: gizelia.freitas@gmail.com

RESUMO

Este trabalho discute os modos pelos quais a política identitária ao redor e no cerne do filme *A Pequena Sereia* (2023) é tratada enquanto elemento constitutivo de um projeto político-econômico de sobrevivência da empresa estadunidense Disney. Nesse mesmo sentido, este artigo problematiza também os efeitos e implicações do tratamento dispensado a essa política identitária, que se associa às subjetividades e culturas negras, bem como à luta antirracista que estas demandam. Para tanto, recorre-se à metodologia dos Estudos Culturais (MORAN, 2015; CASHMORE, 1997) e a uma perspectiva eventualmente comparativa entre as versões do filme em 1989 e 2023. Empregam-se também, no bojo teórico desse debate, referenciais que tematizam identidades e manifestações culturais negras dentro e fora da indústria cultural, como Hooks (1995), Lee e Rover (1993), Haider (2019), dentre outros. Resultados dessa incursão analítica sugerem que o filme, a despeito de sua centralidade pretérita na branquitude, é artificialmente alterado para assegurar, dentre outras coisas, a aparência de *inovação/disrupção*, a partir de uma leitura mercadológica que a Disney opera de seus rivais na indústria. Semelhantemente, a companhia configura/lança a obra na esperança de garantir *lucros* financeiros e simbólicos mais abundantes. Ao mesmo tempo, a empresa se utiliza da obra

ABSTRACT

This paper discusses forms through which identity politics around and at the heart of the movie *The Little Mermaid* (2023) is treated as constitutive elements of a political-economic project for the survival of the American company Disney. In this same sense, this article also problematizes the effects and implications of the treatment given to this identity politics, which is associated with black subjectivities and cultures, as well as the anti-racist struggle that the latter demand. To this end, the methodology of Cultural Studies (MORAN, 2015; CASHMORE, 1997) and an eventual comparative perspective between the 1989 and 2023 versions of the movie are employed. In the theoretical core of this debate, references that thematize black cultural identities and manifestations inside and outside the cultural industry are also resorted to, such as Hooks (1995), Lee and Rover (1993), and Haider (2019), among others. Results of this analytical endeavor suggest that despite its previous centrality in whiteness, the movie is artificially altered to ensure, among other things, the appearance of *innovation/disruption* from a market reading that Disney operates about its rivals in the industry. Similarly, the company sets up/launches the work to secure more abundant financial and symbolic profits. At the same time, the company uses the abovementioned cinematographic work to offer responsiveness to *social demands* for black representation

para ofertar uma responsividade às <i>demandas sociais</i> por representação negra no cinema e ensaia uma execução de <i>justiça/reparação histórica</i> para com a cultura afro em pretensa oposição ao seu passado racista.	in cinema and rehearses an implementation of <i>justice/historical reparation</i> for Afro culture in alleged opposition to its racist past.
---	--

PALAVRAS-CHAVE	KEY-WORDS
<i>A Pequena Sereia</i> ; Representatividade; Cultura Negra.	<i>The Little Mermaid</i> ; Representativeness; Black Culture.

INTRODUÇÃO: A POLÍTICA ECONÔMICA DA DISNEY E SEUS REMAKES

Antes de tratarmos mais detidamente sobre o objeto-chave de nosso debate no presente texto é preciso primeiramente colocar em perspectiva, e localizar na cadeia de produção midiática e na própria política econômica da Disney, esse célebre artefato cinematográfico. Embora a produção de *A Pequena Sereia* (2023) – doravante *APS* – tenha se tornado alvo preferido dos ataques racistas de diversos espectadores nos EUA, no Brasil e até mesmo na China, o produto fílmico se tornou também arena de embates entre diferentes visões políticas e culturais sobre o mundo.

Enquanto a multibilionária companhia Disney tenta reconstruir sua imagem como empreendimento politicamente consciente, capaz de superar seu passado de racismo, ao passo em que divide lucros fartos aos seus acionistas (ver. BURKETT, 2022) – mais de 28 bilhões de dólares (R\$ 138 bi) só no ano fiscal de 2022 –, a concorrência do mercado cinematográfico e de streaming se aprofunda (LAMAN, 2023), a queda nos lucros se avizinha (SHARMA e DERHALLY, 2023), e os prejuízos com produções dispendiosas se alargam (RUBIN e LANG, 2023), ameaçando o domínio antes quase inquestionado da empresa no território do entretenimento majoritariamente infantil e juvenil.

Além disso, problemas no setor de criatividade para lançamento de novas obras ou produtos fílmicos levam a companhia a recorrer inevitavelmente aos famosos remakes, reboots e sequências, que se multiplicam vertiginosamente no cenário cinematográfico, dominado pela indústria estadunidense, celeiro de histórias infladas de super-heróis em série e efeitos visuais grandiosos. Em verdade, alguns críticos chamam esse período pós-pandêmico (da Covid-19) de “a nova pandemia dos remakes em live-action” (WILLIAM, 2013), estratégia preferida pela Disney para cortar custos e maximizar lucros.

Produzir novamente as histórias que já são amadas pelo público é uma alternativa financeiramente “segura”¹ para garantir um produto de sucesso financeiro, bem como para evitar o investimento em direitos de propriedade intelectual ou o dispêndio de tempo e

¹ *Indiana Jones and The Dial of Destiny* (2023) é um contraexemplo a essa abordagem dita “segura”, já que muito provavelmente enfrentará perda de 100 milhões de dólares, ou seja, cerca de R\$ 494 milhões. (NORTHRUP, 2023).

recursos na pré-produção de uma obra realmente nova. Por outro lado, na medida em que as gerações anteriores recordam sua infância, as novas gerações teriam a oportunidade de se conectar com esse passado, o que tornaria a produção de *APS*, por exemplo, esse elo afetivo entre fãs pretéritos e novos fãs; uma ponte intergeracional. Em suma, a razão que sustenta a indústria dos remakes é econômica e logística.

No entanto, do ponto de vista do conteúdo da obra relida, são necessários que elementos-chaves sejam preservados em relação à produção original, ainda que assumindo diferentes formas, a fim de que essa conexão afetiva, e a filiação com o público pagante se mantenha eficaz. Certos elementos do cenário, enredo, caracterização de personagens, argumentos narrativos, dentre outros itens, podem ser considerados mais relevantes, portanto, menos susceptíveis a alterações na produção de um remake. A obra relida precisa ser capaz de se conectar com a contemporaneidade sem abdicar por completo de suas relações com a primeira versão. A questão é que as decisões acerca de quais desses elementos devem ser totalmente relidos e quais devem ser mantidos mais ou menos iguais à sua forma original dependem não somente de motivos estéticos, imanentes à obra, mas sobretudo de razões econômicas e culturais. No caso da Disney, o contexto financeiro e mercadológico apontado anteriormente faz com que essa dinâmica seja ainda mais evidente.

Em *APS*, caso em tela, as reações desproporcionalmente negativas sobre a escalção de Halle Bailey, uma atriz negra, para o papel de Ariel ilustram como os interlocutores racistas da obra elegerem a decisão da Disney e a atriz estadunidense como objetos de sua indignação (ver. DICKSON, 2022; BRANT, 2019). Nesse contexto, tornou-se evidente o fato de que a branquitude da protagonista, bem como seu aspecto ruivo, é um elemento essencial na obra, por conseguinte, pouco sujeito à alteração do ponto de vista desse público conservador e/ou recrudesciente (ver. DI PLACIDO, 2022). Fãs reacionários da película nos EUA (ver. CHI, 2023), Brasil (ver. O TEMPO, 2022) e até mesmo na China (ver. HALE, 2023) exibiram sem pudor seus posicionamentos (racistas) contra a presença de Bailey no remake. Apesar da repercussão negativa entre os membros de um público pagante significativo, a Disney sustentou a decisão de escalar a artista negra para interpretar Ariel (CHIU, 2019).

Para nós, que nos localizamos entre os críticos mais atentos do capitalismo neoliberal e seus efeitos na indústria cultural, a atitude da companhia estadunidense não deriva necessariamente de um comprometimento com a representatividade preta em produções cinematográficas ou com a justiça racial no que concerne a lugares de poder na problemática realidade de Hollywood. Não obstante a significância das razões financeiras já citadas, estas são insuficientes para explicar a escolha de Bailey para o papel. Em primeiro nível de análise, é evidente que a produção de um remake requer elemento(s)

novo(s) que traga suficiente atenção sobre a releitura da obra. Um elemento que conecte a obra e a eleve de seu passado relativamente distante para as condições socioculturais e políticas da contemporaneidade. Esse mesmo componente de mudança que opera essa relação entre passado e presente possui também implicações financeiras, no sentido de que a diferença produzida precisa gerar engajamento que leve espectadores a verem o filme, seja para sentenciá-lo ao rol de desagradáveis surpresas, seja para apoiá-lo e dar a ele o valor que supostamente merece. Assim, instaura-se a guerra cultural entre progressistas e conservadores que alavanca a obra fílmica da Disney ao *trending topics* das redes sociais mundo a fora, sustentando sua produtora no centro das atenções.

Para além da economia da atenção (FRANCK, 2019; DAVENPORT; BECK, 2001), e da política econômica nela implicada, há uma razão cultural, dentre os aspectos discutidos neste texto, que subsidiaria a decisão da Disney. Trata-se do movimento neoliberal que captura a luta social por representatividade de grupos e culturas marginalizadas e os explora no sentido de obter deles o máximo de vantagens financeiras e políticas (cf. MORAN, 2015) – em outras palavras, seria mais caso específico de comodificação da política de identidade (cf. CASHMORE, 1997).

Parece uma leitura excessivamente pessimista do quadro que circunstancia a tomada de decisão pela empresa estadunidense de eleger uma protagonista negra em um filme originalmente branco, mas os argumentos apresentados no presente artigo apontam a necessidade de colocar em perspectiva bastante crítica essa escolha aparentemente benfazeja de um império midiático de mais de 100 anos de existência, cujo passado e presente estão repletos de práticas racistas, exploratórias e sexistas – conforme veremos a seguir. Alçar uma atriz negra para interpretar o papel tradicionalmente visto como “branco” está para além de um *rebranding* da Disney ou de uma correção de seu passado sombrio ou da tentativa de implementar uma forma de justiça, e mais à frente justificaremos o porquê.

Sob essas condições adversas e múltiplas, portanto, o presente artigo tem por objetivo inicial a discussão sobre as formas pelas quais a política de identidade (e a representatividade preta) em torno e dentro do filme *APS* é comodificada como parte de um projeto político-econômico de sobrevivência da Disney. Além disso, o segundo e, talvez, mais importante objetivo deste trabalho é debater os efeitos e implicações dessa comodificação na (des)valorização da cultura negra/afro, bem como sua repercussão última sobre a luta antirracista na indústria midiática.

A fim de garantir a consecução de tais metas, este trabalho se arvora na metodologia dos Estudos Culturais (MORAN, 2015; CASHMORE, 1997), comparando eventuais elementos do enredo e da expressividade estético-argumentativa das produções de *APS* em animação 2D (1989) e *APS* em live-action (2023). Recorremos também a diversos

intelectuais que debatem cultura e identidade negras em contexto de (re)produção discursiva e/ou de mídia sob a influência do capitalismo, a exemplo de Hooks (1995), Lee e Rover (1993), Haider (2019), dentre outros. Desse modo, esperamos que seja possível compreender as maneiras pelas quais as alterações efetivadas pela Disney neste remake, em referência ao filme anterior, produziram os efeitos que se notam a partir da leitura crítica que apresentamos aqui.

Assim, o presente texto se organiza em mais quatro seções. Na primeira discutimos o papel da Disney e seus produtos a partir de uma compreensão da política identitária e neoliberal em vigor na indústria do cinema estadunidense. Na segunda exploramos brevemente a história problemática da Disney e seu *modus operandi* no mercado cultural americano. Na terceira debatemos, a partir do conceito de escrita-palimpsesto (ARAÚJO; SOUSA, 2020), a problemática, a (dis)função e/ou a (in)existência da cultura e identidades negras no filme em questão, comparando as versões de *APS* em 1989 e 2023. Por fim, retomamos os pontos focais da discussão neste texto e sintetizamos nossos apontamentos em defesa de um presente e um futuro menos desiguais na indústria do cinema no que se refere à justiça racial-cultural.

1 DISNEY I: A REPRESENTATIVIDADE NEGRA NO BOJO DA POLÍTICA IDENTITÁRIA

Quando Roland Barthes (1967) arguiu tão fervorosamente, no fim dos anos 1960, que os sentidos do texto residiriam em última instância no conjunto de interpretações dos interlocutores e não na concretude textual, ele talvez não tivesse concebido o relativo poder que os espectadores de cinema possuiriam hoje na era dos streamings e das produções fílmicas por encomenda. É bem verdade que nem sempre esse poder é exercido no limite do que muitos espectadores imaginam, do contrário os críticos de Halle Bailey, como Ariel em *APS*, jamais teriam que se preocupar com a presença da atriz negra no remake da Disney. O projeto estaria fadado ao fracasso desde sua origem, mas a indústria Hollywoodiana é um território de disputas em que hegemonias precisam ser cautelosamente costuradas para se manter em evidência.

O icônico ensaio em que Barthes (1967) trabalha a favor da tese acima é publicado justamente em um período histórico em que a política identitária² inicia sua longa e

² Por esse termo significamos amplamente um conjunto de atividades, normas, princípios, agendas e metas associadas à construção, manutenção/reprodução e desempenho de identidades sociais, a partir das quais são tomadas decisões em grupos, ou são exercidas outras formas de relações de poder entre indivíduos, a exemplo da (re)distribuição de recursos ou status. Nesse sentido a política de identidade pode subsidiar ou ser ponto de partida para a construção do (não)pertencimento, a mobilização social, o funcionamento de políticas públicas, os movimentos por reconhecimento/visibilidade e valorização, a micropolítica de normas de identificação, e a (des)afiliação de sujeitos e grupos a determinadas identificações (APPIAH, 2006).

paulatina escalada em direção ao centro das (economia das) atenções na indústria cultural estadunidense, notadamente na indústria cinematográfica com a presença de mais atores e personagens negros. Embora os anos 1960 tenham sido de tokenismo para a presença de nomes célebres de personagens e agentes negros da luta por direitos civis, a exemplo de Sidney Poitier e Harry Belafonte, esse período marcou a abertura do mercado fílmico estadunidense para a presença negra (FAIN, 2015).

Nos anos seguintes a representatividade negra no cinema americano continuou a ser construída de forma enviesada, de modo que uma atmosfera de estereotípias acaba por ditar a configuração da maioria das personagens em obras de sucesso. Enquanto nos anos 1970, negros eram majoritariamente representados como cafetões, jogadores, pastores e trambiqueiros; e nos anos 1980 tinham alçado voos nas asas da comédia pastelão, como se nota em Eddie Murphy e Richard Pryor; a realidade daquelas primeiras representações dos anos 70 retorna sob a forma de negros como gangsters e rappers (FAIN, 2015).

Foi apenas nos anos 2000 que personagens negros começaram a ser mais amplamente representados como agentes no controle das narrativas, apropriando-se de suas histórias e cultura afro, a exemplo de Will Smith, Tyler Perry e Spike Lee. Já a partir dos anos 2010, a eleição de Obama coincide com o movimento Black Power revisitado, impactando Hollywood e denunciando as desigualdades raciais até mesmo na premiação do Oscar, como se percebe no movimento #OscarSoWhite, encetado em 2015, e repetido em comparável vigor nos anos de 2016 e 2020 (YOUSUF, 2023).

Apesar dessa mudança de perspectiva na representatividade negra no cinema estadunidense, tanto nos períodos anteriormente mencionados quanto mais recentemente, um ponto de vista exploratório da cultura e da presença negra continua em funcionamento. Se antes havia Marlon Brando para encarnar a estética do jazz em filmes como *A streetcar named desire* (1951), e Clint Eastwood para incorporar características da masculinidade negra como *Dirty Harry* (1971), nas últimas duas ou três décadas a cultura afro e seus agentes continuam a ser objetos de comodificação que servem a um público majoritariamente branco, como se nota em *Kansas City* (1996) e *Ghost* (1990). Nesta última, Whoopi Goldberg é a cota e a magia negra que brilham e servem ao propósito de estrelato da personagem de Demi Moore; enquanto na primeira Harry Belafonte exerce semelhante papel (GABBARD, 2004).

Em verdade, a própria Disney segue essa receita de apropriação de narrativas e da cultura afro para fazer brilhar personagens brancos como centrais e heróis. Em *The Help* (2011), por exemplo, a heroína Eugenia Phelan, interpretada por Emma Stone, é a figura central da narrativa, sendo ela também a personagem que “resgata” e dá visibilidade aos dramas das personagens negras. É sua busca por uma carreira significativa no jornalismo

que faz com que ela se depare com as narrativas das empregadas domésticas negras. Nesse sentido, o papel das personagens negras é tão mais marginal, do ponto de vista da agentividade, que Octavia Spencer vence o Oscar de Melhor Atriz *Coadjuvante* (e não principal) por sua personagem Minny Jackson. E embora Viola Davis, por sua incrível performance, tenha sido indicada como Melhor Atriz em seu papel como Aibileen Clark, a Academia estadunidense pode ter entendido, tal qual outros críticos, que do ponto de vista da ação na narrativa o estrelato não era de Davis, mas de Stone, cuja atuação não foi digna de indicação.

A própria Davis reconheceria anos mais tarde que o filme distribuído pela Disney posiciona personagens brancas no centro das decisões mais significantes da obra, tornando as personagens negras acessórias ao desenrolar dessa história principal (DESTA, 2018). Na mesma direção, Ablene Cooper, a empregada doméstica da vida real que inspirou a produção do livro e do filme, e que trabalhou para a família Stockett nos anos 1960, chegou a processar Kathryn Stockett (autora do livro) e a adaptação cinematográfica (DreamWorks *et al.*), argumentando que sua narrativa foi utilizada sem permissão e que a representação dela na obra fílmica era constrangedora, bem como o retrato feito das empregadas domésticas negras (DESTA, 2018).

Para a Disney e as companhias produtoras do filme a objetificação das narrativas negras vale a pena. Apesar de possuir um orçamento de apenas 25 milhões de dólares, o filme *The Help* (2011), por exemplo, arrecadou mais de 10 vezes o valor investido. A aposta dos acionistas pagou o preço do risco. Semelhante dinâmica se nota em outros filmes citados anteriormente, além de muitos que não mencionamos, a exemplo de *Cinderella* (1997), estrelado por Brandy Norwood (primeira atriz negra a interpretar esse papel em um filme estadunidense), transmitida pela companhia televisiva então recém comprada pela Disney, a ABC, e que rendeu mais de 60 milhões de pessoas conectadas ao canal, a maior audiência registrada pela transmissora nos últimos 13 anos (NYT, 1997). Ora, a cultura/estética afro, enquanto commodity, quase sempre gera lucros vantajosos para os proprietários dos meios de produção. Em quase todos esses casos, os diretores são brancos, os produtores também, bem como os donos das companhias que obtêm a maior parte das vantagens financeiras das obras fílmicas.

Ainda que atores e diretores sejam majoritariamente negros, e a centralidade da narrativa seja a cultura e a sociedade afro, como ocorre em *Pantera Negra* (2018) – que gastou 200 milhões de dólares, arrecadou mais de 1,3 bilhão e foi produzido pela Marvel, subsidiária da Disney –, os lucros vertem majoritariamente para seletos cofres brancos. Nesse caso, resvalam para as mãos dos donos de fundos de investimento e demais acionistas que controlam o grupo Disney: Robert A. Iger, Christine M. McCarthy, Alan N. Braverman, Vanguard Group Inc., BlackRock Inc. e State Street Corp (JOHNSTON,

2022).

É justamente assim que a commodificação da representatividade e da cultura negra funciona na política de identidade em contexto de capitalismo neoliberal no interior da Disney. Atores e atrizes negras são as peças do jogo de benefícios e poder em que os contemplados finais não são necessariamente as faces que emergem das grandes telas (cf. CASHMORE, 1997). Desse modo, a legítima agenda social e a luta por maior representatividade na indústria do cinema, intensificadas a partir dos anos 1960 e 1970, é (re)capturada pela Disney e outras companhias proeminentes a fim de fazer avançar seu plano de geração de lucros exorbitantes. Ao tornar a questão da representatividade negra, a um só tempo, o ponto focal da política identitária, bem como seu efeito mais saliente, empresas como a Disney criam a impressão de reparação em referência ao passado de Hollywood e ao seu próprio passado de discriminação, preconceito e injustiças.

Ora, se assumirmos que Bell Hooks (1995), Lee e Rover (1993) e tantos outros teóricos e teóricas negras tinham razão em seu argumento de que a luta antirracista não prosperará, de fato, quando dissociada de um enfrentamento às estruturas do capitalismo, então, o projeto Disney de “justiça racial” e representatividade, escamoteando metas de lucro e arrecadação, não passará de exercício vazio da retórica identitária que, ao transmutar a aparência dos produtos midiáticos, produz a sensação de que equanimidade e igualdade racial se perfazem pela simples presença de pessoas negras em filmes de sucesso. Por conseguinte, ao estabelecer a política de identidade por meio da representatividade enquanto instrumento, objeto e destino final da luta antirracista a um só tempo, como sugere Sílvio de Almeida (2019); e ao manter inquestionados a política econômico-cultural e os processos organizacionais que objetificam ou commodificam a cultura afro e seus agentes como fontes de lucro; empresas como a Disney não apenas perpetuam seu poder ou hegemonia em relação às narrativas afro, mas se beneficiam extensivamente delas, *ad infinitum*, sem que as sociedades e culturas representadas nessas obras recebam, de fato, significantes tipos de vantagem, justiça ou reparação pelos efeitos do racismo que controlou e ainda tem dominado segmentos vários da indústria cinematográfica estadunidense e internacional.

Enquanto a Disney goza desses privilégios e mantém sua política econômica e cultural praticamente intocada, os movimentos e organizações sociais acabam por cair na armadilha da identidade, como aponta Haider (2019), celebrando a presença de Halle Bailey em *APS* como se fosse realmente uma conquista de última fronteira por parte da cultura negra, como se fosse um ato de justiça sem precedentes. Nesse sentido, é necessário observar que a identidade não é uma armadilha em si, mas se torna tal ao se converter em fundamento e justificativa única para uma política de identidade, afinal de

contas a identidade não pode ser uma mera abstração ideológica, já que ela se constrói nas “relações concretas e se manifesta na prática de indivíduos assujeitados” enquanto negros, brancos, homens e/ou mulheres, através do “funcionamento das instituições políticas e econômicas, orientadas pela e para a sociabilidade do capitalismo” (ALMEIDA, 2019, p. 10).

Quando a Disney escala Bailey para *APS*, empregando-a como parte de uma sobreposição à narrativa antes branca; como parte de uma nova cultura afro-simbolizada pelas manifestações caribenhas, e encarnada em uma Ariel preta; a companhia transplanta a negritude para um lugar novo e ficcional como se a identidade negra, objeto/commodity lucrativa e facilmente transportada, “fosse algo exterior às determinações materiais da vida social” (ALMEIDA, 2019, p. 10) – sendo este um dos efeitos últimos e enviesados do que Araújo e Sousa (2020) chamam de escrita-palimpsesto, conceito que explicaremos mais claramente em seções vindouras.

Por conseguinte, como aludimos anteriormente, enquanto desvinculada de sua dimensão e raízes organicamente socioculturais, a identidade e a cultura negras tornam-se “simultaneamente, ponto de partida e ponto de chegada, colocando o pensamento em um loop infinito de pura contradição, [...]” (ALMEIDA, 2019, p. 10). Dessa forma, a compreensão da negritude e do próprio mundo ao redor jamais supera o nível da própria categoria da identidade, tornando-se inapta a “projetar-se nas relações concretas que sustentam” (ALMEIDA, 2019, p. 10-11) a plena vida das sociedades e culturas afro.

Sob o controle da Disney, tanto quando de outras companhias, a política identitária “se reduz a afirmação de identidades específicas” (ALMEIDA, 2019, p. 13). Em *APS*, uma narrativa originalmente associada à centralidade branca é artificialmente alterada a fim de garantir *inovação/disrupção* a um grupo midiático cujo poder opera sob ameaça de competidores; a fim de assegurar margens mais seguras de *lucro* financeiro e de capital cultural; enquanto performa-se o papel simulado de responsividade diante das *demandas sociais* por representação negra e se encena a realização da *justiça/reparação histórica* com a cultura afro em comparação com o próprio passado da companhia, conforme argumentamos na seção seguinte.

Ao nos referirmos a essa transformação da narrativa em *APS* para ceder lugar ao protagonismo negro, queremos dizer que se trata de uma alteração derivada da política identitária cujo efeito derradeiro é “a reafirmação da subjetividade colonial e não uma mudança estrutural efetiva” (ALMEIDA, 2019, p. 13). O compromisso dessa mudança não é com as sociedades e manifestações afro em si mesmas, sua prosperidade, seu avanço e sua valorização per se, mas com sua instrumentalização para os fins de lucro simbólico e monetário.

Em uma sociedade da pós-verdade em que aparência de justiça, organicidade e

igualdade se faz mais relevante do que ser e agir justa, orgânica e equanimemente, a representatividade negra se torna ela mesma uma commodity. No caso de *APS*, ao invés de testemunharmos uma simples e habitual apropriação cultural apenas, presenciamos a objetificação da representatividade negra como cerne e fruto primeiro da política de identidade acerca da qual nos alertam, mais ou menos implícita/explicitamente, muitos dos intelectuais já citados, como Almeida (2019), Haider (2019), Moran (2015) e Cashmore (1997).

Essa comodificação serve a diversos propósitos, dentre os quais o enriquecimento do capital cultural de companhias e empresas (rebranding) que exploram a agenda identitária para promover, obviamente, seus próprios interesses. Tal fenômeno não se restringe à indústria midiática ou fílmica estadunidense, mas pode também ser notado nas peças publicitárias de bancos brasileiros, que a despeito de suas margens de lucro exorbitantes e suas práticas predatórias/excludentes contra pessoas pobres, majoritariamente pretas, alçam esses mesmos sujeitos ao posto de protagonistas em seus anúncios de internet, TV e jornal. Trata-se de um simulacro que ilustra bem o efeito adverso da centralidade da política identitária. Linguagem e estética se transmutam, mas as práticas/éticas cotidianas dessas instituições, bem como as estruturas que subsidiam sistemicamente a desigualdade e as injustiças raciais, continuam em vigor. É a aparência da revolução racial, sem que mudança efetiva e significativa alguma ocorra de fato.

De semelhante maneira, a mesma Disney que faz brilhar a mulher negra em papel de destaque em *APS* é a mesma que negligencia e explora trabalhadores pobres, parte deles pessoas negras. As greves de 1941 (UENUMA, 2023), de 2022 (PASCHALL-BROWN, 2022) e de 2023 (CESSAC, 2023; JAMES, 2023) ilustram bem as condições de trabalho injustas, predatórias e desiguais nos empreendimentos da Disney e de toda a indústria em Hollywood. Aliás, seu passado está repleto de práticas predatórias e nada equânimes, como apontado a seguir.

Ao eleger a representatividade, âmbito da política identitária, como núcleo das simulações de justiça, a Disney escamoteia as diferenças abissais entre classes socioeconômicas. O resultado último dessa operação de mascaramento são as contradições a respeito das quais advertem Haider (2019) e Almeida (2019): enquanto atores de Hollywood, incluindo os da própria Disney, recebem em média 27 dólares por hora de trabalho (DELOUYA, 2023), a companhia com sua política identitária de representatividade negra/feminina fatura milhões por cada obra, reservando alguns desses milhões para seletos(as) artistas, geralmente brancos(as), e concentrando a massiva parte desse lucro em detrimento dos operários mais simples de seus estúdios.

Nesse contexto de contradições da política identitária que exalta indivíduos-símbolo e explora a coletividade operária sob os auspícios da meritocracia, surgem figuras como

Jennifer Lawrence que, nesse mesmo bojo da política identitária e a despeito de seus 4,7 milhões de dólares por *Dark Phoenix* (2019) ou seus 8 milhões de dólares por *X-Men: Apocalypse* (2016), exigiu pagamento justo para as atrizes/mulheres célebres como ela mesma em entrevista à revista *Vogue* (SMITH, 2022), não para as trabalhadoras de base da Disney. A própria Halle Bailey, com seu 1,5 milhão de dólares por *APS* (quase nada se comparada ao lucro líquido da Disney e ao que recebem atrizes coadjuvantes brancas), decidiu que seria uma boa ideia firmar parceria com a Gucci Chime, organização filantrópica da empresa de moda de mesmo nome, para advogar em favor da igualdade de gênero (CURRY, 2023). Nesse quadro, é preciso recordar que a Gucci tem se envolvido em diversos episódios de racismo e misoginia, de modo que a representatividade derivada daquela política identitária é a forma mais eficiente pela qual a marca faz seu rebranding, reestruturando seu capital simbólico, procurando dissociar-se da imagem de companhia racista, elitista, exploratória e misógina.

Exemplos como os citados acima ilustram anedoticamente como a política identitária, encarada sob o viés da autossuficiência/isolacionismo e da abstração, em si mesmo se esgota, camuflando discrepâncias cruéis que afetam amplamente os trabalhadores e trabalhadores mais humildes da indústria cultural/cinematográfica, bem como as sociedades e culturas comodificadas para o prazer estético/financeiro de acionistas e plateias, majoritariamente brancas.

2 DISNEY II: UM PASSADO SOMBRIO, UM PRESENTE DE APUROS E A APOSTA EM ALGUMA FORMA DE DISRUPÇÃO

Não obstante o fato de a Disney ter sustentado sua decisão de manter Halle Bailey no papel de Ariel em seu remake de *APS*, as práticas da companhia em seu passado distante e recente evidenciam problemas graves concernentes à raça e gênero. Um dos casos mais antigos e famosos pode ser encontrado no filme *Dumbo* (1941), no qual localizamos uma cena em que Jim Crow (nome de um conjunto de leis segregacionistas e denominação artística de Thomas D. Rice, ator do século XIX cuja carreira se fundamentou na prática do *blackface* e da ridicularização do negro) é metaforizado e encarnado no líder dos corvos que zombam do pequeno elefante que, por sua vez, empresta seu nome à película de animação.

Em *Peter Pan* (1953), a personagem Tiger Lily é retratada como um outro exótico e objetificado, cuja língua se torna motivo de zombaria e cujo tratamento linguístico funciona a partir de termos preconceituosos e estereotípicos, como “selvagem” e “pele vermelha”. Seu remake em live-action da mesma Disney, em 2015, navega na direção

nocivamente oposta e emprega uma atriz branca, Rooney Mara, para dar vida a uma personagem indígena, naquilo que seria categorizado como um clássico caso de *whitewashing*. Apenas em *Peter Pan & Wendy* (2023) as representações de Tiger Lily começam a obter tons de justiça, embora sua personagem ainda possa ser vista como amálgama de traços essencialistas dos Nativos Americanos, e não necessariamente uma identidade cultural fundamentada em um povo particular, o que em si continua a apontar a necessidade de romper estereótipos, ainda que estas emerjam suavizadas pelo politicamente correto. Berlatsky (2023) aponta outras dimensões nas quais o mais recente Peter Pan da Disney fracassa miseravelmente. Segundo ele, a protagonista Wendy é alçada ao posto de heroína e salvadora físico-espiritual (*White savior complex*) em contraste com a estereótipia e a subalternização simbólica dos Peters de cor, que, por sua vez, se projetam como sujeitos puerilizados e colonizados. Trata-se da aventura “civilizatória” de uma figura superior em prol da educação e elevação das pessoas não-brancas.

Dinâmicas racistas comparáveis se repetem em *The Jungle Book* (1967), *Lady and the Tramp* (1955), *The Aristocats* (1970) e *Swiss Family Robinson* (1960). Para além de racismo, a Disney tem em seu menu práticas reiteradas de apropriação cultural e commodificação, como cremos ser em parte a razão pela qual uma narrativa afro e uma atriz negra foram escaladas para esse remake.

Em *Pocahontas* (1995), por exemplo, a garota indígena de 10 anos de idade que inspirou a protagonista se torna no filme uma mulher adulta sexy e de poucos trajes, em uma clássica leitura objetificadora a partir de *male gaze*. Já em *Moana* (2016) e *Encanto* (2021), as culturas de diferentes povos, grupos e/ou sub-grupos são mescladas e essencializadas, como em um processo de redução à vácuo e empacotamento em uma linha de produção, para serem vendidas sob a aparência da fofura, do afeto e das luzes tão típicas dos produtos Disney. Nas palavras da ativista havaiana Keala Kelly (*apud* BREUER, 2021, p. 01), a Disney “descontextualiza e desmantela as culturas originais locais [...]”; e assim [eles] “fazem a autópsia e arrancam o órgão de que precisam, o transplantam para sua versão Frankenstein sobre nós e alimentam a plateia com [...] personagens infantis bonitinhos”.

A Disney parece tão obcecada por apropriação cultural e pelo lucro dela decorrente que em 1994, logo após a estreia de *Rei Leão* (1994) a expressão em suaíle *hakuna matata* (“sem problemas/sem preocupações” em português) foi registrada como marca exclusiva da companhia. Os direitos sobre a frase impediram, a partir de 2003, que o sintagma fosse utilizado em roupas e sapatos, por exemplo, mesmo que produzidos pelos próprios falantes do idioma, originários do continente Africano. A mesma tentativa de registro, porém sem sucesso, foi impetrada em relação à frase *#MayThe4th*, de *Star Wars: The Force Awakens* (2015), o que gerou revolta nas redes sociais (HAASCH, 2020), e também em

relação a *Dia de Los Muertos* (RUELAS, 2013), feriado mexicano de celebração aos mortos, comparável ao Dia de Finados no Brasil e que é empregado no filme *Viva! A Vida é uma Festa* (2017). Nem mesmo uma escola de ensino fundamental da Califórnia escapou de ser multada pela Disney em 250 dólares por exibir o filme nas dependências da instituição sem pagamento de royalties – embora a multa tenha sido revogada mais tarde, uma anulação que foi seguida de um pedido público de desculpas (PALLOTTA, 2020).

Assim, em nome do prazer estético e dos dividendos aos acionistas, as mais extravagantes infrações éticas são praticadas, afinal de contas a lei suprema do capitalismo é o lucro, e o regime neoliberal demanda commodities a todo custo (ver. MORAN, 2015), nem que seja às custas da apropriação e mercantilização de manifestações culturais de povos indígenas, afro ou afro-latinos.

Os interesses financeiros da companhia estão sempre em primeiro plano, de fato. Foi assim com *Cinderella* (1997), marcante pelo protagonismo afro de Brandy Norwood, quando a Disney precisava alavancar seu recém-adquirido canal de TV ABC, e tem sido assim agora com os múltiplos problemas financeiros do grupo midiático (BARNES, 2023), dentre os quais mencionamos greves, escândalos de Relações Públicas (STANFORD, 2020), sucessivas perdas de espectadores e diminuição das margens de lucros.

Desde 2019, a Disney tem acumulado uma perda de cerca de 11 bilhões de dólares, sendo 512 milhões só no último quadrimestre. Para além disso, só este ano a Disney Plus perdeu mais de 11 milhões de assinantes (BARNES, 2023). Esse quadro de alerta justifica em parte o interesse reiterado pelos remakes em live-action, conforme explicamos na introdução do texto, bem como fundamenta a necessidade de recorrer a releituras de obras passadas a partir de elementos ditos ‘disruptivos’.

A disrupção, que mais parece um termo-chave de palestras de business coaching, tornou-se elemento crucial na tentativa recente dos defensores de um capitalismo neoliberal “humanizado” em fazer avançar empreendimentos e investimentos especulativos em tempos de crise. Ser inovador, como sinonímia de ser disruptivo ou de abalar as formas locais de um ecossistema econômico com seus competidores, tornou-se palavra de ordem nos livros de cabeceira de CEOs e CFOs de pequenas, médias e grandes empresas (HAQUE, 2011).

A concepção de disruptivo emerge quase como panaceia para os males da crise do capital, como bem ilustram as palestras e publicações dos membros do *Thinkers50*³, uma agremiação de gurus neoliberais e crentes em um capitalismo “menos cruel”, reunindo sob o mesmo teto empresa de auditoria envolvida em múltiplos escândalos de fraude e corrupção, como a Deloitte (ver. LIVESEY, 2019), entidade de coaching empresarial e organização privada de caridade, como a Coaching.com e a Oprah Winfrey Charitable

³ Ver.: <https://thinkers50.com/books-and-publishing/>

Foundation, respectivamente. Dentre os membros do *Thinkers50*, citamos Umair Haque (2011), para quem, em seu Manifesto Capitalista, a disrupção organizada em passos sequenciais, como em uma receita culinária, levará os negócios ao “melhoramento” (*betterness*) da sociedade e dos modelos de gestão do capital e dos recursos diversos à disposição de investidores e empresários.

Os executivos da Disney parecem ter frequentado a mesma escola que Haque, já que parecem apostar nessa ideia de disrupção/inação para fazer prosperar os negócios sem necessariamente investir em novas histórias, mas, ao contrário, reciclando narrativas consagradas procuram recuperar as margens de lucro perdidas nos últimos anos, desde a eclosão da pandemia de covid-19. Segundo argumentamos na introdução, a obra celebrada pelo público, neste caso de *APS*, é refeita em outra modalidade, a live-action, e com alterações no roteiro que são suficientemente notáveis para parecerem disruptivas/inovadoras, atraindo a presença/atenção do público pagante, seja pelo apoio ou pela oposição, sem que isso signifique obrigatoriamente uma expansão dos gastos de produção da obra relida.

A inserção, ainda que artificial, como já mencionado, de uma atriz negra em uma história tradicionalmente ocupada por uma protagonista branca é certamente um dos elementos disruptivos ou “inovadores” de que a companhia precisa para fazer progredir seus interesses financeiros e de expansão do próprio capital simbólico. Se pela comodificação dessa negritude ou da cultura preta, transplantada para esse novo “habitat” como mercadoria, for possível a um só tempo parecer inovador e arrecadar alguns milhões, então, a meta precípua das organizações Disney estará cumprida em apenas um conjunto de movimentos estratégicos. É justamente sobre essa incorporação de sujeitos e cultura negros que discutiremos na próxima seção, abordando, portanto, e mais diretamente, o conteúdo da película em questão.

3 ESCRITA-PALIMPSESTO E CULTURA NEGRA EM A PEQUENA SEREIA

Sendo a narrativa primeira de *APS* constituída de elementos não explicitamente associados a uma cultura marginalizada, muito menos a de uma cultura afro, a decisão da Disney de localizar a história no mar do Caribe certamente causa surpresa àqueles que não acompanham de perto o desenrolar das políticas adotadas pela empresa estadunidense. Outras mudanças significativas também se efetivaram em comparação à animação de 1989: as irmãs de Ariel são educadas para se tornarem líderes do reino e não mais cantoras, como antes; a mãe de Ariel é vítima de homicídio aparentemente doloso e não mais de uma morte acidental como na primeira versão; a poluição no mar é mencionada muito superficialmente como efeito da ação humana, o que não se nota no original de 1989;

Sabidão/Scuttle que antes se apresentava como uma gaivota macho agora se torna um atobá fêmea capaz de fazer rap; Úrsula agora obtém uma história de fundo mais relevante e passa a ser irmã de Triton, portanto, tia de Ariel; a protagonista de *APS* é quem dá fim à vida de Úrsula e não mais Eric, que se constituía salvador da donzela em apuros na versão anterior; o desfecho da história tem no futuro e nas prováveis aventuras do casal Ariel e Eric a promessa de um novo recomeço, ao invés do “felizes para sempre” da versão de 1989; o príncipe Eric continua branco, agora inglês, ganha uma história de fundo e emerge como órfão que acendeu ao principado, e cuja mãe-rainha adotiva e a governanta-chefe, Selina e Lashana, respectivamente, são mulheres negras.

As mudanças no enredo são bastante pontuais e, de modo geral, elas não impactam o curso da história de modo transformativo. Evidentemente, os papéis de gênero são redefinidos em benefício de uma equanimidade bastante pronunciada. No entanto, quanto à composição racial e a incorporação de elementos da cultura negra do Caribe, as alterações cessam praticamente no nível da escalação de atores e atrizes. O grande temor dos críticos racistas e opostos a uma Ariel negra; o receio de que a película se tornaria uma narrativa desafiadora dos padrões raciais, centrada na cultura e na sociedade afro, perde sua razão de ser. É bem verdade que a cor da pele e as identidades étnico-raciais das irmãs de Ariel, para além da própria protagonista, da rainha Selina e de Lashana mudam. A identidade étnico-racial do ator que faz a voz de Sebastião também se altera, dentre outros. Há notadamente mais diversidade racial no elenco, e o filme se centraliza em um cenário de paraíso caribenho, mas a cultura negra não está patentemente lá. Cores, vozes e canções mudaram, mas a riqueza, a profundidade e o estilo expressivo das culturas que povoam o mar do Caribe estão ausentes da obra. Não há realmente comodificação da cultura afro, como o histórico e padrão de práticas da Disney em *Moana* (2016), *Encanto* (2021) e *Viva! A vida é uma festa!* (2017) nos permitiriam hipotetizar, justamente porque essa negritude expressiva é inexistente no filme.

Além do habitual procedimento da Disney de reduzir os pouquíssimos/raros traços geográficos e sociais da região do Caribe, aludidos no filme, a um amálgama irreconhecível, sinóptico e essencialista, não há nada mais marcante para além da identidade étnico-racial das atrizes e atores empregados no filme. A comodificação se limitou à representatividade (ver. CASHMORE, 1997), ao famigerado discurso da diversidade (cf. MORAN, 2015) que, quando deriva unicamente da política identitária de que falamos em seções anteriores, leva a uma esterilidade da imaginação, da criação e da transformação social – uma política de identidade que se instrumentaliza, opera-se e se encontra na finalidade de si mesma (ver. ALMEIDA, 2019; HAIDER, 2019).

APS se transforma em um desfile multirracial em que cada ator e atriz, abstraído de suas relações com os próprios personagens e suas respectivas culturas, transitam presos

aos parâmetros do enredo original de 1989. As aparências, cores e sabores mudaram, mas a estrutura narrativa e os elementos argumentativos do enredo e da cultura representada na história permanecem intocados.

A despeito de avanços na representação e no papel das mulheres, ilustrados na agência e autodeterminação de Ariel e suas irmãs (cf. HOOKS, 1995), ou na imponente figura de Selina, Triton, ainda branco, prossegue exercendo sua função patriarcal onipotente. O padrão corporal das sereias parece o mesmo dos anos 1980, de modo que ser magra e possuir suficientes curvas ainda aparenta ser uma obrigação. Ariel (com suas irmãs pretas ou de cor), cuja cultura afro (caso exista) não se faz notar para além dos cabelos e da pele (cf. LEE; ROVER, 1993), ainda precisa do afeto de um príncipe branco para tornar sua existência e suas aventuras plenas ou férteis de sentido.

Mesmo se passando no que aparenta ser o século XIX, a julgar pelas vestimentas e pelo estilo dos navios e fragatas, não há qualquer referência a navios negreiros ou tráfico de africanos escravizados nos mares do Caribe, o que era regra no período retratado no filme. Os diretores da obra se furtam do privilégio e do dever de abordar de modo sensível e inovador essa triste face da história do ocidente – sua ausência de coragem para enfrentar a questão é preenchida pela ilusão de uma harmonia racial, tipicamente atribuída às nações racialmente diversas ao redor dos trópicos, dentre elas o Brasil. Portanto, junto com a cultura afro-caribenha (de Jamaica, Trinidad e Tobago, Grenada, Bahamas, Barbados, Haiti, Cuba, *inter alia*), ficam também de fora da película as atrocidades da colonização e do imperialismo Euro-Britânico contra os negros Africanos e contra as sociedades caribenhas que viriam a se formar mais tarde.

Rob Marshall e seus colegas, diretor e produtores de *APS*, tentam hibridizar a versão de 1989 e uma nova que vislumbra para a agenda-Disney ou para a contemporaneidade. Essa tentativa não ocorre no vácuo e pode ser mais explicitamente notada na sugestão de mestiçagem entre um Triton branco e uma provável Rainha Atena negra, que teria originado uma Ariel igualmente negra ou birracial. Na mesma direção, Ariel (afro) se apaixona por Eric (caucasiano); Úrsula continua branca, mas em sendo irmã de Triton seus laços de consanguinidade com a protagonista emergem na nova película, ao lado das outras irmãs negras de Ariel; Sabidão/Scuttle passa a ser uma atobá fêmea, mas continua sendo uma ave, antes interpretada por um ator branco e agora uma mulher de ascendência asiática/coreana.

Nesses e em outros exemplos, percebemos epitomado o exercício de hibridização de narrativas através também de dicotomias e hibridizações raciais. Se tivesse sido arraigada na realidade e na cultura caribenhas, essa hibridização talvez se tornasse mais difícil de ser operada, uma vez que, quanto mais densos forem os elementos e as escolhas em prol dessa africanidade cultural, mais comprometidos e irreversíveis são os efeitos dessas seleções

estratégicas (ver. ARAÚJO; SOUSA, 2020). O roteiro e tudo que ele demanda embarcariam de vez na riqueza das sociedades do Caribe, deixando para trás o peso de ter que reproduzir, em algum grau, os componentes considerados essenciais à narrativa de *APS* em 1989.

Diretores e produtores parecem querer convencer e agradar em alguma medida, e a um só tempo, fãs passados e contemporâneos, progressistas e conservadores, entusiastas da versão de 1989 e esperançosos em uma releitura radical em sincronia com os dias atuais. Terminam por oscilar artificial e superficialmente entre um e outro ponto das duas versões, para a decepção de muitos conservadores (em se falando de guerra cultural) e para a frustração de muitos progressistas críticos e exigentes (cf. MORRIS, 2023).

Sob outra perspectiva sensivelmente distinta, nesse senso de inadequação, entre um e outro lugar na adaptação de *APS* em live-action, encontra-se o efeito precípua do que Araújo e Sousa (2020) denominam como escrita-palimpsesto, ou seja, a reescrita de uma narrativa nova, voltada para a negritude, a partir de uma história originalmente contada sob uma visão branca – ou como os autores argumentam “a imposição da negritude em roteiros brancos” (ARAÚJO; SOUSA, 2020, p. 195).

Essa escrita-palimpsesto implica em problemas de pelo menos três ordens: metodológica, epistemológica e ontológica. Quanto à primeira ordem, o problema é que a nova versão cinematográfica, pretensamente “pró-negritude, não será o que pretende se não estiver em constante contraste com o original” (ARAÚJO; SOUSA, 2020, p. 194). Por conseguinte, “a sombra do texto antecessor estará sempre pairando sobre a nova textualidade”. Esse quadro produz “vínculo de dependência não ecológico, mas subserviente [...]”, de maneira que a nova “entextualização, quase que holisticamente, só vem a ser porque o primeiro texto etnocêntrico já o era antes” (ARAÚJO; SOUSA, 2020, p. 194).

Já o impasse de ordem epistemológica deriva “da própria dicotomia entre original e não original, ou central e marginal”. O propósito precípua da releitura fílmica adaptada seria “se erguer sobre o valor obtido pelo enredo original, tentando sobrepor uma visão da negritude em um enredo e um universo de vivência que emergem de princípios e saberes não-negros e não-afrocêntricos” (ARAÚJO; SOUSA, 2020, p. 194). Essa dinâmica aparentemente infringe princípios fundamentais da africanidade, dentre os quais mencionamos o princípio da automeação, da autodefinição (HUDSON-WEEMS, 1993) e da autodeterminação (KARENGA, 1998).

Por fim, na dimensão ontológica, a identidade das personagens negras em *APS* se ergue “não filogeneticamente fundamentada em experiências mais estrita e concretamente particulares do povo negro”, já que, para além de não serem enraizadas em cultura afro, “as personagens negras” da *APS* de 2023 “serão frequentemente colocadas face a face com”

aquelas da APS de 1989 (ARAÚJO; SOUSA, 2020, p. 194). Tratar-se-ia de uma “ressignificação de experiências brancas, cuja estrutura e especificidades não necessariamente correspondem àquelas da negritude” (ARAÚJO; SOUSA, 2020, p. 194).

Há, portanto, como fruto desses problemas de diversas ordens, um efeito ideológico de fundo, produzido por esse tipo de movimento de adaptação pró-negritude sem profundidade e sem comprometimento orgânico, e subsidiado por uma política identitária praticamente vazia de si mesma. Trata-se da “ideia de que o povo negro não possuiria narrativas consistentes ou excelentes o suficiente para se sustentarem [...]”, de maneira que “precisaria recorrer ao inventário eurocêntrico branco para poder afirmar sua representação ou afirmar-se enquanto coletividade” (ARAÚJO; SOUSA, 2020, p. 195). Ainda nas palavras de Araújo e Sousa (2020, p. 195):

À semelhança dos escravos que recebiam o (sobre)nome de seus senhores para serem reconhecidos publicamente, nesse caso o povo negro só adquiriria relevância introjetando componentes essenciais do projeto hegemônico branco, suas estruturas narrativas letradas e a dinâmica estilística de seus contos de fadas [...], para, enfim, gozar dos privilégios que estes outorgam.

A artificialidade da imposição da negritude ou da não-branquitude no enredo de APS se faz notar mais explicitamente em dois aspectos – para além da ausência de qualquer ator ou atriz caribenho. O primeiro se refere à escolha da rapper Awkwafina, de origem sino-coreana, para interpretar o papel da Sabidão/Scuttle. O segundo diz respeito à performance linguística de Daveed Diggs como Sebastião, o caranguejo com sotaque jamaicano ou trinitário. Enquanto as habilidades de rap (expressão afro-americana) de Awkwafina não encontram eco nem nas expressões inflexíveis e realísticas do atobá em live-action da película de 2023, tampouco na cultura afro-caribenha (inexistente) que deveria oferecer o background de sustentação das identidades humanas e não humanas na história; o sotaque de Diggs, no papel de Sebastião, nem se firma como jamaicano, tampouco como trinitário, mas é executado ao estilo Disney-Hollywood de sotaque caribenho: abstrato, artificial, essencialista ou amalgamado. O próprio Diggs admite que seu falar caribenho se encontra em algum ponto espectral entre um e outro dialeto (ver. MARTIN, 2023), sem, no entanto, convencer os espectadores de que seja qualquer dos dois.

Uma vez mais, impulsionada pela política identitária a Disney pode ter presumido que um ator negro estadunidense, ao passar algumas semanas na Jamaica ou em Trinidad e Tobago, conseguiria por osmose desempenhar em tão pouco tempo e tão eficientemente um papel deveras exigente.

Os poucos elementos da cultura negra inseridos no filme – e.g., rap e sotaque jamaicano/trinitário – falham em alguma medida até mesmo no projeto de comodificação para o qual foram talhados. Diferentemente de objetificações comercialmente “bem-

sucedidas” da Disney, como o emprego estratégico/artificial e exploratório de musas negras e de música soul-gospel em *Hercules* (1997); ou diferentemente de commodificações equacionadas a partir da fama e do prestígio de consagradas artistas negras, experimentadas pelo mercado neoliberal, como se nota na incorporação de Beyoncé em *Rei Leão* (2019), de Whitney Houston em *Cinderella* (1997) e de Whoopi Goldberg em *Sister Act* (1992); em *APS* live-action as identidades e culturas afro não se destacam, porque em estando ausentes de alma e apenas tracejadas de corpo elas não se permitem projetar para além da circunscrição limitada que lhes foi reservada.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS: POLÍTICA DE IDENTIDADE NEOLIBERAL NA LUTA ANTIRRACISTA

A luta antirracista, portanto, de valorização das identidades e culturas negras não se faz eficientemente pela imposição forçada de atores e atrizes pretas em um roteiro estéril de outros múltiplos, plenos e possíveis elementos que lhes ofereçam sustentação. Se o caribenho Stuart Hall estava certo ao argumentar que são as culturas, enquanto sistemas particulares das coletividades, que mantêm em perspectiva o funcionamento das identidades, incluindo as identidades afro, então, *APS* não teria a menor chance de dar vida e brilho à negritude em uma narrativa cujos elementos principais de branquitude se preservaram, incólumes, e cuja configuração é, portanto, marcada pela sombra da centralidade conservadora e branca.

Embora alguns críticos reconheçam o valor de *APS* enquanto provocador de debate; sua origem de releitura e seu desenvolvimento apontam logo na pré-produção que a política identitária faria mais uma vítima no universo cinematográfico. Na ânsia de promover “inclusão”, “diversidade” e “representatividade” étnico-racial no remake de *APS*, a Disney mergulha em uma saga forçada para fazer caber suas agendas “pró-diversidade”, pró-lucro e “pró-negros” nas estritas linhas de um roteiro eurocêntrico e sexista, fruto dos anos 1980. Essa tentativa ocorre dissociada de uma transformação estrutural na história a ser contada, e desvinculada de uma mudança significativa no modo pelo qual a companhia geralmente relê suas obras infantis e juvenis.

Nesse sentido, a Disney captura um enredo originalmente ligado à centralidade branca e o transmuta artificialmente em pretenso “favor” de culturas e identidades marginalizadas, isto é, mulheres, negros/caribenhos. A empresa americana o faz também para assegurar a *inovação/disrupção* diante da competição acirrada e dos lucros decrescentes no mercado cinematográfico; o faz igualmente para garantir maior poder econômico e simbólico. Ao mesmo tempo, sob os auspícios da política identitária, epitomada na pauta da representatividade e no discurso da diversidade (que não atinge as estruturas dos mais

altos cargos de executivos da companhia), a Disney simula responder às *demandas sociais* por representação não-branca nos filmes e simula igualmente a implementação de alguma forma de *justiça/reparação histórica* com as culturas marginalizadas, como instrumento para redimir seu próprio passado obscuro, repleto de racismo, sexismo, machismo e exploração econômica, entre outras violências simbólicas e materiais.

A escrita-palimpsesto (ARAÚJO; SOUSA, 2020), independentemente de se arvorar ou não em políticas identitárias das mais sofisticadas ou em seus derivativos, não parece ser a alternativa mais honrosa e benéfica ao avanço e valorização da cultura e das identidades negras em espaços de poder, sobretudo no universo da indústria cultural. Ainda que personagens pretas sejam artificialmente configuradas e adaptadas como heroínas em histórias originalmente Americano-eurocêntricas, esse movimento por si só não é evidência de progresso duradouro, muito menos de justiça ou equidade racial, no sentido mais efetivo, sistêmico e concreto do termo. Impor personalidades de aparência negra em roteiro branco não possui o condão de nulificar o fato de que a história original se construiu a partir de argumentos e práticas culturais desconectadas da autodeterminação sociopolítica e cultural de identidades negras (ver. KARENKA, 1998; HUDSON-WEEMS, 1993).

Enquanto as práticas e lucros da Disney beneficiarem quase que exclusivamente os próprios interesses da companhia, em detrimento dos povos e culturas que são objetificados e commodificados por ela, não haverá representatividade ou diversidade, por mais abundante e bem-intencionada que pareça, que seja capaz de fazer justiça a essas mesmas sociedades e modos de vida, geralmente marginalizados, estereotipados e fetichizados. Não é da caridade identitária, instrumentalizada através de enredos brancos, de que os povos e culturas afro necessitam e demandam, mas de transformação estrutural, sistêmica, que altere a Disney por dentro; uma mudança que ao invés de colocar os negros a serviço do neoliberalismo midiático e da especulação/exploração econômica nas obras da companhia, ofereça a eles a oportunidade de tomarem o controle de suas próprias narrativas, recompensando-os devidamente por seu tempo, energia, esforço e talento. Afinal de contas, como nos ensina Almeida (2019, p. 14), a política identitária sem perspectivas de transformação estrutural do próprio “maquinário” que constrói identidades sociais restringe, em último grau, a capacidade dos indivíduos marginalizados (como negros, mulheres ou pessoas LGBTI+) de sistematicamente ressignificar ou recriar papéis concretos e/ou ficcionais que superem a versão levemente melhorada e menos opressiva das normas sociais historicamente impostas.



REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, S. L. de. Prefácio à Ed Brasileira. In: HAIDER, A. **Armadilha da identidade**: raça e classe nos dias de hoje. Trad. L. V. Liberato. São Paulo: Veneta, 2019, p. 08-20.
- APPIAH, Kwame A. The politics of identity. **Daedalus**, v. 135, n. 4, p. 15-22, 2006.
- ARAÚJO, Gilberto A.; SOUSA, Eliene R. Por uma literatura infantil e juvenil mais afrocêntrica. **Humanidades & Inovação**, v. 7, n. 22, p. 188-204, 2020.
- BARNES, Brooks. For Disney, Streaming Losses and TV's Decline Are a One-Two Punch. **The News York Times**, 09 ago. 2023.
- BERLATSKY, Noah. The problem with 'Peter Pan' that the new Disney+ movie doesn't solve. **CNN Opinion**, 28 abr. 2023.
- BRANT, Ana Clara. Ariel negra causa polêmica entre os fãs de 'A pequena sereia'. **Correio Braziliense**, 09 jul. 2019.
- BREUER, R. Com "Encanto", Disney tenta superar acusação de racismo. **Deutsche Welle**, 19 dez. 2021.
- BURKETT, Becky. Walt Disney Company Reports a RECORD \$28.7 BILLION in Revenue for the 2022 Fiscal Year. **Disney Dining**, 08 nov. 2022.
- CASHMORE, Ellis. **The black culture industry**. London: Routledge, 1997.
- CESSAC, Marjorie. Disney struggles to control strikes at Paris park as employees continue wage battle. **Le Monde**, 04 jun. 2023.
- CHI, Paul. Little Mermaid 2023, Director on Racist Backlash: "It Feels So Small-Minded". **Vanity Fair**, 09 mai. 2023.
- CHIU, Allyson. 'Ariel...is a mermaid': Disney network defends casting black actress in live-action remake of classic film. **The Washington Post**, 09 jul. 2019.
- CURRY, Melanie. Halle Bailey Pushes for Gender Equality in New Gucci Campaign. **Cosmopolitan**, 01 jun. 2023.
- DAVENPORT, Thomas H.; BECK, John C. **The Attention Economy: Understanding the New Currency of Business**. Cambridge: Harvard Business School Press, 2001.



DELOUYA, Samantha. Why celebrities are striking: The average pay for actors may surprise you. **CNN Business**, 17 jul. 2023.

DESTA, Yohana. Viola Davis Regrets Making The Help: "It Wasn't the Voices of the Maids That Were Heard". **Vanity Fair**, 12 set. 2018.

DI PLACIDO, Dani. Disney's 'Little Mermaid' Backlash Has Reached Insane Heights. **Forbes**, 14 set. 2022.

DICKSON, E. J. Racists Are Worried About the Historical Accuracy of Mermaids. **Rolling Stone**, 14 set. 2022.

FAIN, Kimberly. **Black Hollywood: From Butlers to Superheroes, the Changing Role of African**. Santa Barbara: ABC-Clio, 2015.

FRANCK, Georg. The economy of attention. **J. of Sociology**, v. 55, n. 1, p. 8-19, 2019.

GABBARD, Krin. **Black Magic: White Hollywood and African American Culture**. New York: Rutgers University Press, 2004.

HAASCH, Palmer. Twitter users turned on Disney after it appeared to claim that using the #MayThe4th hashtag constituted a contractual agreement. **Insider**, 27 abr. 2020.

HAIDER, Asad. **Armadilha da identidade: raça e classe nos dias de hoje**. Trad. Leo Vinícius Liberato. São Paulo: Veneta, 2019.

HAIDER, Asad. **Armadilha da identidade: raça e classe nos dias de hoje**. Trad. Leo Vinícius Liberato. São Paulo: Veneta, 2019.

HALE, Erin. China's backlash against Little Mermaid exposes Hollywood bind. **AlJazeera**, 08 jun. 2023.

HAQUE, Omair. **The New Capitalist Manifesto: Building a Disruptively Better Business**. Cambridge: Harvard Review Press, 2011.

HOOKS, Bell. **Killing rage: ending racism**. New York: Henry Holt & Co., 1995.

HUDSON-WEEMS, Clenora. **Africana Womanism**. New York: Bedford, 1993.

JAMES, Meg. Hollywood unions (and stars) rally near Disney amid strikes. 'They underestimated
n. 32, Salvador, dez. 2023



our resolve'. **Los Angeles Times**, 22 ago. 2023.

JOHNSTON, Matthew. Top Disney Shareholders. **Investopedia**, 26 nov. 2022.

KARENGA, Maulana. **Kwanzaa**: a celebration. Los Angeles: U. of S. Press, 1998.

LAMAN, Lisa. What the Disney+ Subscriber Loss Means. **Collider**, 18 mai. 2023.

LEE, B.; ROVER, R. **Night-Vision**: Illuminating War & Class on the Neo-Colonial Terrain. New York: Vagabond Press, 1993.

LIVESEY, Bruce. How Deloitte masked scandals in business and politics. **Canada's National Observer**, 05 mar. 2019.

MARTIN, Rachel. Interview with Daveed Diggs. **Schön! Magazine**, 09 jun. 2023.

MORAN, Mario. **Identity and capitalism**. Los Angeles: SAGE, 2015.

MORRIS, Wesley. 'The Little Mermaid' review: the renovations are only skin deep. **The New York Times**, 24 mai. 2023.

NORTHRUP, Ryan. Indiana Jones & The Dial Of Destiny Box Office Loses Disney \$100 Million, Says New Report. **Screen Rant**, 15 ago. 2023.

NYT. 'Cinderella' Attracts a Huge Audience. **The New York Times**, 04 nov. 1997.

O TEMPO. Teaser de 'A Pequena Sereia' causa polêmica. **O Tempo**, 13 set. 2022.

PALLOTTA, Frank. Disney apologizes to school that was charged \$250 for showing 'The Lion King'. **CNN Business**, 06 fev. 2020.

PASCHALL-BROWN, Gail. 'Without us, there is no magic': Disney workers call for raises at rally. **Wesh**, 30 nov. 2022.

RUBIN, Rebecca; LANG, Brent, A. Disney's Harsh New Reality: Costly Film Flops, Creative Struggles and a Shrinking Global Box Office. **Variety**, 05 jul. 2023.

RUELAS, R. Disney pulls 'Dia de los Muertos' trademark bid. **USAToday**, 08 mai. 2013.

SHARMA, Alkesh; DERHALLY, Massoud A. Disney swings to \$460m loss as subscribers continue to decline. **The National News**, 09 ago. 2023.

STANDFORD, Q. 7 Times Disney Dealt with a PR Nightmare. **The DFB**, 15 mai. 2020.

UENUMA, Francine. Disney animators' strike during WWII changed the company — and Hollywood. **The Washington Post**, 04 set. 2023.

WILLIAM, D. Pandemic of live-action remakes. **Indiana Daily Student**, 17 abr. 2023.

YOUSUF, Imaan. What Is the Significance of the #OscarsSoWhite Hashtag? **Encyclopedia Britannica**, 2023.

Título em inglês:

**BLACK CULTURE, REPRESENTATIVENESS AND ANTIRACISM:
DISCOURSES AND DISPUTES CONCERNING *THE LITTLE
MERMAID***