CEFET/RJ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

PERSONAGENS NEGROS/AS, O CINEMA E O TERROR: PROJEÇÕES DO RACISMO EM TELAS

Beatriz Gonçalves Mariano

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Relações Étnico-Raciais.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre de Carvalho Castro

Rio de Janeiro
Fevereiro/2025

PERSONAGENS NEGROS/AS, O CINEMA E O TERROR:
PROJEÇÕES DO RACISMO EM TELAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Relações Étnico-Raciais.

Beatriz Gonçalves Mariano

Banca Examinadora:

Presidente, Professor Dr. Alexandre de Carvalho Castro – Cefet/RJ (Orientador)

Professora. Dra. Luciana de Mesquita Silva – Cefet/RJ (Examinadora Interna)

Professora Dra. Liana de Andrade Biar – PUC-Rio (Examinadora Externa)

SUPLENTES

Professora. Dra. Maria Cristina Giorgi – Cefet/RJ (Suplente Interna)

Professora Dra. Ana Paula da Gama Alves Ribeiro – UERJ (Suplente Externa)

Rio de Janeiro
Fevereiro/2025

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do CEFET/RJ

M333 Mariano, Beatriz Gonçalves
Personagens negros/as, o cinema e o terror: projeções do racismo em telas / Beatriz Gonçalves Mariano. — 2025.
90f. : il. color. , enc.

Dissertação (Mestrado) Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, 2025.
Bibliografia : f. 84-90
Orientador: Alexandre de Carvalho Castro

1. Negros no cinema. 2. Racismo. 3. Terror. 4. Negros - Identidade racial. I. Castro, Alexandre de Carvalho. (Orient.). II. Título.

CDD 791.430981

Elaborada pela bibliotecária Tania Mello – CRB/7 nº 5507/04

AGRADECIMENTOS

Agradecer nunca me foi difícil. Porém, demonstrar a gratidão é diferente de apenas ser grata. Com isso, dedico essa dissertação a algumas pessoas importantes que, com o mínimo gesto, mesmo sem saberem, foram fundamentais para que eu permanecesse forte aqui.

À Deus, primeiramente, por poder estar aqui, viva. Sem Ele nada me seria possível.

À minha mãe, por ser o meu pilar em quase todas as decisões até hoje. O companheirismo dela me inspira e motiva a não apenas viver, e sim ir sempre além.

Ao meu pai, por ter me incentivado e apoiado, por mais que não entendesse muito bem no início. Sei que ele sempre visa que o meu futuro seja brilhante.

À Raissa que, durante muitos anos, acompanhou todas as minhas dúvidas, perspectivas, derrotas, vitórias e sonhos, até mesmo quando esse sonho aqui era apenas um grão de mostarda. Essa é uma conquista que não teria sido possível sem o incentivo dela perante todos os altos e baixos dessa pesquisa – desde o "vou desistir" até o "eu consigo fazer isso!" e, mais importante ainda: o "*você* consegue fazer isso!". Apenas obrigada. De coração.

À Grey, que me ajudou com o pontapé inicial – e com todo o resto também. O projeto só se tornou algo concreto como pesquisa porque tive auxílio dela. É sempre bom ter a certeza de que podemos contar uma com a outra mesmo depois de tantos anos – e mesmo quando o telefone travar nos contatos de emergência e ligar ininterruptamente.

Agradeço ao meu orientador, Alexandre, por ter me orientado em todas as etapas de forma tão eficaz e paciente.

Que esse seja o primeiro de muitos passos para que eu me torne, cada vez mais, *Sujeito* através da minha escrita.

EPÍGRAFE

Os monstros mais assustadores do mundo são os seres humanos e o que somos capazes de fazer, principalmente quando estamos juntos.

Jordan Peele.

RESUMO

Personagens negros/as, o cinema e o terror: projeções do racismo em telas

O objetivo deste estudo é analisar a representação negra no cinema, evidenciando o gênero de terror. Ele acompanha a evolução da figura do personagem negro no audiovisual, a partir de 1915, ano na qual um dos filmes importantes para a discussão foi criado. Com isso, dialogaremos a respeito do racismo reproduzido nas telas, com amparo teórico bakhtiniano (2016). Para que essa análise seja feita, será necessário, primordialmente, ampliar a pesquisa sobre a linguagem e sua relação com o cinema. Analisaremos, então, o gênero de terror e sua origem, com o recorte desde a literatura gótica às telas. Por fim, faremos uma leitura crítica sobre os filmes analisados, sendo eles O Nascimento de Uma Nação (1915), Noite dos Mortos-Vivos (1986) e Corra! (2017), dando importância às suas épocas de origem, com base nas pesquisas de Coleman (2019). Consideraremos, também, a importância da mudança do/as personagens nas telas ao longo dos anos. Buscaremos abranger a discussão a respeito da importância de pesquisas no campo do terror, e como os filmes analisados sofreram influência do racismo nas décadas estudadas até hoje em dia, em que a pessoa negra é vista como Sujeito, de acordo com a perspectiva de Kilomba (2019). A abordagem adotada possui o enfoque na comparação e evolução dos filmes e personagens através de suas subjetividades e sua relação com o tempo em que foi feito. Como resultado, identificamos a tradição de apagamento das pessoas negras no campo de terror no gênero cinematográfico e literário pesquisados.

Palavras-chave: Cinema; Racismo; Terror; Representação negra.

ABSTRACT

Black characters, cinema and horror: projections of racism on screens

The objective of this study is to analyze black representation in cinema, highlighting the horror genre. It follows the evolution of the figure of the black character in audiovisual media, starting in 1915, the year in which one of the important films for the discussion was created. With this, we will discuss racism reproduced on screen, with theoretical support from Bakhtin (2016). In order to carry out this analysis, it will be necessary, first of all, to expand the research into language and its relationship with cinema. We will then analyze the horror genre and its origins, with a focus on gothic literature on the screen. Finally, we will critically read the films analyzed, namely The Birth of a Nation (1915), Night of the Living Dead (1986) and Get Out (2017), giving importance to their periods of origin, based on research by Coleman (2019). We will also consider the importance of the change in characters on screen over the years. We will seek to cover the discussion regarding the importance of research in the field of horror, and how the films analyzed have been influenced by racism in the decades studied until today, in which black people are seen as Subjects, according to the perspective of Kilomba (2019). The approach adopted focuses on the comparison and evolution of films and characters through their subjectivities and their relationship with the time in which they were made. As a result, we identified the tradition of erasure of black people in the field of horror in the cinematographic and literary genres researched.

Keywords: Cinema; Racism; Horror; Black representation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Duas figuras sobrenaturais no castelo 40
Figura 2 – Homens brancos fazendo *blackface* 40
Figura 3 – Carroça sendo puxada pelo cavalo mecânico 41
Figura 4 – Personagens “negros” se transformam em brancos 41
Figura 5 – Personagens “negros” se transformando em um só 42
Figura 6 – Personagem negro explodindo 42
Figura 7 – Mulher branca cercada de nativos 43
Figura 8 – Introdução de *O Nascimento de uma Nação* 47
Figura 9 – Introdução *de O Nascimento de uma Nação* (2) 47
Figura 10 – Morte do “homem negro” pela Klan 50
Figura 11 - Gus observando Flora 51
Figura 12 – Gus observando Flora 52
Figura 13 - Ben chegando em casa 52
Figura 14 – Ben encontra casaco de Gus 53
Figura 15 – Flora morre nos braços de Ben 54
Figura 16 – Flora morre nos braços de Ben 55
Figura 17 – A casa como refúgio 58
Figura 18 – Ben 58
Figura 19 – Sr. Cooper relutante em receber ordens de Ben 59
Figura 20 – Caminhonete incendiada 60
Figura 21 – Plano do governo para matar os zumbis 63
Figura 22 – Ben é assassinado 64
Figura 23 – Homem sendo sequestrado (15) 67
Figura 24 – Chris após encarar o cervo 68
Figura 25 – Xícara de Missy 69
Figura 26 – Visão de Chris do “Lugar Profundo” 70
Figura 27 – Marca Banania 71
Figura 28 – Georgina sorrindo 72
Figura 29 – Walter sorrindo 72
Figura 30 – Dean Armitage leiloando Chris 74
Figura 31 – Chris, sequestrado, assistindo TV 75
Figura 32 – Chris retirando o algodão do ouvido 76
Figura 33 – Rose 77

Figura 34 – Chris se rendendo à polícia.....77
Figura 35 – Chris e Rod no carro da polícia.....78

SUMÁRIO

Introdução 11

Linguagens, sentidos e subjetividades no cinema 15

1 – Quem é o/a sujeito/a (negro/a) em filmes: a definição de personagem e narrativa no cunho social 22

1.1 – O primórdio das imagens 22

1.2 – Onde está o/a negro/a nisso tudo? 26

1.3 – Narrativa cinematográfica: produções com pessoas negras x produções para pessoas negras 32

2 – Cinema e representação negra no terror.....36

2.1 Linguagem do monstro 37

3 - “A primeira semente de desunião”: *O Nascimento de uma Nação* 45

3.1 – “Destrua o cérebro e matará o monstro”: A noite dos Mortos-Vivos 56

3.2 – “Negro está na moda”: exaltando a negritude em *Corra!*? 66

3.3 O leilão: a carne negra como mercadoria.....73

3.4 – Chris como a representação do *Sujeito*: reestruturação do *eu*.....78

“É o racista que cria o inferiorizado”: considerações finais 80

Referências.....84

Introdução

Todas as vezes, até então, que apresentei essa pesquisa, as pessoas me fizeram a mesma pergunta: “Por que o terror?”. Eu, inicialmente, respondia: “Mas... por que *não* o terror?”. Isso bastava para que as pessoas ficassem imersas em questionamentos internos. Não sabia, ao certo, se elas tinham entendido o que eu quis dizer com aquilo, mas, dentro de mim, eu sabia que queria que elas entendessem. Torcia por isso. Felizmente, sou melhor escrevendo do que falando.

Atualmente, respondo que o terror faz parte de uma história; uma história que, para muitas pessoas, não foi contada, portanto, quem dirá finalizada. A tradição do apagamento de determinadas pessoas dos filmes não era levantada como pauta do jeito que eu considero importante. A contribuição com as construções de sentido eram poucas, quase nulas. De acordo com o escritor Stephen King (2003), em seu discurso ao receber a medalha por Contribuição às Letras Americanas, sabemos que a ficção é uma mentira, porém, não muda o fato de que o que está “escondido” sob essa ficção é válido, e que não podemos ignorar a verdade que existe dentro dessa mentira. Isso seria “pecar contra o ofício” (STEPHEN KING ARCHIVES, 2003).

Ainda que o terror não seja algo completamente definido – o que já gera complexidade para pesquisas e estudos –, é sempre válido questionar o que as pessoas entendem como *terror*. Muitas vezes, quando indiquei um filme de terror, algumas pessoas falaram: “É terror ou *terror de verdade*?”. Quando eu perguntava o que era, para a pessoa, um *terror de verdade*, geralmente respondiam: “Ah, você sabe... filmes com espíritos, zumbis, sangue. Essas coisas”. Com isso, eu continuava me questionando o que poderia ser considerado um “terror de verdade” e, especialmente, para *quem*. Um zumbi significa o mesmo tipo de terror para mim e para outra pessoa? E se ele não significasse terror? A categoria deixaria de existir, então?

Robin R. Means Coleman (2019) inicia seu livro *Horror Noire: a Representação Negra no Cinema de Terror* discutindo sobre a definição de terror como um gênero – *resistente*, em suas palavras. Desde que li uma frase específica dela, a informação permaneceu na minha cabeça de uma forma que, acredito eu, também tenha me motivado a pesquisar o que pesquiso. Ela instiga os leitores a pensarem se *Jurassic Park* (1993), criado por Steven Spielberg, poderia ser considerado um filme de terror. Ela diz:

> (...) o filme se aproximaria da categoria terror por causa de seus monstros assassinos, do sentimento de medo que causou ou mesmo porque ao menos uma pessoa da plateia interpretou como um filme de terror com base em sua crença de que a taxa de mortalidade entre as pessoas negras do filme, embora baixíssima, seja assustadora? (COLEMAN, 2019, p. 40).

Quando ela disse "(...) ao menos uma pessoa da plateia interpretou como um filme de terror com base em sua crença (...)" foi o que me chamou atenção. *Jurassic Park* pode ser um filme de ficção para quem gosta de dinossauros, mas um filme de terror para quem tem muito medo deles; ou, como no exemplo que ela utilizou, se a pessoa – geralmente negra – presencia a morte de pessoas negras na tela.

Filmes de terror não oferecem apenas entretenimento: também são espelhos culturais. Os temores coletivos das épocas em que foram feitos, geralmente, são colocados em prática diante de nossos olhos nas telas de cinema. Com isso, aqui será feita uma análise de filmes de terror em seu contexto temporal. Dessa forma, conseguiremos entender as relações subjetivas dialógicas que cada enredo, diálogo e fotografia possuem. Será a conexão entre cinema e cultura que nos proporcionará a perspectiva sobre a evolução do gênero e da sociedade ao longo do tempo.

O cinema e a literatura não divergem muito entre si. Eles conversam. Falar deles é falar de arte, em duas de suas maiores formas. Assim, retratar a arte em telas não é diferente de retratá-la em livros – sem levar em conta, é claro, as denominações e ações técnicas que envolvem os dois. O que nos importa é a história, o sentimento do leitor ou espectador e o que significa aquilo que o autor ou diretor quer nos passar. Afinal, nessa pesquisa, o tema central é o terror no audiovisual, e o terror, por sua vez, possui origem diretamente da literatura.

A literatura sempre permitiu que o leitor tralhasse sua imaginação. Ler um livro é abrir portas para infinitos mundos. As histórias de terror sempre foram contadas – desde lendas ao redor das fogueiras, atravessando os teatros das sombras e chegando aos zumbis nas grandes telas de cinema –, mas não se sabe ao certo o momento exato em que surgiram. Em questões de literaturas, um dos primeiros registros que temos é o de Horace Walpole com *O Castelo de Otranto*, em 1764. O autor inspirou diversos outros que viriam posteriormente, como o premiado Stephen King, conhecido por muitos como o atual "rei do terror".

Porém, por que falar sobre cinema? Qual é a relação do cinema na vida de alguém – e, especialmente, na vida da autora dessa dissertação?

Muitas coisas definem um filme como um sucesso. Não existe apenas um elemento isolado, algo que faça a mágica acontecer em um piscar de olhos ou estalar dedos. Desde o processo criativo até o resultado – o filme em cartaz nos cinemas –, diversas fases são executadas. Além da própria produção e o elenco, também existe a resposta do público para a obra. Quando o gênero é terror, pode ser um pouco mais complicado agradar a todos. Digo isso não apenas por ser amante do gênero, e sim, por saber que existem certas "repulsas" com o sangue na tela. Filmes de terror, geralmente, não possuem histórias tão complexas a níveis de questionamentos existenciais, ou o fator de identificação com o sentimento do personagem. Especialmente na década de 90, o intuito era apenas – não todos, mas a maioria – causar medo. Afinal, "o filme é ficção, mas o sentimento experimentado pelo espectador é real. Ele sente medo, pavor, horror, angústia, ansiedade, alívio, ou seja, um turbilhão de sentimentos" (MELO, 2017, p. 17).

Em 1960, o filme *Psicose*, dirigido por Alfred Hitchcock, foi lançado. O filme teve um orçamento estimado de 800 mil dólares, o que é considerado caro para a época. Sua estreia foi um sucesso mundial, logo de início. Ele é baseado em um livro homônimo, porém lançado em 1959 e escrito por Robert Bloch. Esse livro, por sua vez, foi inspirado no assassino Edward Gein, que em 1957, foi julgado pela morte de uma mulher. Em 1998, o último *remake* da história, dirigido por Gus Van Sant, foi um fracasso de bilheteria. Porém, mesmo que a história não tenha "vingado" como a original, *Psicose* ainda assim é considerado um dos maiores filmes de terror da história. Muitas pessoas sempre lembram da cena do banheiro, em que o assassino mata a mulher com uma faca.

Em 1998, foi lançado o filme *Blade – O Caçador de Vampiros*, dos gêneros ação e terror e baseado na história em quadrinhos da *Marvel Comics*, criada por Marv Wolfman e Gene Colan. Wolfman que, em 1960, já havia desenvolvido um roteiro em quadrinhos (CASTRO, 2019) em que se assemelhava com questões da militância negra da época – época, na qual, estava em pauta o "movimento pelos direitos civis", onde teria uma influência maior quatro anos depois, em que se originou o próprio Ato dos Direitos Civis (*Civil Rights Act*) em 1964. A alusão dos quadrinhos às práticas étnico-raciais havia se perdido após "Jericó" (*Jericho*), um super-herói negro misterioso (e seria o primeiro da *DC Comics*) que ajuda Os Titãs (*Titans*) no episódio "Os Titãs enfrentam a batalha de Jericó", ter sido efetivamente publicado como branco, gerando ambiguidade. Com alguns editores chefes sendo brancos, desconsideraram o discurso de Jericó contra a

branquitude[1], e a história foi censurada alegando questões como "racismo reverso"[2]. Em 1970, Wolfman, trabalha para a *Marvel*, adquirindo reconhecimento internacional e cargos de poder, na qual ele poderia ter mais liberdade para suas criações. Dessa forma, em 1980, quando retorna à DC, criou Os Novos Jovens Titãs (*The New Teen Titans*), em que *Cyborg*, personagem negro importante para o grupo, é incluído.

Blade, interpretado por Wesley Snipes, é um homem imortal, negro e metade-vampiro. Sua mãe morreu no parto devido a uma mordida de vampiro e, com isso, ele foi contaminado. Assim, ele luta, com seus poderes sobrenaturais, para salvar a Terra do poder maligno dos vampiros. O filme de terror foi um sucesso de bilheteria, com orçamento de 45 milhões de dólares e retorno de 131 milhões. Em *Blade*, tivemos finalmente um personagem negro como elemento principal de uma trama de terror, sendo um super-herói. Não apenas isso: um investimento grande, que é sucesso até hoje, com 3 filmes em sequência. *Blade* marcou a era de grandes orçamentos – e retornos – da Marvel. Uma importância tão grande que em 2023, já existe um *reboot* em andamento, com Mahershala Ali interpretando *Blade*, com data prevista para fevereiro de 2025.

Saindo do mundo dos super-heróis, temos um filme que originou uma das maiores franquias de terror de todos os tempos. *Ringu*, também de 1998, é um filme de terror japonês, produzido por Taka Ichise. O filme é uma adaptação para o cinema de um livro homônimo de terror do escritor Koji Suzuki. A produção foi importante no Japão, arrecadando mais de 15,9 bilhões de ienes. O sucesso foi tão grande que 4 anos depois, em 2002, *O Chamado*, produção estadunidense, surgiu, inspirado em *Ringu*. *O Chamado*, dirigido por Gore Verbinski, é uma regravação de *Ringu*, e deu sequência a mais 3 filmes após o primeiro. De acordo com a página do twitter[3] chamada *CINEMA505*, foi publicado em janeiro de 2023 uma lista do *Rotten Tomatoes* – o maior site de críticas de filmes e séries de TV –, listando os melhores filmes de terror lançados em cada ano, começando em 1998. Nesse ano, *Ringu* está no topo.

Por que estou falando isso tudo, afinal?

Duas das três produções que trouxe para essa introdução possuem personagens principais não brancos. As grandes produções, desde o início do cinema, deixaram as

---

[1] Conceito atribuído a escritora Cida Bento, que significa o pacto silencioso que pessoas brancas possuem umas com as outras em relação a manter a inferioridade das pessoas negras.

[2] Ver mais em CASTRO, A. Martin Luther King, Malcolm X, Panteras Negras e Histórias em Quadrinhos: disputas racistas implicadas no primeiro Super-Herói negro da DC Comics. Revista Tempo e Argumento, v. 11, n. 26, p. 318-352, 2019. Disponível em: https://doi.org/10.5965/2175180311262019318.

[3] Ver em https://twitter.com/CINEMA505/status/1746682703871644112

pessoas não brancas fora das telas – ou nem tanto, pois cumpriam papéis animalescos e/ou estereotipados. Acredito que o gênero de terror tenha ainda mais camadas a serem desvendadas do que os outros gêneros, considerados, por mim, ‘’convencionais’’. É muito fácil gostar do terror se ele não for pensado e feito através de uma ótica que não seja decolonial[4]; é ainda mais fácil trazer filmes em que essa ótica não existe, pois é o que mais traz retorno financeiro. *Blade*, por exemplo, abriu portas para que outras produções da Marvel com maiores orçamentos acontecessem.

Apesar de 1998 ser um ano em que não houve um sucesso do audiovisual em relação ao terror – em relação a muitos filmes lançados –, algo aconteceu, juntamente da estreia das duas grandes produções *Blade* e *Ringu*. Uma determinação e curiosidade o suficiente para querer pesquisar sobre as relações das narrativas dos filmes de terror com o mundo: o seu impacto com as décadas e acontecimentos históricos. Alguém que queria saber o motivo do personagem negro ser morto em um tempo tão curto do filme, sem ter tido o desenvolvimento que merecia. Alguém que também morria com o fim desse personagem na tela. Quais eram as narrativas subjetivas presentes naquele contexto fílmico? O que estava acontecendo ao redor do mundo para que aquilo fosse justificável? Ou, ainda melhor: aquilo poderia ser justificável? Para quem aquela história era, afinal: para as pessoas brancas ou pessoas negras?

Em 1998, eu nasci. Espero conseguir responder essas perguntas.

Linguagens, sentidos e subjetividades no cinema

Os elementos textuais do cinema são compostos por subjetividades. Todas as ferramentas estruturais que compõem a parte da obra cinematográfica – vozes, luzes, enquadramento, roteiro etc. – dão luz à significação. Esse termo, do ponto de vista linguístico, pode variar entre conceitos, ideias e sentido (COELHO, 2013), apesar de não existir um significado concreto. Dessa forma, o conjunto de signos ocasiona em uma significação. Podemos dizer, assim, que ela se dá, apesar de uma escolha engraçada e repetida de palavra, *significado* a alguma coisa. Para que um filme seja feito, por exemplo, é necessário que possua um tema central; para que esse exista, é preciso considerar as existências plurais das pessoas que estão envolvidas no ato, desde os bastidores até a

[4] Com esse termo, buscamos compreender seu significado como uma permanência de uma estrutura ainda colonial, mesmo que o momento atual seja pós-colonialista. Dessa forma, o eurocentrismo permanece em poder mesmo que, teoricamente, a colonização não exista mais.

chegada das telas. As experiências pessoais, visões de mundo e conceitos sociais e/ou políticos moldam as características fílmicas, trazendo para a tela uma representação subjetiva daquilo que o autor quer dizer. É como se todas essas peças de composições cinéticas se juntassem e formassem um grande jogo *significante* de representações da realidade. Realidade, essa, que será diferente para cada pessoa que estiver assistindo.

Esta dissertação pretende elucidar essa relação dialógica de representações subjetivas e signos e significações, e para tal irá recorrer a um referencial teórico já estabelecido e ratificado na área de estudos. Quando falamos em subjetividade, referenciamos ao pensamento de Mikhail Bakhtin, teórico e filósofo russo, nascido em 1895. Bakhtin (1997) defendia a interação entre o *eu* e o *outro*, e essa interação é o que torna a comunicação efetiva. Chamava de dialogismo todo o processo de interação entre índices sociais em que o indivíduo está inserido (2016). O teórico acreditava que o enunciado não é uma questão que ocorre isoladamente, e sim, de acordo com as interações em que está inserido. A comunicação e interação das pessoas é o que molda a subjetividade. Desta forma, os enunciados são o que conecta os sujeitos dessa interação. É o que acontece com o filme: diferentes signos se juntam e, dali, criam-se diversos significados, de acordo com o entendimento da plateia. Para Bakhtin (2021), o signo é uma entidade complexa, feita pela sua forma física e seu conceito, que incorpora tanto a forma perceptível quanto o significado de algo.

E o que isso tem a ver com a discussão proposta?

O cinema negro surgiu através das mãos e mente de um cineasta chamado William D. Foster (1884-1940). Este, por sua vez, negro, encontrava-se cansado das representações negras nos cinemas, pois eram caricatas, vazias e violentas. Ele, então, começa a demonstrar o seu incômodo deixando nítido que a representação das pessoas negras não está de acordo com a realidade delas. Foster (GAINES, 2013) já considerava que o cinema poderia ser o maior canal de comunicação para a conscientização racial. Assim que filmes com negros sendo agredidos, verbal e fisicamente, começaram a repercutir, ele sentiu-se despertar. Desta maneira, o primeiro filme protagonizado e produzido por negros foi *The Railroad Porter* (1913). A partir dele, surgiram os *Race Movies* ou *Race Films*, e marcam o início do protagonismo negro no audiovisual, e esse movimento era destinado à população negra dos Estados Unidos. Porém, antes de dissertar de maneira mais detalhada, é necessário entender sobre a origem do terror, para que ele seja compreendido como um ponto importante através da questão étnico-racial que iremos debater.

Com isso, o objetivo desta pesquisa é analisar a representação negra no cinema, considerando, especificamente, o gênero de terror, a partir de 1915, através de uma perspectiva bakhtiniana. Boa parte da análise se dará a partir de filmes estadunidenses, mas nem por isso será uma análise exógena. Há de se lembrar que o Brasil é expressivo consumidor de produções fílmicas americanas, o que torna o estudo relevante. Esse impacto da recepção do filme será sempre explorado numa visão brasileira e decolonial, o que talvez constitua a principal colaboração desta dissertação, pois já que os filmes são socialmente construídos, eles não podem manter as relações dialógicas em todo e qualquer contexto (CASTRO, 2019).

Analisaremos os personagens e seus significados, partindo da origem literária do terror. Com isso, associaremos as relações dialógicas entre os filmes selecionados e o período histórico em que ele foi produzido e/ou lançado. Existem algumas perguntas, ao longo da pesquisa, que sempre traremos para reflexão. Algumas delas: qual o impacto do filme na época em que ele foi criado? De que modo esse filme estava implicado: para a pessoa branca ou a pessoa negra?

Esse tema de pesquisa não é frequentemente abordado, o que, aliás, indica a pertinência da presente análise. No Brasil, ainda há escassez em pesquisas aprofundadas sobre temas relacionados à cultura e representação negra no cinema de terror. Alguns pesquisadores, porém, possuem a linha central de estudo como o negro no audiovisual. Essa linha é a mais comum, e dentro desse gênero, existem diversos subgêneros que envolvem a questão étnico-racial.

Os filmes de terror, ainda atualmente, fazem muitas pessoas recusarem o simples convite para assisti-lo; muitas têm medo e não querem saber, sequer, sobre o enredo. Numa perspectiva psicanalítica, o medo do "desconhecido" é o que o torna fascinante; em algum momento, nós iremos nos deparar com o nosso lado "infamiliar" (FREUD, 2019). E esse medo, muitas vezes, é algo que escondemos dentro de nós.

Quando as palavras *filme* e *terror* se unem, a sensação que nos dá é que veremos, certamente, algo que nos aterrorizará. Por que ir atrás de algo com o intuito de nos assustarmos, afinal? Parece algo improvável e, a princípio, sem nexo. Até mesmo abordagens da própria indústria cultural ressaltam isso. Em *Papeando com a Psicologia*, Armando Rezende Neto comenta:

> O apelo dos filmes de terror é grande porque o ser humano busca, por instinto, emoções fortes e primitivas, e o medo é a primeira delas. (...) Esportes radicais e filmes de terror são uma maneira de experimentar fisicamente essas sensações sabendo que as consequências estão sob controle. (...) Isso só é bom porque é uma emoção forte que depois

> acaba. A realidade, depois do terror, é sempre um final feliz (2011).

Esse pode ser um dos motivos – o ser humano repudiar o medo – pelo qual os gêneros de romance ou drama possuírem mais pesquisas acadêmicas e dados concretos: tornaram-se mais normalizados por ser algo mais confortável de assistir. O medo é a forma que encontramos para ensaiar o que fazer diante de situações angustiantes reais.

Um dado importante para ser considerado é que ciclos de horror, em produções cinematográficas, surgem em épocas de tensão social, uma vez que o gênero é um meio pelo qual as angústias de uma era podem se expressar. Assim, não é de surpreender que o gênero de horror seja útil para análise social. Esse gênero, em certas circunstâncias históricas, é capaz de incorporar dialogicamente angústias sociais genéricas em sua iconografia característica (CARROLL, 1999). Pela falta desse entendimento, alguns podem ter a tendência a considerar o terror como irrelevante para a pesquisa da representação étnico-racial. Afinal, por que estudar o negro no terror, se o problema do racismo é tão atual, urgente e tão *do lado de fora*? Qual seria a pertinência em tratar de um assunto que, supostamente, pode não possuir relevância no meio acadêmico?

Algumas pesquisas consideram que a experiência das pessoas com o cinema contribui para desenvolver o que se pode chamar de "competência para ver" (DUARTE, 2002, p. 10). Ou seja, há uma competência adquirida, não só pelos filmes em si, mas principalmente pela atmosfera cultural em que as pessoas estão imersas, o que inclui, além da experiência escolar, o grau de afinidade que elas mantêm com as artes, a mídia e determinadas maneiras de lidar com os produtos culturais.

Dessa maneira, por meio da vivência do imaginário, treinamos reações para sabermos exatamente o que fazer na vida prática (JUNQUEIRA; NESTAREZ, 2017). Além de o gênero terror ter sofrido diversas mudanças ao longo dos anos – em sua grande maioria, positivas –, ele pode ter funções terapêuticas, de acordo com certas pesquisas. Existem estudiosos que se empenham em estudar especialmente esse lado. Como diz Coleman (2019, p. 22): "Talvez, em nome de uma consciência nós devêssemos considerar as diferenças intrínsecas do impacto social dos horrores 'na tela' em oposição aos horrores 'da vida real'".

Há pesquisas, conduzidas especificamente por pessoas interessadas no dia a dia das salas de aula, que comprovam a eficácia do gênero até mesmo para a educação. Em aulas de redação, por exemplo, pode fazer com que os alunos estimulem a criatividade e produzam recortes no enredo de maneira mais fácil, quando se utiliza o mistério e o

suspense. Por meio de recursos linguísticos, como a construção detalhada das descrições espaciais, e o estabelecimento de um momento de ruptura, se conduz o texto para um cenário tenso que prende a atenção, pois eventos novos ocorrem sem que o leitor possa prever (PRIETO, 2010). O responsável pelo Laboratório do Medo Recreacional da Dinamarca, que publicou um livro intitulado *Why horror seduces?* (*Por que o terror seduz?*, tradução nossa), defende a ideia de que pessoas aprendam sobre suas próprias reações ao medo e sobre como regular suas emoções quando assistem a filmes de terror (CLASEN, 2020).

Todo esse contexto de discussões procura mostrar a importância de questões de fundo social e psicológico que permeiam debates sobre o gênero de terror no meio acadêmico, educacional e da indústria cultural. O foco dessa dissertação, contudo, remete à questão étnico-racial em filmes de terror e a participação do sujeito negro, juntamente das tensões e fatos sociais-históricos.

A pesquisa sinalizará, de maneira panorâmica, os primórdios das presenças negras em filmes de terror com diferentes diretores e produtores, analisando como tais produções impactavam a sociedade. Afinal, como diz Tananarive Due, autora e educadora negra, no documentário *Horror Noire: A History Of Black Horror* (2019): "Nós sempre amamos filmes de terror. Porém, o terror, infelizmente, não gostou sempre de nós".

A dissertação terá a seguinte estrutura:

No primeiro capítulo falarei sobre quem é o sujeito negro em telas. Porém, para isso, é necessário que haja o conceito sobre o início da captação de imagens, para que consigamos acompanhá-las até o que são hoje. É importante obter um panorama geral sobre o que é a concepção de imagem para que consigamos, ao longo do texto, saber como olhar para o "*Outro*" e torná-lo "*Sujeito*"[5]. Com isso, falaremos sobre a origem do cinema e seu uso em comunhão com a questões atuais da sociedade. Sabendo que o cinema traz impactos significativos na cultura e na vida das pessoas (NUNES, 2014), veremos que é possível associar a vida em telas – mesmo que não de forma totalitária – com a vida fora delas. Antonio Candido escreveu, quando descrevia a leitura de um romance:

> Geralmente, da leitura de um romance, fica a impressão duma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem estes fatos.

[5] O termo Sujeito, utilizado com "S", assume identidade política nessa dissertação. Em acordo com os escritos de Kilomba (2019, p. 28), aqui, o termo significa se "tornar a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou".

> É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo (CANDIDO, 2014, p. 53).

Assim como na literatura, que é a origem do cinema como conhecemos, o enredo se move através dos personagens. Esses personagens necessitam de uma motivação para que o público se sinta "parte" do filme. Mesmo que não seja regra, a intenção do filme, geralmente, é que quem o assista o leve para a própria vida, o próprio "enredo". Isso se dá na comunicação efetiva entre um e outro. Nos aprofundaremos na questão bakhtiniana sobre linguagem, dando enfoque na abordagem cinematográfica através de seus conceitos principais. Mesmo que Bakhtin não tenha pesquisado ou falado sobre cinema, é possível fazer uma analogia dele, o cinema, com seus textos. Tomando por princípio bakhtiniano que os campos da atividade humana estão ligados a linguagem, podemos dizer que o emprego da língua (BAKHTIN, 2016) é formado a partir de enunciados, sejam eles orais ou escritos. Para Bakhtin (2016), essa diversidade dos gêneros do discurso torna-se infinita por serem inesgotáveis as "possibilidades da multifacetada atividade humana" (p. 12). Cada gênero do discurso cresce e, à medida em que cresce, expande e se ramifica em diversos outros subgêneros. Com essa afirmativa, conseguimos entender o cinema como um tipo de discurso, já que diversas vozes conversam entre si com um objetivo – mesmo que cada pessoa receba a informação de determinada maneira. Utilizaremos, logo após essa introdução, conceitos como os de bell hooks no livro *Olhares negros: Raça e representação* ([1992] 2019) para questionar a forma que nós – negros/as – nos olhamos e, especialmente, como somos olhados. Dessa forma, nos será possível a leitura dos personagens negros a partir da branquitude. Assim, faremos a análise mais detalhada dos filmes de terror e a sua relação com os acontecimentos da época em que foram produzidos/lançados. Com isso, será essencial um suporte teórico histórico para que essa relação seja feita.

No capítulo dois, será abordada a questão da linguagem do personagem negro como um monstro, ou como qualquer outro significado negativo que, de acordo com o enredo de determinados filmes, ele foi colocado. Colocaremos em evidência a questão racial associada a essa linguagem, entendendo que existem/existiam apenas determinados papeis para pessoas negras. É esse apontamento que nos leva a representação negra em telas: onde está o enredo dela? Dessa forma, pretendemos, após essa discussão, retornar

à representação negra, porém, com a introdução do gênero de terror. Discutiremos a relação entre os dois para que consigamos relacionar, mais a frente, a relevância do gênero, assim como o seu surgimento. Além disso, abordaremos sobre a representação negra no terror e na linguagem acerco do "quem é o monstro nessa narrativa?" Falaremos sobre esse tópico para que seja possível adentrar no próximo capítulo, onde associaremos essa imagem criada pela branquitude para compreender a representação dos personagens nos filmes analisados. Utilizaremos o livro *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras* (2000) de Jeffrey Jeremy Cohen para discorrer sobre o tema.

No capítulo três, adentraremos na análise dos filmes, onde se concentra o início do verdadeiro núcleo da pesquisa. Faremos a análise das cenas mais importantes e significativas, trazendo o que o personagem significa através de determinados signos. Com isso, será possível analisar que essa tradição de "apagamento" das pessoas negras já existia e que, consequentemente, não existir já é um dado importante. Analisaremos três filmes, todos de tempos diferentes, e são eles: *O Nascimento de Uma Nação* (1915), *Noite dos Mortos-vivos* (1968) e *Corra!* (2017). Consideramos os filmes importantes pelas suas características e personagens marcantes – ou não tão marcantes assim – devido à época e, especialmente, pela forma que são vistor nos dias atuais.

1 – Quem é o/a sujeito/a (negro/a) em filmes: a definição de personagem e narrativa no cunho social

1.1 – O primórdio das imagens

Platão, em seu livro *A República* (1949), escreveu sobre a conhecidíssima *Alegoria da Caverna*. Ele nos conta que prisioneiros estavam acorrentados em uma caverna, na qual se mantiveram a vida toda. Não possuíam conhecimento do mundo fora daquele ambiente escuro. Esses prisioneiros ficavam de costas para a entrada da caverna e de frente para uma parede. Nessa parede, eles conseguiam ver as sombras projetadas e formadas por uma fogueira – pessoas passando e carregando coisas, fazendo gestos etc. Tudo o que eles conheciam do mundo era através das sombras. Quando um dos homens conseguiu escapar, ele explorou o interior da caverna e tentou achar a saída. A luz do sol incomodou seus olhos, pois não estava habituado à claridade exterior, e ficou momentaneamente cego. Ao sair, ele se deparou com um mundo completamente diferente do que pensava existir. Tomado pela complexidade do que seus olhos estavam vendo, temeu voltar à caverna para contar o que tinha visto e ser dado como louco por seus amigos. Dessa forma, aprendeu que o que conhecia antes não passava da limitação de seus sentidos, devido ao que havia vivido até aquele momento. Apesar de a imagem ter sido a primeira forma de escrita do homem, com o passar do tempo, elas se separaram no mundo ocidental, o que não significa que o homem não tenha continuado a explorar a relação entre as duas (JUNIOR, 2020).

Observamos, através de dados, que a forma de leitura tem mudado bastante ao longo dos anos. Essa edição de livros como mercado (PEIXOTO, 2020) fez com que a variedade crescesse, tanto em formato de leitura quanto em possibilidades de aquisição. Os papéis, para muitas pessoas, não são mais tão atraentes e são, além disso, mais caros que a divulgação digital. A compra de livros físicos está entrando em decadência no mercado editorial. A revista digital *Veja*, em 2011, revelou uma matéria feita na Grã-Bretanha onde já era possível prever que o uso de tecnologias substituiria os livros[5],

[5] Ver em: https://veja.abril.com.br/educacao/uso-da-tecnologia-faz-com-que-estudantes-esquecam-livros

inclusive os didáticos. Em 2023, porém, ainda existem muitos educadores contra essa mudança. Outra matéria, dessa vez do G1[6] em 2023 – 12 anos após a matéria da revista *Veja* –, é possível ver relatos de professores e professoras contra a implementação do material didático totalmente digital. A intenção com essas informações não é discutir qual medida está certa ou errada, e sim, para elaborar que o crescimento das imagens ao longo das décadas no mundo contemporâneo é um dado indiscutível. Se as formas de estudo estão acompanhando, aos poucos, as inovações tecnológicas, espera-se que o cinema – que, por sua vez, é inovador por si só – atinja, constantemente, a sua versão mais atualizada.

A arte do cinema é feita através do que pode atrair a atenção do público de determinada época e, geralmente, do que está acontecendo em determinado período. É importante que alguma mensagem seja transmitida, seja ela no gênero de terror ou em qualquer outro. Por isso, mais a frente, entenderemos os possíveis impactos em determinados filmes de terror de acordo com a década em que cada um foi feito, e de que maneira conseguimos manter as relações dialógicas com esses dados. Porém, para conseguirmos discutir determinadas questões dialógicas entre o cinema de terror e o mundo externo, precisamos falar, brevemente, sobre a origem da arte cinematográfica e sua importância.

O cinema se modificou muito desde que "surgiu", e suas mudanças foram significativas para que houvesse, atualmente, a possibilidade de análises críticas e pesquisas sobre o as estéticas cinematográficas. A tecnologia foi um marco importante para esse ato. O cinema faz muito uso dela e a acompanha (JUNIOR, 2020), fazendo um ótimo trabalho, o que não acontece com outras formas de arte, tipo o teatro. Afinal, conseguimos ver a diferença – desde a forma de projetar os filmes – dos filmes mudos e em preto e branco para os atuais. Com isso, faremos um diálogo cronológico pois, apesar de falarmos do presente, também precisaremos falar sobre o passado, pois um entra em relação com o outro a todo instante. Dessa forma, as épocas conversam entre si e descobrem novos elementos significativos nas obras atuais, baseadas nas obras do passado (BAKHTIN, 1997). Quase ao mesmo tempo, no fim do século XIX, muitos inventores contribuíram para o surgimento do cinema. Porém, limitaremos nessa pesquisa aos irmãos Lumière, pois são eles os considerados, historicamente, pais do cinema, e a William Kennedy, chefe engenheiro do laboratório de Thomas A. Edison.

[6] Ver em: https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2023/08/02/entenda-o-projeto-do-governo-de-sp-que-adotara-material-100percent-digital-nas-escolas-apos-abrir-mao-de-usar-livros-didaticos-do-mec.ghtml

O cinema, como conhecido hoje, "surgiu" por volta de 1890. Kennedy deu origem ao cinetoscópio, um aparelho que tornava possível assistir a filmes individualmente através de um olho mágico. Esses filmes se passavam espelhados do lado de dentro do objeto e possuíam, no máximo, 15 minutos. A partir dessa invenção, o termo "cinema" surgiu de um outro objeto, chamado cinematógrafo, criado pelos irmãos Lumière. O cinematógrafo era o aperfeiçoamento do cinetoscópio. De acordo com Sousa (2018, p. 23):

> O cinema – permitam-me insistir mais uma vez – é um fenômeno sociocultural que não se "inventa" de modo tão simples: não há a patente "cinema", porque o cinema não é um procedimento, é um dispositivo social, cultural, econômico, etc. Portanto, o cinema se constitui, se institui e, finalmente, se institucionaliza.

Dessa forma, também compreendemos o cinema como dispositivo social que, através do aperfeiçoamento dos aparelhos e equipamentos, deu-se origem ao que conhecemos hoje em dia. A maneira como os componentes iniciais foram evoluindo em sua forma de uso, "surgiu" a composição de luzes, sons e imagens que denominamos o cinema. Por essa razão, sempre que a palavrar *surgiu* estiver escrita relacionada a cinema, será entre aspas.

Inicialmente, os filmes reproduzidos em tela possuíam poucos segundos de duração. Uma das primeiras exposições com público ocorreu em 18967, na França. Nessa época, o que era retratado como arte em telas era o cotidiano da população; pessoas caminhando em uma cidade, famílias brincando em um parque, casais comendo em lanchonetes e restaurantes. Os filmes não possuíam uma narrativa. Dessa maneira, como testemunho da rotina do público, surgiu o primeiro "grande" filme, e se chamava A Chegada do Trem na Estação. Feito pelos irmãos Lumière, o filme mostrava um trem chegando à estação, e possuía a duração de 50 segundos, além de ser mudo e preto e branco. Dessa forma, conforme o trem se aproximava da tela, as pessoas se assustaram e correram do cinema, com medo. Talvez esse tenha sido o primeiro grande susto do público. Não se sabe, ao certo, se a intenção era dar causar medo ou se foi apenas coincidência – ou, talvez, sorte de principiante. Rapidamente, o cinema se tornou um dos passatempos favoritos dos norte-americanos. A quantidade de frequentadores de cinemas

[7] Alguns estudos comprovam como data oficial o ano de 1895; outros, 1896. Não é possível datar, com precisão, a *origem* do cinema, apenas do cinematógrafo.

cresceu de maneira brusca (COLEMAN, 2019), de 40 milhões em 1922 para 110 milhões em 1930, década em que o termo “filme de terror” ganhou espaço no vocabulário social.

O cinema faz com que fiquemos imersos em um universo novo. Mesmo que a história seja algo que se assemelha com o que há fora dela, não será igual. Isso porque, de acordo com Jeanette Winterson: “Textos fortes trabalham nas bordas da nossa mente e alteram o que já existe. Isso não aconteceria se simplesmente refletissem aquilo que já existe” (WINTERSON, 2023, p. 18).

Dessa forma, conseguimos perceber que, assim como o motivo de muitas produções cinematográficas serem criadas, nos identificamos com alguma obra por causa da questão social, cultural e/ou política. O dialogismo se sustenta a partir do momento em que o autor de uma obra ficcional cria um mundo estético (JUNIOR, 2020) a partir de um mundo ético. Colocando em termos bakhtinianos: gera a compreensão. Assim, mesmo que o cineasta não tenha a intenção de ensinar algo concreto para as pessoas que assistem, não significa que o cinema não vai exercer um papel pedagógico na vida delas (hooks, 2023).

De acordo com Santos, (2009) a maneira em que o espectador vê e lê as coisas a sua volta – as representações do mundo – através das telas do cinema, é o que o faz construir conceitos e as próprias interpretações através dos contextos sociais e culturais. Ou seja: a representação do que era reproduzido nas telas reforçava os conceitos e ideais das pessoas do lado de fora do cinema. É através desses conceitos que a arte do cinema se estabelece em solo firme. Se pessoas constroem as próprias opiniões e estabelecem os parâmetros para olhar ao redor, dessa maneira, é possível afirmar que assistir a filmes é algo tão importante, social e culturalmente, quando a leitura de livros (DUARTE, 2002). Porém, curiosamente, o segundo é mais aceito, em termos de educação, do que o primeiro. hooks (2023) nos conta que percebeu que seus alunos debatiam mais ativamente sobre questões sociais e políticas quando assistiam a filmes, ao invés de lerem livros indicados previamente pelas escolas. Em *Cinema Vivido: raça, classe e sexo nas telas* ela defende, assiduamente, a presença de filmes no cotidiano dos alunos como prática pedagógica. Sua visão sobre esse tipo de aprendizado fez com que expandisse a mentalidade para o mundo audiovisual e, como crianças e adolescentes já possuem uma tendência natural a se ingressarem na tecnologia com mais facilidade, foi como se perguntasse “por que não?” para si mesma.

> Foi somente há cerca de dez anos que comecei a perceber que meus alunos aprendiam mais sobre raça, sexo e classe com filmes do que com a bibliografia teórica que eu pedia que lessem. Além de oferecerem uma narrativa para discursos específicos sobre raça, sexo e classe, filmes também podem ser um canal de experiência compartilhada, um ponto de partida comum a partir do qual públicos diversos podem dialogar sobre assuntos polêmicos. (...) De repente os alunos se envolviam em debates acalorados, empregando os mesmos conceitos que antes haviam afirmado não compreender (hooks, 2023, p. 19).

Foram esses tipos de experiência que a levaram a ser crítica de cinema, especial na relação entre os discursos populares com o recorte de raça, sexo e classe. A nossa aptidão com o *ver* e *sentir* torna a identificação com o mundo estético, real. Com isso, não é difícil encontrar, por exemplo, inúmeras pesquisas nas bases indexadas sobre o cinema e sua relação com a educação e pedagogia. Dessa forma, consideramos possível trazer o diálogo cinematográfico para aprender as questões de raça, sexo e classe.

1.2 – Onde está o/a negro/a nisso tudo?

As reproduções em massa de ideais colonizadores vêm de muitos anos e, além de reproduzidas, colocadas em prática de maneira naturalizada. É importante destacar que, quando falamos de representação, o ideal é que o indivíduo negro (FANON, 2008) não precise escolher entre branquear ou desaparecer, e sim, possuir a consciência que lhe é possível existir. Ainda de acordo com Fanon (2008), as causas, as diferenças e as possíveis consequências devem ser mostradas, porém, é o indivíduo que precisa escolher as suas ações diante da origem dos problemas causados pelos outros. Há anos, as pessoas negras são subordinadas, e não criadoras de ordens. Em um mundo ideal, é ele quem precisa decidir sobre o próprio destino, e não se deixar ser domado. Em uma busca sobre a definição de “raça”, Achille Mbembe diz:

> Se aprofundarmos a questão, a raça será um complexo perverso, gerador de medos e de tormentos, de problemas do pensamento e de terror, mas sobretudo de infinitos sofrimentos e, eventualmente, de catástrofes. Na sua dimensão fantasmagórica, é uma figura da neurose fóbica, obsessiva e, porventura, histérica (MBEMBE, 2014, p. 25).

Muito se tem discutido, ao longo dos anos, acerca da representação da negritude em qualquer espaço, e a representação audiovisual possui uma grande participação nesse assunto. Já sabemos, antecipadamente, da importância do diálogo sobre questões raciais. Falar é conseguir assumir uma cultura e suportar o peso de uma civilização (FANON, 2008).

Hall (2016) diz que, quando pertencemos a uma cultura específica, conseguimos falar e associar o mesmo universo conceitual e linguístico que outra pessoa que está inserida, igualmente, nela. É dessa maneira que entendemos, compartilhamos e traduzimos os conceitos os quais nos referimos de mundo. Se uma mulher assiste a filmes em que, dialogicamente, é retratado que a mulher negra serve de objeto sexual, é muito provável que ela, além de acreditar nessa ideia, baseando-se em sua vivência, a perpetue com outras pessoas que compartilham do mesmo pensamento e assistam aos mesmos filmes. A maneira como essas imagens de controle[8] operam na vida dessa mulher – não apenas a mulher negra, porém, utilizaremos nesse caso em específico – faz com que haja um silenciamento de maneira violenta (BUENO, 2021). Porém, esse exemplo poderia ter consequências diferentes, dependendo das relações dialógicas implicadas nessa mulher: se ela fosse branca, poderia perpetuar o racismo por onde passar, alegando que, sim, mulheres brancas são superiores a negras; se ela fosse negra, poderia levar aquele contexto para a sua vida pessoal e em suas relações com o mundo e com as pessoas. O racismo é algo cruel. No mundo em que o conceito branco é aceito como o padrão da sociedade (KILOMBA, 2019), o indivíduo negro é, automaticamente, considerado como algo "ruim" ou "fora da curva". Esse ato faz com o que a sociedade branca reprima, se enoje, julgue e/ou considere como um "tabu" seja relacionado a ele. Nas palavras de Kilomba (2019, p. 37), essas repressões são, geralmente: agressividade e sexualidade. Desta maneira, os negros são considerados como "a ameaça, o perigo, o violento, o excitante e também o sujo, mas desejável". Assim, o papel da pessoa negra, na sociedade, é ser o contraste do que não é "bom".

Quando trazemos essas questões para o universo audiovisual, para que a hipótese de pesquisa seja levantada, entende-se, pela autora, a seguinte afirmativa: pessoas negras não conseguem as mesmas oportunidades que as pessoas brancas – e nem "deveriam", a não ser que sejam papéis específicos, como dito anteriormente: vilão, alívio cômico,

[8] Conceito atribuído a Patricia Hill Collins.

objeto de sexualização, empregada doméstica, criminoso, “malandro”. Esses conceitos foram construídos em cima de uma cultura de opressão, violência e mortes.

Quando inserimos essas questões no cinema e, mais especificamente, no gênero de terror, precisamos estar atentos sobre o lugar que o negro ocupa naquele contexto. Quem é ele naquela história e qual a sua relevância? Por que, justamente ele, precisa morrer primeiro para que o enredo faça sentido? Décadas se passaram até que essa pauta de representação e identidade fosse, finalmente, discutida. Até hoje, é objeto de estudo e questionamentos.

Se tivermos, de maneira hipotética – porém, não tão hipotética – apenas personagens brancos em determinado filme, é notório identificar qual será o público-alvo dele; caso o enredo funcione apenas com discursos e culturas puramente eurocêntricas, não existe a possibilidade de indivíduos de determinadas etnias se sentirem representados ou, minimamente, importantes para a trama. Bakhtin (2021) diz que a comunicação entre esses signos – no caso do cinema: pessoas, linguagem cinematográfica, sentido e narrativa – precisam estar em comunhão para que haja êxito na troca de significados. Onde existe signo, existe ideologia e, assim, tudo o que é ideológico possui significação sígnica (BAKHTIN, 2021). Caso contrário, será apenas uma sequência de imagens sem qualquer sentido para quem assiste e, trazendo o debate para o recorte racial, de acordo com Pereira e Gomes (2018), existe a desvalorização constante das imagens referentes ao negro, fomentada por clichês assumidos pelo senso comum.

O personagem de qualquer obra ficcional é um dos pontos de destaque mais importantes para que exista a compreensão da história. É através dele que nos é gerada a primeira impressão sobre o que devemos esperar do que estamos assistindo ou lendo. Mesmo que “espelhado” em uma identidade da ‘vida real’, o personagem de ficção se assemelha com o telespectador, quando colocados os sentimentos, dilemas e até mesmo a questão estética – como recortes de gênero ou cor. Candido, em seu livro *A personagem de ficção* (2014), diz:

> A modificação do discurso indica que na ficção (e isso se refere também à poesia e dramaturgia) não há um narrador real em face de um campo de seres autônomos. Este campo existe somente graças ao ato narrativo (...). O narrador fictício não é sujeito real de orações, como o historiador ou o químico; desdobra-se imaginariamente e torna-se manipulador da função narrativa (dramática, lírica), como o pintor manipula o pincel e a cor; não narra *de* pessoas, eventos ou estados; narra pessoas (personagens), eventos e estados (...) (CANDIDO, 2014, p. 26).

Através de tais palavras, Candido afirma que o narrador do personagem faz com que ele vire, automaticamente, o manipulador real da narrativa, e as pessoas passam a ser os personagens. Dessa forma, (Candido, 2014) os objetos presentes na narrativa se tornam *sujeitos*[9]. É através desse fio de identificação subjetiva que uma obra atrai o público: mesmo que não diretamente, o personagem quase sempre está em uma posição de destaque. Porém, não significa que a imagem não tenha o poder de dar vida a coisas inanimadas – e essa é a grande diferença do cinema para o teatro e a literatura. Ainda de acordo com Candido (2014, p. 31) "a imagem (como a palavra) tem a possibilidade de descrever e animar ambientes, paisagens, objetos. Estes – sem personagem – podem mesmo representar fatores de grande importância". Ou seja: na arte cinematográfica, mesmo que o personagem não seja o foco principal de determinada cena, os outros elementos podem preencher o "vazio" que permaneceria, coisa que não poderia acontecer em um teatro, por exemplo.

A relação entre o autor e o personagem também é algo que precisa de análise nessa pesquisa. Bakhtin dirigiu seus estudos e escritas para a literatura, porém conseguimos ver semelhanças com o cinema em sua teoria. Ele era um filósofo da linguagem, logo, é possível trazer os debates e discussões acerca das percepções linguísticas e sígnicas que o cinema traz. Como o cinema nos proporciona o diálogo de diversas formas, nos proporciona falar sobre teoria bakhtiniana. Conseguimos abranger a discussão para o conceito de polifonia, por exemplo, que para Bakhtin (2013), significa a existência das múltiplas vozes através de personagens literários. Em nosso caso, para essa pesquisa, é possível adaptar o conceito para o cinema, pois cada personagem é único, possui suas crenças, valores e experiências, e são essas características que moldam suas visões de mundo.

Mais à frente, discutiremos mais assiduamente sobre Bakhtin e sua relação como a arte cinematográfica. Para isso, é necessário introduzir outros conceitos antes.

Voltamos a um exemplo prático sobre a nossa percepção da subjetividade dos personagens – enquanto algo estrutural[10] – de um filme, que é a nossa análise principal:

---

[9] O conceito de "sujeito" nessa pesquisa será utilizado de duas formas, ambos sendo sinalizadas antes de seu uso: o termo *Sujeito*, iniciando com letra maiúscula, será remetido a definição da palavra por Grada Kilomba (2019), com enfoque na pauta de apagamento racial; o termo *sujeito*, sem iniciar com letra maiúscula, a Antonio Candido, trazendo o conceito literário.

[10] A palavra *estrutural*, nesse sentido, remete a percepção intrínseca nas estruturas sociais; o que já nos foi ensinado e "normalizado" dentro da concepção de algo. O tema é objeto de constantes debates (FREITAS; SILVA, 2023) mas aqui é referido de forma alinhada ao que se discute no âmbito do movimento negro que se refere a racismo estrutural. Ou seja, não alude ao estruturalismo de Claude Lévi-Strauss.

se a primeira imagem de um filme é um homem em pé, dentro de um local com as paredes completamente brancas e sem nenhum objeto ao seu alcance, algumas questões podem surgir rapidamente. A primeira questão pode ser "o que ele está fazendo ali?", assim como "que lugar é esse?" ou "será que ele está sonhando ou está realmente preso em algum lugar?". Após tais questões, geralmente, algumas análises um pouco mais profundas podem vir à tona – mesmo que não percebamos. Agora, imaginemos que esse homem esteja vestido socialmente. Algumas questões como "se ele está de terno, deve ser um homem de respeito/negócios", ou "provavelmente, foi sequestrado enquanto ia para o trabalho". A partir desses pressupostos imaginários, nossa mente começa a acompanhar o personagem e o ambiente para que a curiosidade seja saciada. E isso, é claro, sem considerar as questões atravessadas que existem ali, como questões de raça, classe e gênero. Se fosse um homem negro no lugar do branco, as perguntas ainda seriam as mesmas?

Dessa forma, abordaremos sobre algumas provocações citadas anteriormente, com a delimitação no cinema norte americano. Portanto, o que será discutido será, primordialmente, característica, literatura e cultura negra com base enfoque nos Estados Unidos.

O personagem negro, se comparado ao branco, surgiu há pouco tempo. Quando dizemos *personagem negro*, nos referimos a identidade como importância, e não apenas como aparição em tela. Nos EUA, o primeiro registro de um personagem negro em quadrinhos, por exemplo, foi *Little Zeng*, criado por Chris Acemandese em 1963.[11] *Little Zeng* significou muito para a década em que foi criado pois, na época, a mobilização do Movimento dos Direitos Civis[12] nos Estados Unidos era forte. Ainda hoje, é falado como uma referência para pessoas negras. Super herói negro, especialmente em destaque, não era algo visto. Três anos depois, em 1966 – no mesmo ano em que o Partido dos Panteras Negras surgiu e, por isso, o nome do personagem – Pantera Negra, criado por Stan Lee e Jack Kirby, foi *lançado* ao mundo, sendo hoje conhecido como um dos maiores símbolos de resistência negra na cultura *pop*. O personagem começou a ser introduzido nos exemplares de *Quarteto Fantástico*, e por ter sido criado em um mesmo período em que o Partido dos Panteras Negras estava em destaque, é explícito que tenha ocorrido uma relação dialógica entre o Partido e o nome do personagem (CASTRO, 2019). Por esse motivo, a *Marvel* achou que seria interessante renomeá-lo para *Black Leopard* (HOWE,

[11] Muito tempo depois de Azeitona, criado pelo brasileiro Luiz Sá para a revista Tico-Tico, nos anos 1930.

2012 apud CASTRO, 2019), apesar de não ter seguido com a ideia. Em 2018, dessa forma, o reino de *Wakanda* ganhou um filme, estrelado por, em sua maioria, pessoas negras e mostrando uma visão diferente da África. T'challa representa:

> uma figura forte e poderosa, que luta por sua nação e por sua comunidade. Isso é essencial para o empoderamento dos jovens negros, que muitas vezes são retratados na mídia como vítimas ou pessoas sem poder. Ao se verem representados por um personagem tão poderoso e influente, esses jovens podem se sentir mais confiantes e motivados a lutar por seus ideais e sonhos (BAPTISTA *et al.*, 2023, p.5).

Até o momento em que essa dissertação está sendo escrita, em 2024, uma criança negra pode finalmente se vestir de super-herói e se identificar com o personagem. Além do Pantera Negra, existe também Miles Morales, o Homem-Aranha negro que originou a sequência de filmes *Homem-Aranha no Aranhaverso* (2018) e *Homem-Aranha: Através do Aranhaverso* (2023). Apesar de ainda existirem poucos, é importante ressaltar que, atualmente, está cada vez mais presente nas mídias a representação negra. Conseguimos fazer comparações com o *quem* aparecia em televisões antigamente e *quem* aparece hoje em dia. Inúmeros comerciais, novelas, filmes e séries possuem mais personagens negros, e muitos elencos são compostos apenas por eles. Podemos citar, por exemplo, séries mais recentes como *Atlanta* (2016-2022), *Cara Gente Branca* (2017-2021), *The Get Down (2016*), *Lovecraft Country* (2020), *Manhãs de Setembro* (2021), dentre outras. Porém, é importante ressaltar que dentre as décadas de 1970-90 já existiam séries, especialmente *sitcons*, produzidas de pessoas negras para pessoas negras. Esse é o caso de *Um Maluco no Pedaço* (1990), uma das maiores séries de comédia já produzidas – e uma das mais famosas até hoje, mesmo tendo o seu episódio final em 1996 –, protagonizada e responsável por revelar o ator Will Smith. Em todas essas produções, o personagem negro é visto como *Sujeito.* Ele possui suas questões, complexidades e não, necessariamente, possui um enredo fraco ou sem identificação com a história contada.

Em *Olhares negros: raça e representação* (2019), hooks comenta sobre a questão da manipulação de imagens de pessoas negras após a escravidão. A distorção de imagens, feita pela população branca, foi o suficiente para que os brancos entendessem que "controlar as imagens é central para a manutenção de qualquer sistema de dominação racial" (hooks, 2019, p. 33). Na década de 1950, apesar de as pessoas negras contribuírem ativamente para o desenvolvimento político, social e cultural da população norte-

americana, ainda assim permaneciam às margens da invisibilidade, excluídos das decisões importantes que englobam uma sociedade (PEREIRA; GOMES, 2018). Não à toa, os filmes só mudaram de verdade por volta de 1970, quando os *Race Movie* surgiram, após o fim do Movimento dos Direitos Civis.

1.3 – Narrativa cinematográfica: produções com pessoas negras x produções para pessoas negras

Quando assistimos alguma obra cinematográfica ou lemos um romance, estamos diante de uma narrativa[13]. A compreensão da narrativa, à luz bakhtniana, propõe uma abordagem inovadora, pois destaca sua natureza dialógica e polifônica. A narrativa, por si, vai muito além da simples sucessão de imagens e sons. As ideias do teórico formam um espaço de diferentes vozes e discursos. Se cada narrativa é atravessada por diferentes pontos de vista do discurso, cada uma delas, então, é representada por pessoas com vivencias diferentes, e essas, por sua vez, são representadas por seus contextos sociais e culturais. Para Bakhtin (2021), a narrativa é essencialmente um processo de interação entre diferentes vozes.

hooks (2023), em seu livro *Cinema vivido*: *raça, classe e sexo nas telas*, inicia a discussão afirmando que o cinema não nos oferece uma visão realística da vida, e sim, uma versão reinventada dela como sua realidade. Mesmo que pareça familiar, por diversos motivos, os filmes não imitam a vida real, pois tudo o que acontece é à parte dela. Relacionar um filme com o que há fora do cinema não significa vivenciá-lo, e é nesse ponto que o cinema atrai tantas pessoas.

Não necessariamente escolhemos um filme que nos represente para assistir, porém podemos nos sentir surpreendidos se aquele que escolhemos nos toca em algum lugar, alguma ferida ou vivência. Foi/é dessa forma que o cinema permaneceu intocado, com suas tecnologias avançando cada vez mais. Nós, enquanto seres humanos, gostamos de sentir a imersão da história e a fusão dela com nossas vidas.

[13] O termo “narrativa” utilizado aqui não é retratado como algo apenas de cunho literário. A narrativa pode ser construída, entendida e compartilhada por diferentes meios.

É válido e importante destacar que, apesar da presença negra em filmes estar crescendo e sendo motivo de discussões na mídia, é necessário ter em mente que nem todas as produções sobre pessoas negras são, necessariamente, para elas. Nesse sentindo, consideramos importante trazer nessa divisão de subtópico algumas considerações breves sobre dois diferentes tipos de produções com presença negra.

Quando falamos sobre produção negra, é de senso comum que pensemos em pessoas negras nas telas de cinema. Não é algo estranho de pensar e nem errado, de certa maneira – como dito anteriormente, é senso comum. Porém, são chegados os tempos em que precisamos entender o que *produção negra* significa, e podemos partir de um princípio provocador: por que ouvimos falar em produção negra, mas não produção branca? Chegamos ao ponto em que precisamos de um título, uma forma, um destaque diferente para não associar à branquitude[14]. Essa forma de reconhecimento baixo, quase nulo, sobre o privilégio que os brancos possuem de si é uma estratégia que torna ainda mais fácil olhar para um grupo como o *Outro* (hooks, 2019), e esse pacto se constrói em diversas camadas sociais. Uma produção negra também não significa trazer apenas as dores e sofrimentos das pessoas negras para as telas; nossa vida não é baseada em racismo, periferia e drogas.

Quando trazemos esse exemplo para a academia de cinema, conseguimos analisar não apenas os filmes em si, mas também as próprias premiações do Oscar. Até janeiro de 2023, apenas 5 pessoas negras ganharam o prêmio de ator ou atriz principal. De acordo com uma matéria do jornal *Folha de São Paulo*, em 2022, a primeira pessoa negra a ganhar o Oscar como melhor ator foi Sidney Poitier, em 1964. A premiação já existia desde 1927. Porém, em 1940, uma mulher negra fez história antes de qualquer outra pessoa. Hattie Mcdaniel, responsável pelo papel de empregada doméstica – chamada de "Mammy"[15] no cinema norte-americano –, ganhou o Oscar de melhor atriz coadjuvante no filme ... *E o Vento Levou* (1939). De acordo com os registros, uma grande mobilização aconteceu para que ela, sequer, pudesse entrar na cerimônia, pois o local onde acontecia a premiação não permitia pessoas negras. Porém, quando entrou e recebeu o seu prêmio, foi grandiosamente aplaudida.

[14] Termo associado a Cida Bento (2022), que significa uma espécie de pacto não verbalizado de pessoas brancas para se manterem preservados nas melhores posições sociais; lugares, esses, que são preservados, mantidos e assegurados para as pessoas brancas das próximas gerações, e assim sucessivamente.

[15] "Mammy", no cinema, é quase sempre produzida como uma ex escrava "domesticada" pós-abolição. Mesmo que a escravidão tivesse "terminado", ela continuava submissa aos patrões brancos.

O filme *E o Vento Levou...* não é uma produção para pessoas negras. O enredo não foca em personagens negros em momento algum – não de uma maneira que faça a diferença para a história. Em uma pesquisa rápida no *Google*, é possível ver que 51 pessoas fazem parte do elenco, porém, se contarmos 6 pessoas negras nele, é muita coisa. O filme é de 1939, ano que marcou o início da Segunda Guerra Mundial. Não era de se esperar que pessoas negras, realmente, fizessem alguma diferença em papéis sociais, como um todo.

Alguns filmes possuem pessoas negras como principais no elenco, mas ainda assim, não fazem parte de uma produção negra. Esse exemplo é o mais fácil de se confundir com uma produção *para* pessoas negras. No filme *Histórias Cruzadas* (2011), temos a história de Aibileen (Viola Davis) e Minny (Octavia Spencer), duas empregadas domésticas na década de 60. Em paralelo – pouco depois, percebemos que é a história principal –, nos é contata a história de Eugenia 'Skeeter' (Emma Stone), uma jovem branca, rica e escritora vista como rebelde por não querer casar e seguir a vida como outras mulheres ao seu redor. Eugenia se compadece com a história de Aibileen e Minny pois tinha, quando criança, uma empregada doméstica que a tratava como filha, e foi demitida injustamente. No século XIX, empregadas domésticas negras também possuíam papéis de amas de leite. Seus corpos não pertenciam a elas: eram servidos como mercadoria para pessoas brancas até mesmo para alimentar crianças (GIACOMINI, 1988). Foi o caso de Constantine, empregada doméstica de Eugenia. Com todas as coisas que via e considerava errado – a partir de uma experiencia própria –, a jovem decide escrever em um livro, de forma anônima, as formas de violência que aconteciam nas vidas de Aibileen e Minny.

Apesar de ser uma história que transita entre questões de classe, sexo e raça, fica nítido o foco no branco como salvador[16]. Esse filme é um dos exemplos claros de que não é todas as vezes que conseguimos perceber essa diferença entre a as produções e, geralmente, são filmes que fazem tanto sucesso que garantem vários Oscars nas prateleiras de quem os criou. É possível citar outros filmes que ganharam a estatueta, como: *Um sonho possível* (2009), que fez com que Sandra Bullock – a salvadora branca do filme – levasse um Oscar de melhor atriz para casa; *Green book: o guia* (2018), que levou como melhor filme, onde o salvador em questão é o motorista que precisa "cuidar"

[16] O conceito de "salvador branco" surgiu em um poema de Rudyard Kipling, em 1889. No cinema, é frequentemente abordado como uma pessoa branca que, por possuir privilégios, resgata a pessoa negra de todas as coisas ruins de sua vida – ou, pelo menos, tenta.

e, constantemente, “salvar” o músico negro; *Avatar* (2009-2023), história em que o homem branco se apaixona por uma “nativa” de outro planeta e salva todo o povoado, ganhou nove Oscars apenas no primeiro filme, dentre outros.

Segundo Hall (2016), a representação se dá pela ideia fixa de conceitos e ideias, mesmo que aconteça de maneira temporária. Quando pessoas brancas assumem o lugar das negras nas produções que, supostamente, deveriam ser *para* pessoas negras, os conceitos e ideias *delas* vão prevalecer. Uma produção nessas condições raramente vai acertar o público-alvo negro, a não ser que existam outras pessoas negras por trás. Por mais que seja bem-intencionado, é difícil externar algo que nunca se vivenciou.

2 – Cinema e representação negra no terror

Antes de iniciarmos a discussão acerca de terror, é necessário introduzir a seguinte afirmação: terror e horror não são a mesma coisa, apesar de muitas vezes serem confundidas. Quando nos é apresentado o terror, é algo que se constrói, através do imaginário, para causar o medo (KING, 1981). A expectativa, a angústia de uma ação que pode acontecer ou não é o que nos causa essa sensação. Stephen King diz ainda que terror é a forma da emoção mais apurada, sendo seguida pelo horror, que é não é algo vindo da mente, e sim o explícito. O horror é o choque, o que vem diretamente da expectativa; é o que nos traz a confirmação do terror que estávamos sentindo. Esse senso de realidade sobre o significado de ambos facilita a compreensão de quando ambos termos são utilizados. Com isso, seguiremos para a discussão do capítulo.

Ao assistirmos a um filme, a nossa primeira impressão sobre ele sempre vem através de imagens e sons. Somente após estes (JUNIOR, 2020) que obtemos conteúdo o suficiente para características dialógicas ou intertextuais O cinema é uma linguagem poderosa, artística e culturalmente, que cria, transmite e modifica significados sociais. É no cinema que, muitas vezes, revoluções acontecem, sejam elas positivas ou negativas. É dessa forma que os filmes que escolhemos abordar modificaram a forma que muitas pessoas pensavam pois, mesmo que alguns não tenham sido com uma mensagem positiva para alguém ou alguma parte de qualquer minoria, fez com que algo se movesse socialmente.

Se para Bakhtin o gênero organiza todo o contexto, ideia e recurso expressivo dentro de uma linguagem (BAKHTIN, 2016), podemos entender o gênero terror dentro da linguagem cinematográfica como algo que nos guiará para um roteiro específico – e para essa função, conseguimos falar não apenas sobre o terror como qualquer outro gênero. E a própria linguagem cinematográfica, por si só, terá uma teia de significados diferentes, pois um filme, muito provavelmente, jamais terá qualquer tipo de estabilização assim como a linguagem, que está sempre em movimento, possuindo diversos "sub-caminhos" a serem seguidos. Como cita Junior: "ver o filme de ficção científica é desde o início de sua projeção, estar modificando o mundo em que se vive numa bakhtniana relação centrífuga e centrípeta. Modificam-se o mundo e o humano ao mesmo tempo" (2020, p. 30).

Dessa forma, é possível identificar a importância da linguagem para Bakhtin e de como é imprescindível que ela seja usada de uma forma que atenda a quem esteja envolvido em produções cinematográficas: sejam essas pessoas o público, o/a diretor/a, roteiristas, estilistas e assim vai. O que seriam esses conhecimentos da linguagem quando falamos de filmes? Para Bakhtin:

> (...) os gêneros da literatura popular científica são endereçados a um determinado círculo de leitores dotados de um determinado fundo aperceptivo de compreensão responsiva; a outro leitor está endereçada uma literatura didática especial e a outro, inteiramente diferente, trabalhos especiais de pesquisa. Em todos esses casos, a consideração do destinatário (e do seu campo aperceptivo) e a sua influência sobre a construção do enunciado são muito simples. Tudo se resume ao volume dos seus conhecimentos especiais (BAKHTIN, 2016, p. 64).

Assim, conseguimos entender a importância do gênero de terror dentro da linguagem cinematográfica para pessoas que se identificam com ele, porém, para além disso, entender que ele compõe uma parte importante dessa linguagem. O que importa, segundo Johnson (2003), e o que também seguiremos como linha de raciocínio, é o fato de conseguir recriar a arte literária no cinema, e não a fidelidade das obras. Conseguir comunicar de maneira apropriada é mais importante do que a forma que se comunica.

Porém, a intenção desta pesquisa não é discutir a fidelidade do discurso. Nos é mais interessante argumentar sobre a forma que a linguagem é transpassada para aquele que recebe, sem pensar tanto nos possíveis impactos em cada um, e sim, na forma que o discurso é propagado ao longo dos anos e nas mudanças que acontecem para que ele possua o significado modificado.

2.1 Linguagem do monstro

> Vampiros, enterro, morte: enterre o cadáver onde a estrada se bifurca, de modo que quando ele se erguer do túmulo não saberá que caminho tomar. Crave uma estaca em seu coração: ele ficará pregado ao chão no ponto de bifurcação, ele assombrará aquele lugar que leva a muitos outros lugares, aquele ponto de indecisão. Decapite o cadáver, de forma que, acéfalo, ele não se reconheça como sujeito, mas apenas como puro corpo (COHEN, 2000, p. 27).

É dessa forma que Jeffrey Jerome Cohen começa o seu capítulo *A cultura dos monstros: sete teses*, do livro *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras* (2000). Após a compreensão de que a pessoa negra não era representada e, se era, a sua estadia em tela era curta, o que nos resta é compreender que de inexistente, a pessoa negra passou a aparecer às vezes, por pouco tempo, ou quase nunca estava ali.

Antes mesmo de falarmos de filmes de terror, os monstros existiam. "A criatura" de Victor Frankenstein, O Fantasma da Ópera, Drácula, Mr. Hyde e tantas outras criaturas foram emblemáticas para que conheçamos os filmes de terror como conhecemos hoje. Em todas elas, a rejeição da sociedade marca sua história.

Filmes de terror, mais do que sugestivamente, necessitam criar alguma atmosfera tensa para que seus telespectadores se sintam imersos no universo a frente. Não de hoje, diversas obras na literatura possuem a entrega de um universo gótico afim de que a tensão seja percebida pelo leitor, porém, diferentemente dos livros, produções cinematográficas possuem recursos *mise-en-scène,* que são compostos por tudo o que é visual e sonoramente alcançável. Além de sons diegéticos, não diegéticos, ritmos e até mesmo a presença (ou ausência) de algum monstro em potencial. Tudo isso compõe a linguagem do terror e, intercalando com Bakhtin, onde toda linguagem é uma interação de vozes e de conhecimentos prévios, encontrar teias de ligação entre os dois não se torna difícil.

Existem diferentes perspectivas pessoais sobre o que é um monstro no terror. Afinal, o que pode ser monstro para uma pessoa não é para outra. Porém, o monstro, no sentido dessa pesquisa, é o que gera medo no público ou no/a personagem principal. Aqui, sua conotação não tem ligação com parecer mais ou menos humano, e sim, apenas gerar o *medo*. Seguindo a definição de leitura de monstros de Cohen (2000), o conhecimento sobre essa denominação – e qualquer outra – envolve uma série de questões, pois o conhecimento não é algo local: ele transita, perpassa culturas, ideias. Monstros são "a corporificação de um certo momento cultural" (COHEN, 2000, 26). Ainda continua afirmando que esses "monstros devem ser analisados no interior da intrincada matriz de relações (sociais-culturais e lítero-históricas) que os geram" (2000, p. 28). Dessa forma, esse monstro visa possuir um embasamento social: de onde ele vem? Quem ele é antes de ser qualquer monstro e, mais importante, o que representa?

Monstros são – ou precisam ser – eliminados e aniquilados. Afinal, eles são a causa principal do sofrimento de quem o enfrenta que, geralmente, é o/a mocinho/a. Os filmes analisados nesta pesquisa mostram versões diferentes sobre o que é a figura do

monstro e como ela está relacionada ao racismo e colonialismo. De acordo com Bellas e França (2017), "O monstro de horror precisa representar, no mundo diegético que habita, uma ameaça física e uma perturbação da ordem natural" (258). Quando falamos sobre "aniquilar o monstro" e relacioná-la ao racismo, estamos muito próximos a questão da necropolítica de Mbembe (2018), onde sempre existe a permissão de pessoas brancas para que os corpos negros sejam mortos. Implícitas ou explícitas, cada produção aqui analisada atinge esse ápice de uma forma diferente. Uma política da morte que se baseia em morte, além de ir a favor de movimentos capitalistas, e busca eliminar as pessoas que não seguem esse sistema (BONTEMPO, 2020). Ao explicar esse termo, Mbembe dialoga a respeito da ideia de biopoder de Michel Foucault (1926-1984), porém conclui que a ideia é insuficiente para poder definir o que é a forma contemporânea de submissão da vida ao poder da morte. Nossa intenção não é aprofundar na questão da necropolítica, e sim relacioná-la com a questão cultural de que, indubitavelmente, existe na relação de poder até mesmo na questão cinematográfica, já que ela está relacionada diretamente com linguagem e relações humanas. O fato de homens/mulheres negros/as serem colocados como perigosos ou repugnantes significa que alguém tem o poder para redigir essa ordem. Se esse exercício de soberania é exercido, qualquer tipo de ameaça é algo potencialmente perigoso e precisa ser tirado de circulação (MBEMBE, 2017). Com isso, "Quando o contexto violento provocado pela necropolítica e pelo racismo é retratado nas narrativas audiovisuais, temos em mãos a oportunidade de realizar novas leituras de mundo e ampliar nosso entendimento acerca dessas opressões". (GOMES; CARVALHO; COSTA, 2021, p. 128)

No século XX, já existiam estudos em que o imaginário do público possuía uma corporificação ideal do monstro: homens negros. Conseguimos entender, a partir de estudos da pesquisadora Coleman em *Horror Noire* (2019), analisamos juntamente dela que o verdadeiro pavor do público naquela época eram homens brancos em *blackface*, representando sempre a figura a ser temida. Ela mostra como a escravização por séculos criou um imaginário selvagem sobre o homem negro na mente das pessoas brancas, o que contribuiu para que, ainda muitos anos depois – e ainda atualmente –, a representação caricata de pessoas negras em geral no audiovisual.

De acordo com Coleman (2019), uma das primeiras encenações com personagens negros se deu no filme *L'omnibus des toqués blancs et noirs* (1901), de George Méliès, o mesmo diretor de *A Mansão do Diabo* (1896), considerado um dos primeiros filmes terror criados.



Figura 1 – Duas figuras sobrenaturais no castelo

Fonte: A Mansão do Diabo (1896).



Figura 2 – Homens brancos fazendo *blackface*

Fonte: L'omnibus des toqués blancs et noirs (1901).

Em *L'omnibus des toqués blancs et noirs,* assim como em quase qualquer filme na fase inicial do cinema, era possível ver pessoas negras sendo representadas por pessoas brancas. Esse filme em especial era diferente porque essas pessoas "negras" eram figuras fantasmagóricas que, quando caem da carroça que estava sendo puxada por um cavalo mecânico, se transformam em palhaços brancos. No final do curta – o filme possui apenas dois minutos de duração –, o homem negro é o que explode em diversos pedaços, trazendo

uma verdadeira cena de horror para o espectador. Coleman, em *Horror Noire*, coloca a descrição que o próprio Méliès narra sobre seu filme:

> Um ônibus puxado por um extraordinário cavalo mecânico é puxado por quatro pretos. O cavalo chuta e irrita os pretos, que ao caírem se transformam em palhaços brancos. Eles começam a se estapear, e a cada etapa se transformam em negros novamente. Chutando uns aos outros, eles se tornam brancos de novo. De repente todos eles viram um só preto grande. Quando ele se recusa a pagar sua passagem, o condutor incendia o ônibus e o preto explode em mil pedaços (Méliès, 1901 apud COLEMAN, 2019, p. 59).



Figura 3 – Carroça sendo puxada pelo cavalo mecânico

Fonte: L'omnibus des toqués blancs et noirs (1901).



Figura 4 – Personagens "negros" se transformam em brancos

Fonte: L'omnibus des toqués blancs et noirs (1901)



Figura 5 – Personagens “negros” se transformando em um só

Fonte: L’omnibus des toqués blancs et noirs (1901).

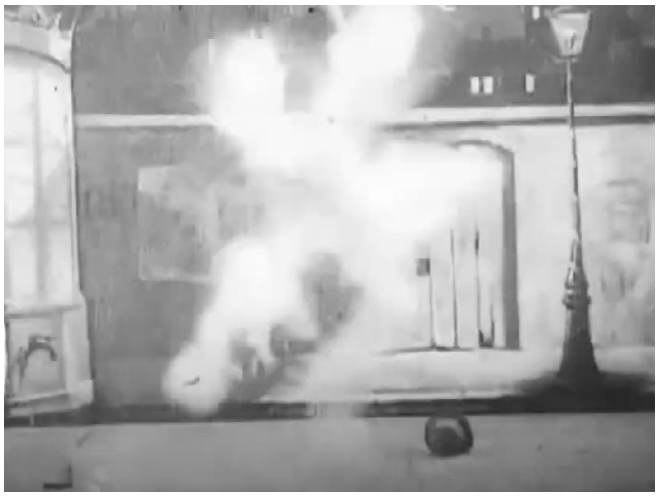


Figura 6 – Personagem negro explodindo

Fonte: L’omnibus des toqués blancs et noirs (1901).

Apesar de não ser classificado como terror – até porque, na época, o gênero não era amplamente discutido –, Méliès fez questão de fazer com que o final surpreendesse as pessoas que assistiam e ninguém melhor para fazer o papel da humilhação, morte e pavor do que o personagem negro. Caso a intenção do diretor não tenha sido fazer algo racial, Méliès falhou. Tendo o monstro sempre como a representação do Outro, não cabe a compreensão e muito menos espaço para sentir pena dos personagens, pois ou eles são estereotipados, então não cabe nenhum pensamento de compaixão, demais ou “fizeram por merecer”, como é o caso do primeiro filme a ser analisado no capítulo a seguir.

Com isso, dentro desse tópico, era necessário comentar sobre alguns pontos específicos antes de entrar na análise mais profunda dos filmes. O primeiro ponto é entender que o medo trabalha com figuras monstruosas como uma metáfora para os medos sociais, os medos “do lado de fora” da tela. Em quase todos os casos eles são representações de inseguranças, injustiças ou traumas gerados em algum momento da vida. O segundo ponto é entender que, se o monstro consegue refletir esses medos e acompanha as perspectivas sociais, a racialização dele reflete preconceitos históricos. Essas narrativas racistas foram perpetuadas desde o início do cinema, tendo elas a intenção ou não de mostrarem um enredo racializado – para o lado bom ou ruim. E então temos, como ponto-chave, que é o corpo negro como uma ameaça, o perigo à solta, a violência e o caos. Isso nos faz chegar a conclusão de que, mesmo que a pessoa negra não esteja de forma clara no enredo, sua leitura é clara para quem assiste. É possível citar um exemplo, como *King Kong* (1933), dirigido por Merien C. Cooper (1893-1973) e Ernst B. Schoedsack (1893-1979), em que o gorila gigante sequestra uma mulher branca e é caçado, incansavelmente, por atores brancos. Em 1933, o racismo era algo muito latente, especialmente nos Estados Unidos. Um conjunto de características fazem com que essa afirmativa seja feita. Até mesmo os nativos – além de morrerem de formas brutais – da Ilha da Caveira também ganham uma caracterização completamente racista e bestial.



Figura 7 – Mulher branca cercada de nativos

Fonte*: King Kong* (1933).

Esse é apenas um dos exemplos de como filmes clássicos, quando analisados, podem ter outra perspectiva. É esse tipo de análise que faremos com os filmes do capítulo 3, pois consideramos as representações negras importantes a serem discutidas. A racialização do monstro no terror não apenas desumanizou pessoas negras e outras etnias marginalizadas, mas também ajudou a consolidar narrativas que ainda ecoam em representações contemporâneas.

3 - “A primeira semente de desunião”: *O Nascimento de uma Nação*

Ao falar de análise fílmica e discorrer sobre o filme *O Nascimento de Uma Nação*, é necessário entender o que se pretende analisar e por quê. Discutir apenas acerca do filme não seria o ideal, uma vez que deixaria a seguinte hipótese de forma rasa: o filme *O Nascimento de Uma Nação* atuou na contribuição de violências e episódios racistas que iam de acordo com a supremacia branca. Nessa pesquisa, a intenção é investigar a relação por trás dos filmes citados previamente, trazendo o resultado entre o subjetivo e o concreto. Com isso, descreveremos um pouco mais detalhadamente o filme, para entender alguns pontos-chave da trama, e como esses pontos dão suporte a pesquisa. Porém, não antes de, brevemente, introduzir a seita supremacista como o ponto-chave para conectar o filme e a resposta externa no âmbito social. Finalmente, traremos a argumentação de que, sim, *O Nascimento de Uma Nação* marcou o ressurgimento da Ku Klux Klan – ou, pelo menos, contribuiu com esse fato (WALLACE, 2015).

Iniciar esse capítulo falando sobre “o que é considerado medo” é fundamental para destacar os *frames* desse filme. Levando em consideração que o medo (KLEIN, 2020) é a forma que o corpo encontra de reagir perante alguma ameaça ou perigo e, para nos preparar, o cérebro envia sinais para o corpo com o intuito de fazer com que ele sobreviva, qualquer situação minimamente ameaçadora nos deixa em alerta. O que seria, no caso dessa pesquisa, o medo para uma pessoa negra? O racismo e a violência, presentes no contexto histórico dos Estados Unidos, podem responder a essa questão de uma forma simples, se formos analisar o surgimento da repressão vindo da Ku Klux Klan. Coleman (2019) nos traz uma visão muito clara sobre o que pode ser considerado medo para uns e não para outros, utilizando uma analogia a outro filme em 1904, *A Nigger in the Woodpile*, onde existe a presença de atores negros em *blackface* e, além disso, um ator negro em *blackface* interpretando uma mulher negra:

> A Nigger in the Woodpile não foi imbuído com os tropos do gênero de terror. Contudo, pode ser considerado horripilante do mesmo jeito. No filme, um diácono negro (...) é retratado como um ladrão frequente da lenha de um fazendeiro branco. Esperando acabar com o roubo, o fazendeiro substitui um toco de lenha por gravetos de dinamite. Conforme esperado, o diácono surge para roubar a lenha e, sem saber, pega os explosivos. O diácono é exibido em sua volta para casa, quando se detém para cumprimentar a esposa (...), que está preparando comida na cozinha, e então coloca a “lenha” no fogão. A casa explode ao redor

> deles, e o que resta é o casal, chamuscado pelo fogo, cambaleando por seu lar em ruínas. Então, o fazendeiro branco chega juntamente com um ajudante branco. Eles seguram o diácono e o levam. Talvez os fazendeiros planejassem levar o diácono para que as autoridades responsáveis cuidassem do caso (como se explodir a casa de alguém já não fosse uma punição suficiente); contudo, o contexto real de 1904 nos impossibilita imaginar tal conclusão. Nesse período, havia linchamentos desenfreados, e os supremacistas brancos militantes aterrorizavam os negros (COLEMAN, 2019, p. 62-63).

A instauração do medo partindo da Klan para os ex-escravizados aconteceu de maneira por vezes silenciosa, outras explícitas. Se o nosso corpo precisa de mecanismos para nos dizer que estamos em provável perigo ou qualquer outra situação de risco, as práticas do grupo extremista racista causavam em qualquer pessoa diferente deles medos desde os psicológicos aos físicos. Importante frisar que o "pessoa diferente, apesar de falarmos, especificamente, de etnia, a Klan também atingia, mesmo que em menor escala, judeus, pessoas brancas simpatizantes e quaisquer outras que possuíam ideais contra a segregação racial. A intenção era instaurar o terror não apenas a essas pessoas individualmente, e sim a um ponto de que "também as coletividades e as próprias civilizações estão comprometidas num diálogo permanente com o medo" (DELUMEAU, 2009, p. 12).

Após a Guerra Civil Americana – ou Guerra da Secessão –, que durou de 1861 até 1865, a derrota dos Estados Confederados do Sul trouxe uma forte reação à emancipação dos escravos, juntamente das mudanças sociais impostas por Martin Luther King Jr. Desta forma, a primeira aparição da Klan, até onde se pôde registrar, foi entre 1865 e 1866, no estado do Tennessee, Estados Unidos. Muitos filmes retrataram os três lados desse período da Guerra da Secessão: o lado Norte, que queria uma política econômica abolicionista; o Sul, que defendia a escravização e independência dos Estados Unidos, e o lado dos escravizados. Griffith, de maneira clara, demonstra o seu apoio ao lado Norte.

O filme de Griffith é conhecido como cinema clássico norte-americano e que também abordam momentos importantes para a história de formação dos Estados Unidos, como no século XIX (MORETTIN, 2011). Nenhuma análise feita nesta pesquisa será feita fora desse contexto histórico-dialógico.

Ao iniciar o filme, Griffith apresenta ao espectador a seguinte mensagem (Figura 1):

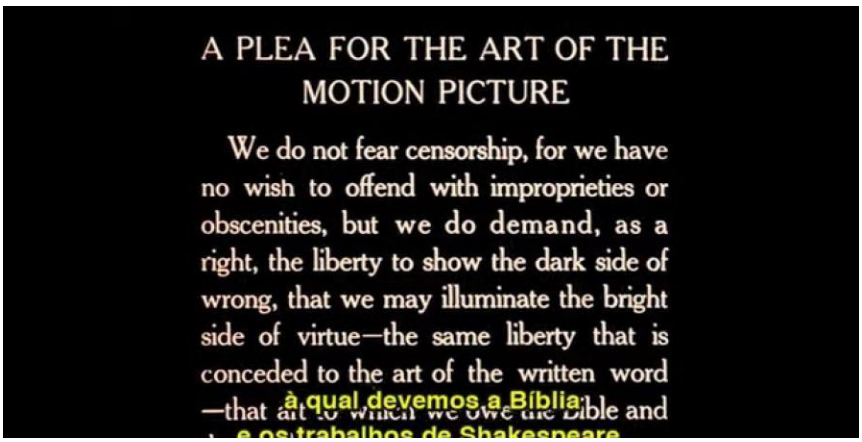


Figura 8 – Introdução de *O Nascimento de uma Nação*

Fonte: *O Nascimento de uma Nação* (1915).

Traduzindo: “Um apelo em favor da arte cinematográfica: nós não tememos qualquer censura pois não desejamos ofender com calúnias ou obscenidades, mas exigimos, como direito, a liberdade de mostrar o “lado negro” da imoralidade para que seja possível iluminar o lado ofuscante da virtude. A mesma liberdade concedida à arte da palavra escrita à qual devemos a Bíblia e os trabalhos de Shakespeare” (tradução nossa). É com esse título que ele se dirige ao público, tentando contextualizar e defender o próprio ponto de vista em relação ao desfecho da Guerra. Com isso, se coloca, até mesmo, no mesmo nível que obras canônicas e importantes historicamente, deixando claro que o seu trabalho era digno de exaltação. Além disso, é possível perceber que o “lado negro da imoralidade” se resume, ao longo da história, com o lado abolicionista (Norte), e o “lado ofuscante da virtude” com a “nobreza” escravista do Sul e Ku Klu Klan.



Figura 9 – Introdução *de O Nascimento de uma Nação* (2)

Fonte: *O Nascimento de uma Nação* (1915).

Já nesse trecho, retirado segundos após o anterior, Griffith afirma: “A vinda dos Africanos para América plantou a primeira semente da desunião” (tradução nossa).

Os africanos retratados no filme não eram pessoas negras. Conhecido como o termo *blackface* – a prática da pintura de pele branca com tinta preta –, o filme traz atores e atrizes brancos/brancas para interpretar personagens negros, atitude que, por si só, é racista.

> De certo, o problema central desse cenário não era a falta de pessoas negras que fossem interessadas na arte da atuação e do entretenimento ou com a devida competência para atuar, o que acontecia é que as belas artes eram destinadas a seres considerados evoluídos – leia-se não-negros – e, por isso, a necessidade de se “fantasiar” de negro, performando uma representação estereotipada e pejorativa da raça, que a inferiorizava e a ridicularizava. O que refletia, de maneira explícita, o racismo dessa sociedade (SILVA; ROCHA; MARTINS, 2022, p. 151).

A representação do *blackface* não acontecia apenas em filmes antigos. Existem casos mais recentes, como o ator Robert Downey Jr, conhecido por interpretar o Homem de Ferro da *Marvel*. No filme de comédia *Verão Tropical* (2008), seu personagem passa por uma cirurgia de pele para “se tornar” negro. Muitas alegações e acusações foram direcionadas a ele, porém, em entrevistas, ele alega ter sido uma forma intencional de falar sobre esse problema. A diferença entre as representações desses filmes é que em Nascimento de uma Nação, os personagens brancos eram retratados como personagens negros para mostrar o lado supostamente inferior deles.

O filme é dividido em duas partes: como era a vida antes da guerra e como ficou após. A relação das duas famílias amigas, apesar de suas ideologias de vida completamente diferentes, era amigável, prazerosa. Os Stoneman – lado dos abolicionistas – faz uma visita aos Cameron – lado escravocrata. Porém, tudo começa a desandar quando os Cameron se alistam para o exército Confederado e os Stoneman para as forças da União. Griffith, a todo momento, demonstra o seu favoritismo ao descrever ambas as famílias. Com adjetivos e advérbios positivos, ele descreve, constantemente, os Cameron, como o uso de “gloriosamente” quando os irmãos se alistam para a Guerra. No minuto 31:24, por exemplo, o personagem Ben mostra a bandeira sulista para a filha mais nova, com os dizeres “Venceremos, pois nossa causa é justa. Vitória ou morte”. E, logo em seguida, Griffith destaca a seguinte frase: “O presente de uma mãe à causa: três filhos enviados para a Guerra”. Já para os Stoneman, palavras como “radicais” e outros termos pejorativos são utilizados ao longo da narrativa.

Ao falarmos da vida de Griffith, desde sua infância, é de se esperar que ele possua os ideais heroicos de supremacistas brancos e sua visão de mundo limitada a esse pensamento: homem branco, nascido em Kentucky em 1875, em plena derrota do lado Sul da Guerra dos Confederados; "seus heróis são aqueles bravos cavalheiros que lutaram para defender uma ordem de paz entre senhores e escravos" (MOÇO, 2009, p. 3). Tais conceitos de vida perpetuam dialogicamente uma cultura referente àquilo que a pessoa acredita, busca, vivencia. Se a realidade de Griffith, desde a infância, era a de cultuar conceitos supremacistas, era de se esperar que ele os transmitisse para seu trabalho posteriormente. Assim o fez: Griffith colocou tanto empenho em tentar transmitir a realidade de seus pensamentos nas telas que O Nascimento de uma Nação se tornou um filme referencial para a indústria cinematográfica.

Pesquisar a história por trás de produções é o que move a necessidade de analisar esse filme. De acordo com Charney e Schwartz (2004, p. 7): "A pesquisa histórica permite especificar, esclarecer, analisar a relação entre textos e imagens a partir de um levantamento exaustivo do trajeto de certas práticas (...)". Essa análise, portanto, permite esclarecer a correlação entre um período histórico e suas consequências, potencializadas por um filme.

No século XIX, imperava, nos Estados Unidos, tensões raciais e a defesa da supremacia branca, especialmente no Sul, como já citado. Relacionando as ideologias do diretor, produtor e roteirista – o próprio Griffith –, é possível entender os interditos que o filme traria. Especialmente com as leis de Jim Crow em vigor desde 1877 – lei que estabelecia a separação das pessoas negras e brancas em qualquer âmbito social, seja ele público ou privado –, o que fazia com que a segregação fosse amplamente incentivada não apenas durante os anos em que a lei estivesse ativa, e sim por períodos anteriores e posteriores. Importante ressaltar que toda a questão dialógica da relação filme-público se dá muito antes de qualquer ideia que passe a ser concretizada: desde a vida de quem pesquisa, desenha, cria, escreve, dirige, filma ou atua. Se existe uma ideia norteadora que interage com qualquer outro tipo de linguagem, é possível dizer que essa é uma relação dialógica. Por exemplo: se um professor precisa fazer um planejamento diferente para alguma turma, ele pode decidir levar algumas coisas em consideração, como 1) pesquisar o máximo possível previamente para que a ideia seja executada da melhor forma possível, 2) pensar nas possibilidades caso alguma coisa ocorra de errado, 3) entender que, provavelmente, não são todos os alunos que vão gostar da forma que ele executar e 4) ouvir e analisar os *feedbacks.* Desde o momento em que ele planeja qualquer tipo de

execução ou plano, é algo dialógico, pois ele baseará a sua ideia principal na comunicação que ele deseja passar para o outro. No dialogismo, o que existe é um fluxo contínuo de linguagem. Esse fato também nos leva a compreender a seguinte afirmativa: mesmo que o diretor não quisesse, de forma explícita, que pessoas negras fossem mortas devido ao retorno da Ku Klux Klan, retratá-la como heroína faria com que essa fosse a realidade.

Griffith adverte no início da segunda parte do filme: "Essa é a representação histórica da Guerra Civil e do Período de Reconstrução, sua intenção não é representar qualquer povo ou raça da atualidade. Trechos do livro de Woodrow Wilson, ex presidente dos Estados Unidos, que fez uma exibição especial do filme na Casa Branca: 'A History of the American People': Aventureiros saíram aos montes do Norte, tanto os inimigos de uma raça, quanto da outra para enganar, seduzir e usar os negros... Nas vilas, negros eram oficiais, homens que não conheciam os usos da autoridade, apenas suas insolências. A política dos líderes do congresso forçou uma derrubada da civilização no Sul com sua determinação de colocar 'o Sul branco debaixo dos pés do Sul negro'. Os homens brancos foram incentivados por um instinto de autopreservação... até que enfim, a grande Ku Klux Klan passou a existir, um verdadeiro império do Sul, para proteger o país sulista."

Com isso, a figura a seguir nos fará conduzir o rumo da análise daqui por diante.



Figura 10 – Morte do "homem negro" pela Klan

Fonte: O Nascimento de uma Nação (1915).

A segunda parte do filme é marcada pelo nascimento da Ku Klux Klan. Apenas a partir de então, nos é possível compreender o que Griffith quis dizer com "a grande Ku Klux Klan", e como ele considerava as pessoas negras, de fato, uma ameaça ao tipo de raça que ele considerava a suprema – apresar de tentar deixar claro a todo instante e, obviamente, de maneira falha, que ele não pensava dessa forma.

Após o lado Norte sair como vitorioso da Guerra, começou o período de Reconstrução, em que consistia nas pessoas negras sendo igualmente importantes das pessoas brancas. Griffith retrata a primeira sessão legislativa desse período, onde pessoas negras e pessoas brancas estão dentro da câmara, juntas, e as pessoas negras se comportam de maneiras completamente ridicularizadas, animalizadas, infantilizadas. Griffith descreve a situação como “a indefesa minoria branca”, que se sentia encurralada diante de tantas pessoas negras.

No cinema (...), é possível também acalentar a ideia de que cada comunidade se forma dentro de determinada especificidade linguística. É pela linguagem que podemos averiguar o estatuto social, moral a cultural de dada personagem. A cena da imagem anterior é o que marca o verdadeiro simbolismo do filme: o que ele significa e a mensagem que ele quer passar. É comum a encontrarmos quando pesquisamos outros assuntos relacionados esse filme, como o racismo nas telas. O homem negro cercado pelos membros da Ku Klux Klan é algo muito simbólico para a época.

Em certo dia, Flora Cameron, irmã mais nova de Ben Cameron – protagonista da trama e representando principal do lado Sul –, decide sair de casa para passear. A família não costumava deixá-la sair sozinha, porém, a menina vai, de qualquer forma. Flora, então, passa a ser observada por Gus, um ex-escravo e agora soldado da União, que a persegue a distância.



Figura 11 - Gus observando Flora

Fonte: O Nascimento de uma Nação (1915).

De forma intencional, Griffith reproduz Flora como uma jovem inocente: ela se encanta com a natureza, conversa com os esquilos da floresta e se distrai com o que realmente tinha ido fazer ali. Passa o tempo sentada em uma árvore enquanto Gus, de

uma forma intencionalmente ameaçadora, aparece a observando novamente: a perspectiva da lente da câmera muda automaticamente para bordas escuras, para retratar algo que transito entre o mistério e perigo.



Figura 12 – Gus observando Flora (2)

Fonte: O Nascimento de uma Nação (1915).

Enquanto isso, no cenário da casa, Ben chega e recebe a notícia de que sua irmã estava fora de casa sozinha. Seu semblante muda de tranquilidade para terror em questão de segundos. É como se ele já tivesse recebido a notícia da morte de Flora.



Figura 13 - Ben chegando em casa

Fonte: O Nascimento de uma Nação (1915).

Ben vai atrás de Flora. Enquanto isso, Gus ao se aproximar da jovem na floresta, a deixa claramente desconfortável. Gus ainda insiste em cortejá-la dizendo que agora que

ele é um capitão, deseja se casar com ela. Como Flora não corresponde a suas investidas, Gus tenta segurá-la a força, enquanto a jovem tenta se desvencilhar o máximo que pode. Com isso, começa uma perseguição, enquanto a Jovem foge do soldado.

Griffith retrata essa cena como algo forçado e ameaçador. Naquela época, homens negros eram considerados perigosos para mulheres brancas – ao mesmo tempo em que eram vistos, muitas vezes, como "o sujo, porém desejável (KILOMBA, p. 37)", apesar de não ser o caso desse filme. Se homens negros ainda são, atualmente, estigmatizados como pessoas violentas ou objetificadas sexualmente pela sociedade (PATRÍCIO, 2023), para a época do filme, cortejar uma jovem branca era algo fatal. É dessa forma que Griffith decide se comunicar com o público através dessa cena: "homens negros são perigosos, portanto, não deixem jovens brancas e inocentes nas ruas!".

As cenas seguem com a perseguição de Gus com Flora, enquanto Ben também tenta encontrar a irmã no mesmo local. A jovem pede ajuda diversas vezes, enquanto Gus diz que não vai machucá-la. Apenas quando Ben encontra o casaco de Gus jogado no chão, entende o que estava acontecendo.



Figura 14 – Ben encontra casaco de Gus

Fonte: O Nascimento de uma Nação (1915).

Flora começa a subir um penhasco para tentar fugir de Gus, enquanto o soldado, insistentemente, tenta alcançá-la. Ao chegar na borda do penhasco, Flora diz que se Gus chegar perto, ela pulará. Como o soldado não a obedece, Flora pula, sendo encontrada pelo seu irmão logo em seguida. Flora morre nos braços de Ben, que promete vingança. Com isso, a promessa de vingança de Ben é criar a Ku Klux Klan.



Figura 15 – Flora morre nos braços de Ben

Fonte: O Nascimento de uma Nação (1915).

Após essa cena, Griffith faz questão de enfatizar que a escolha de Flora não foi algo negativo. Pelo contrário: em 2:22:13 do filme, ele escreve “Ela aprendeu a lição severa da honra e não devemos lamentar por ter achado os portões translúcidos da morte a melhor alternativa”.

Importante frisar que não estamos indo contra ou a favor do posicionamento da mulher, nesse caso. A discussão vai além da violência contra a mulher. A questão é que, para Griffith, considerando todas as questões dialógicas do filme para a época, era mais sábio uma mulher morrer a se sujeitar a violência – que, até então, as intenções eram apenas “casar” – de um homem negro.

Fanon já nos elucidou que o homem negro, em sociedade, sofre repressão de quase todos os lados. Em Pele negra, máscaras brancas, disserta sobre como a mudança drástica de “o homem negro é perigoso para as mulheres brancas” para “homens negros desejam mulheres brancas para ascenderem socialmente” acontece. (FANON, 2008). Kilomba (2019), em suas pesquisas e reflexões, já discorreu sobre a solidão dos homens negros em contexto social, apesar de focar em relatos de mulheres negras. No caso de “O Nascimento de Uma Nação”, devido tempo em que foi feito, nos é possível observar os primeiros resquícios do que se pode referenciar o homem negro como “asqueroso”, “perigoso” e até mesmo indigno de qualquer forma de prestígio.

De acordo com Yang (2021), roteirista de um livro em quadrinhos do Superman, chamado *Superman esmaga a Klan*, em um espaço reservado para falar sobre a sua vida pessoa no livro, conta sobre O Nascimento de Uma Nação. Yang conta que nesse filme, homens encapuzados e vestidos de mantos “heroicos” “defendiam” o país de escravos

recém-libertos. O curioso é que, em uma das cenas do filme, ele conta, os homens incendeiam uma cruz de maneira e que essa cena em específico, por exemplo, era algo que a Klan nunca tinha feito. O filme não apenas foi um sucesso pela sua estrondosa bilheteria, mas socialmente também, a ponto de as pessoas irem vestidas de Klan em festas de aniversário. Existia até mesmo eventos para que ela adquirisse cada vez mais membros de diversas áreas, e eram para toda a família, desde piqueniques até a desfiles. Nesses eventos, a Klan passou a queimar as cruzes gigantes como no filme.



Figura 16 – Flora morre nos braços de Ben (2)

Fonte: O Nascimento de uma Nação (1915).

Yang até mesmo renomeia de “Klan” para “A nova Klan” para distinguir as distintas fases pois, de acordo com ele, meses após o filme, a Klan voltou a agir. Pessoas começaram a achar que era correto e, de fato, um ato heroico ter esse tipo de representatividade. Tinha, inclusive, patrocinadores para que sua popularidade aumentasse (YANG, 2021). Essa Klan não odiava apenas afro-americanos, desta vez: odiava toda e qualquer pessoa que fugisse da linhagem de “perfeição ariana” de Hitler.

Bakhtin (2021) enfatiza a relevância do diálogo para a construção de sentidos e, consequentemente, uma ponte para significados. Com isso, Griffith, através de sua obra, ao criar possiblidades de destruir a representação positiva de personagens negros, gerou uma série de significados que seriam absorvidos por espectadores que compartilham da mesma cadeia dialógica. Gus, para Griffith, representa o monstro perigoso, que está

sempre à espreita, esperando a oportunidade perfeita para atacar a presa. Para Diawara (2009), ele representa é a própria representação do perigo e do caos.

3.1 – "Destrua o cérebro e matará o monstro": A noite dos Mortos-Vivos

Se no capítulo anterior o personagem negro era visto como – e apenas – uma parte negativa e ruim da sociedade, no filme que abordaremos a seguir, a mudança já começa a acontecer. Neste capítulo, abordaremos sobre o personagem Duane Jones no filme *A noite dos Mortos-Vivos*, dirigido por George A. Romero, filme que, dentro da cultura *pop*, é o responsável por criar a atmosfera de terror zumbi como conhecemos hoje. Nos basearemos nos textos de Coleman (2019) para concluir a importância desse filme para as gerações futuras, e entenderemos também o que é a definição de medo, nesse filme, para a pessoa negra. Com isso, discutiremos a questão da identidade do homem negro como um "ser humano pensante" e protagonista, já que anteriormente, em outras produções cinematográficas, ele era desprovido de quase qualquer racionalidade ou o mínimo de senso. Dessa forma, identificaremos as principais e mais notáveis diferenças entre os filmes e de que forma isso perpetua para a próxima o argumento do próximo capítulo.

As questões identitárias estavam em pauta entre a década de 1952 e 1983. O Movimento dos Direitos Civis foi um longo período marcada por lutas sociais e políticas no ambiente cultural americano, o que perpetuou, consequentemente, violências de todos os tipos, apesar de que a luta pacífica tenha sido sempre a primeira opção. Porém, segundo Haley (2015), em 1964, caso o governo americano persistisse em violências e proibições das pessoas negras votarem, talvez pegassem em armas, por questões de necessidade. Ainda em 1964, a Lei dos Direitos Civis proíbe a discriminação racial em locais públicos, o que, para a época, significava muita coisa, apesar de que, ainda hoje, a segregação racial dos Estados Unidos contribuiu para diversos problemas. Em 1966 surgiu o Partido dos Panteras Negras, organização criada por Bobby Seale e Huey Newton para combater a opressão racial, esse movimento motivou outros grandes ao redor do mundo, o que fez com que a comunidade

negra erguesse ainda mais as vozes à sua causa. Em meio a repercussão sobre identidade e luta pela justiça social, em 1968 o filme *A Noite dos Mortos-Vivos* foi lançado.

Antes desse filme, outras aparições de zumbis já haviam acontecido, mas não da forma habitual em que estamos acostumados. Antes da década de 50, zumbis eram vistos como experiências e alienígenas (GOMES, 2014) e, a partir de 1968, o universo cinematográfico conheceu os mortos-vivos que se alimentam de carne humana, apesar de que, hoje em dia, é comum que tenhamos visto os zumbis adquirindo cada vez mais humanização em algumas obras. No próximo filme de Romero, conseguimos identificar alguns elementos que nos permitem entender esses seres como dotados de algum tipo de inteligência, mesmo que mínima. Por exemplo: quando os zumbis pegam pedras no chão para quebrar as lanternas da caminhonete, ou quando eles pegam objetos – pedaços de maneira ou pedras – para forçarem a entrada da casa onde as pessoas estão escondidas... ou, até mesmo, a forma que matam algum humano em certos momentos.

Apesar de temáticas diferentes, a obra de Romero acaba por ser parecida com outros universos zumbis atuais – parecida em alguns aspectos, mas diferentes em vários outros – e o maior exemplo disso é a questão das relações que acontecem durante a trama. Como, por exemplo, a série de TV mais famosa do mundo com protagonismo zumbi, The Walking Dead (2010-2022), onde o protagonismo de ação dos zumbis dá espaço para o conflito e exploração da relação entre os personagens (TEIXEIRA, 2013). Também não muito diferente de “The Last of Us” (2014), um dos jogos mais famosos do mundo com a temática zumbi, onde os personagens principais precisam aprender a lidar com suas perdas e traumas para que consigam superar as adversidades juntos. Em todos esses exemplos, temos zumbis como seres “irracionais”, fazendo com que a trama aconteça ao redor da premissa de que a convivência e parceria muitas vezes são os únicos meios possíveis para a sobrevivência humana. Como o universo de Romero ainda era pioneiro, tudo o que ele criou pode ser considerado como a base para todas as histórias de terror desse subgênero, independentemente da humanização de zumbis. Com isso, falaremos sobre o filme para que, consequentemente, cheguemos na própria questão mais aprofundada da humanização, porém a do personagem negro.

O filme começa com dois personagens, que são irmãos, colocando flores no túmulo de seu pai. No cemitério é onde a primeira aparição zumbi surge, atrás da mulher. Em uma luta corporal, Johnny, o irmão de Barbara, desmaia ao bater a cabeça em uma superfície rochosa. Barbara, então, foge do morto-vivo, avistando uma casa no meio de uma área que parecia ser rural.



Figura 17 – A casa como refúgio

Fonte: A Noite dos Mortos-vivos (1968).

Ao entrar na casa, Barbara percebe de imediato que não havia ninguém. Automaticamente, procura uma faca para se defender. Porém, ao subir as escadas para explorar o local, descobre uma pessoa morta – possivelmente a antiga moradora. A partir desse momento, a mulher permanece em estado de choque pois não entende o que está acontecendo e se vê sozinha na situação mais difícil de sua vida. Porém, pouco tempo depois, um homem surge fugindo dos zumbis, Ben, e entra na casa. Pelo monólogo – pois a mulher não conseguia articular frases por estar tão assustada – era perceptível que ele também estava ali pela primeira vez. A todo instante, Ben tenta acalmá-la, oferecendo ajuda e soluções práticas para que nada acontecesse com eles. Tempos depois, Ben e Barbara descobrirem que outras pessoas já estavam no porão da casa. Todo o grupo da trama estava finalmente presente no mesmo ambiente. Com isso, a tensão entre os membros se inicia.



Figura 18 – Ben

Fonte: A Noite dos Mortos-vivos (1968).

Uma explicação concreta para o que estava acontecendo não havia: o governo acreditava que talvez fosse devido a uma missão espacial, que trouxe algo radioativo para a superfície da Terra. Ben defendia que a melhor opção para que todos tivessem uma chance verdadeira de sobrevivência era ficarem na parte térrea da casa e não no subsolo, além de trabalharem juntos. Já Sr Cooper acredita que eles só conseguiriam permanecer vivos se ficassem no porão. Com isso, os sobreviventes não conseguem traçar um plano em união, o que implica para além da convivência: a sanidade das pessoas. No final, todos decidem seguir a lógica de Ben, mesmo que parecendo desconfiados a todo tempo se as coisas dariam certo. Porém, não significava que tudo se sairia bem. Conforme as horas passavam, o convívio ficava mais tenso, mais desorganizado, mais desunido. Quanto mais zumbis apareciam ao redor da casa, mais as pessoas dentro dela se sentiam a beira de um colapso. De uma forma geral, quem mobiliza todos os movimentos e comanda todas as pessoas é Ben, que era o único que permanecia racional a todo instante.

Porém, apesar de o protagonista ser o protetor, as pessoas brancas da casa ainda desconfiam de seu caráter ou parecem assustadas com a sua presença. Por que isso acontece? Quais relações dialógicas seriam possíveis para explicar essa tensão criada no filme?



Figura 19 – Sr. Cooper relutante em receber ordens de Ben

Fonte: A Noite dos Mortos-vivos (1968).

O primeiro plano das pessoas da casa era tentar fugir pela caminhonete que estava estacionada do lado de fora. Conforme o filme se estende, o grupo recebia a todo instante notícias do rádio e da TV da casa. Cada vez que o noticiário ia ao ar, uma mensagem nova era exibida e uma possível forma de lidar com a situação, e até mesmo matar os zumbis de vez, é dada, assim como lugares seguros e abrigos para que as pessoas pudessem ir. Para isso, precisavam de gasolina e distração para que os mortos-vivos não chegassem até as pessoas que se arriscariam do lado de fora. Ben traça o plano, que parece ser coerente. Porém, por erro de execução das outras pessoas que o acompanham – o casal Tom e Judy –, o plano dá errado: Tom direciona a gasolina para uma tocha que estava ao lado da caminhonete, por acidente, e Judy prende sua perna nas ferragens. Não houve tempo hábil para resgate e os dois acabam incendiados pela explosão.



Figura 20 – Caminhonete incendiada

Fonte: A Noite dos Mortos-vivos (1968).

> Esse filme do cineasta norte-americano George A. Romero (1940-2017) expôs uma ordem social despedaçada, em frangalhos, pelo esfacelamento da sociedade civil, pelo desmembramento das instituições, pela desarticulação do poder instituído, e pela ineficácia dos meios de comunicação (SUPPIA; FILHO, 2018, p. 2).

Sr. Cooper observa toda a movimentação da casa, o que o faz ficar ainda mais desconfiado e descrente de que Ben sabia o que estava fazendo, transferindo toda a culpa para o protagonista. Ao retornar para dentro da casa, Ben percebe que estava trancado do lado de fora. Sr. Cooper não havia aberto a porta para que ele pudesse entrar, o que fez

com que ficasse claro que o homem tentou deixar Ben para morrer do lado de fora. Com isso, após entrar à força e trancar a porta do lado de dentro, os dois entram em luta corporal, onde Ben, após transferir socos a Cooper, o ameaça.

A recepção do filme pelas pessoas negras na época foi algo realmente positivo. Não sendo uma produção intencionalmente *blaxploitation*, mesmo que na década de 60, esse filme nos traz o personagem central negro como uma crítica social escondida no enredo. No final de 1960, Romero busca reproduzir, de acordo com Hoberman e Rosenbaum, a "representação o mais literal possível dos Estados Unidos devorando a si próprios" (1983, p. 125).

Para além do que já foi dito sobre George A. Romero ter criado um universo completamente novo para o conceito de morto-vivo canibal, ao escalar Duane Jones – Ben – para o papel de um homem negro inteligente e corajoso como o principal, faz dele ter sido um importante pioneiro, também, para a questão racial em filmes, especialmente de terror. Mesmo que o roteiro em si não faça qualquer alegação direta sobre as tensões raciais que existiam na época, nos é possível observar e, além disso, analisar as questões dialógicas presentes no enredo.

Na década de 1960, em plena força do Movimento dos Direitos Civis, existia a luta árdua contra a segregação e as leis de Jim Crow. Em 1964, a Lei dos Direitos Civis foi assinada, decretando o fim do sistema de dominação racial nos Estados Unidos – em teoria, porém não na prática. Foram necessários muitos anos para que a população internalizasse que, além da proibição da discriminação racial, essa lei era acompanhada também do fim da discriminação de raça, nacionalidade, religião e tudo o que, socialmente, diferencia os seres humanos. Com isso, para que as conquistas do movimento negro nos Estados Unidos permanecessem em pauta e fossem defendidas, existia a necessidade de revitalizar e rejuvenescer o próprio movimento (ANDREWS, 1985).

Em meio a todas essas tensões, Romero dirige e roteiriza um filme em que o personagem negro é o que movimenta e protagoniza toda a história. Certamente, não foi uma escolha feita ao acaso. A todo instante, as pessoas parecem desconfiadas, especialmente o Sr. Cooper e, de forma clara, é possível ver que não estavam acostumados com a figura autoritária de uma pessoa negra – e, ainda pior: precisar obedecer a essa pessoa.

Ao observarmos o conflito para dentro da casa, onde a tensão pela luta pela sobrevivência vai além das questões morais, também não poderíamos esquecer de Ensaio

sobre a Cegueira (1995), de José Saramago, onde a população de uma cidade é atingida por uma cegueira inexplicada e o caos é instaurado, enquanto apenas uma mulher, denominada “A mulher do médico”, consegue enxergar e fica responsável, de maneira automática, a guiar as pessoas. A mulher do médico e Ben, dentro dessa analogia, são os únicos responsáveis pela racionalidade ao longo da trama, enquanto outros personagens parecem perder a sanidade a medida em que mortes começam a acontecer. O lado primitivo do ser humano sempre vinha à tona. Hoberman e Rosenbaum (1983) dizem que a desconfiança óbvia das pessoas da casa direcionada a Duane Jones, além da própria família se destruindo – a própria filha, que vira zumbi, matando os pais dentro da casa – e policiais atirando em pessoas comuns, sem nem mesmo saber se eram zumbis ou não, era o maior retrato americano já produzido.

O cinema, como diz hooks (2023), nos ensina por causa da acessibilidade da linguagem em que é empregada nos filmes, na forma de imagens e de palavras. Quando olhamos ou ouvimos a linguagem reproduzida através das telas, associamos diretamente com o nosso mundo, a nossa realidade ao redor. Portanto, quem era o personagem negro nesse filme e o que ele simbolizava?

Romero diz em entrevista para a *Little White Lies* (THRIFT, 2017) que sua intenção não era, a qualquer momento, colocar um personagem negro de maneira proposital. Aliás, o papel era originalmente para um homem branco, porém quando Duane Jones o ganhou, não fizeram qualquer alteração. Romero também contou com sua principal intenção era falar sobre a desintegração da família e a ideia de que as pessoas não conseguem cooperar como um time, mesmo que diante de situações em que suas vidas dependam disso. Pouco tempo depois, ele e John A. Russo – o outro produtor do filme – receberam a ligação de que Martin Luther King tinha sido assassinado, e isso fez com que o filme tomasse outra direção completamente diferente. Ou seja: originalmente, o filme apresentaria uma perspectiva de classe, e não de raça.

Ben se mostra resignado, calmo e decidido em todos os momentos. Isso é o que sabemos do personagem, e é tudo o que nos mostram. Se o sentido, em Bakhtin (2021), é construído através do embate de diferentes perspectivas de um discurso, nos é possível entender que Ben representa: 1) um conflito de ideologias pois, a todo instante, é desafiado por Harry – Sr. Cooper –, um personagem branco, sobre o que pode ser a melhor opção; 2) voz de resistência, sabedoria e representatividade pois no contexto social da época do filme, um personagem negro possuir tais responsabilidades em um enredo – especialmente de terror – era algo inconcebível e 3) perpetuação de perspectivas sociais

devido ao grande significado de sua aparição, formando um espaço de diálogo na qual os conflitos e alianças se assemelham com as divisões sociais e raciais fora do cinema, especialmente naquele período.

> O filme refletia diretamente o clima social da sua época. O assassinato de Martin Luther King Jr. aconteceu no mesmo dia — 4 de abril de 1968 — em que Romero levava Noite até Nova York para ser distribuído. Para muitos negros em 1968, depois do assassinato do dr. King, era plausível se questionar se um homem negro seguro de si como Ben poderia ao menos sair da tela grande em segurança. Embora o filme de Romero fosse uma fantasia com seus zumbis comedores de carne, ainda assim era uma obra de realismo significante. Ele dirigiu a atenção da audiência, exigindo que levássemos em consideração que no mundo real dos negros as multidões brancas são bem mais mortais. (COLEMAN, 2019, p. 32)

Ao longo da trama, a confusão se generaliza ainda mais: os zumbis conseguem entrar no refúgio, fazendo com que todos se desesperem. Por falta de discernimento e cooperação das pessoas brancas, todos os planos traçados por Ben dão errado. Logo, apesar de ter evitado a todo custo, ele se vê sozinho na situação de lutar pela, agora, própria sobrevivência. Porém, o elemento-chave que conecta um dos principais sentidos dialógicos do filme com o final dele está em um único frame:



Figura 21 – Plano do governo para matar os zumbis

Fonte: *A Noite dos Mortos-vivos* (1968).

Em uma das atualizações do governo através da TV, foi descoberto que os "monstros assassinos", que é como chamam os mortos-vivos, só poderiam ser mortos –

de verdade – se levassem um tiro na cabeça ou qualquer outra pancada forte no crânio. Na transmissão, o jornalista explica que a polícia descobriu que como o cérebro foi ativado pela radiação, o plano era destruir o cérebro para que o monstro morresse. Acontece que, com o decorrer da trama, Ben se vê encurralado por todos os lados ao perceber que se encontra sozinho na casa e seu único refúgio é o porão. Assim, ele sobrevive à madrugada tenebrosa.

Pela TV, o telespectador consegue acompanhar a operação policial chegando aos possíveis sobreviventes pelas redondezas, e é possível perceber que o local é onde Ben está escondido. Para chegar até a casa, policiais e cidadãos brancos e armados, que sobreviveram ao ataque zumbi, atiram em todos os seres que veem pela frente, sem identificar com clareza se são humanos ou não. Naquele momento, ao perceber o barulho de tiros, Ben tenta olhar pela janela para ver se era o resgate e, no momento em que coloca a cabeça à mostra, é executado com um tiro na cabeça por um dos homens que, supostamente, deveriam estar ali para protegerem os sobreviventes, provando que, para eles, era apenas "mais um para o cemitério".



Figura 22 – Ben é assassinado

Fonte: *A Noite dos Mortos-vivos* (1968).

Os homens brancos armados são, definitivamente, o verdadeiro terror do filme e, executando um homem negro, mesmo que por engano, representam a verdadeira "ordem" que a normalidade americana do holocausto negro prega (SUPPIA; FILHO, 2018). O

final do filme nos traz a exteriorização do fracasso das relações sociais. O "monstro" acabou por ser morto com o cérebro destruído.

Com isso, ao colocarmos *O Nascimento de uma Nação* ao lado de *A noite dos Mortos-Vivos*, conseguimos ver diferenças consideráveis e expressivas de roteirização. De maneira prática, nos é possível perceber que a representação negra possui um papel completamente diferente, por mais que as épocas sejam diferentes: não é possível comparar de maneira integral com uma diferença de cinquenta e três anos de diferença, ainda mais com tantas turbulências sociais desde a Guerra Civil. Porém, nos cabe ressaltar que primeira grande diferença está, certamente, na humanização do personagem negro. Se em *Nação* existe uma influência negativa e influencia as atitudes de discriminação, em *Noite* já é possível analisar através de outra perspectiva, sendo o papel originalmente destinado a Duane Jones ou não. Se em um filme existe um personagem negro – em blackface – sendo assassinado por membros da *KKK*, em outro nós temos o personagem negro como "comandante" de várias pessoas brancas, mesmo que estas não confiem plenamente nele. *Noite* proporcionou uma abertura mais igualitária para os negros no cinema norte americano, o que faz com que, até hoje seja motivo de discussões. De qualquer forma, *Noite* abriu as portas para uma nova geração, um novo gênero, uma nova linguagem para o terror e para os personagens negros inseridos dentro desse contexto.

> Em cada época, em cada círculo social, em cada micromundo familiar, de amigos, de conhecidos, de colegas, em que o homem cresce e vive, sempre existem enunciados investidos de autoridade que dão o tom, como as obras de arte, ciência, jornalismo político, nas quais as pessoas se baseiam, as quais elas citam, imitam, seguem. Em cada época, e em todos os campos da vida e da atividade, existem determinadas tradições, expressas e conservadas em roupagens verbalizadas: em obras, enunciados, sentenças, etc. (BAKHTIN, 2016, p. 54)

A influência de *Nação* para os anos seguintes foram desastrosos, porém, a de *Noite* seguiram em uma direção oposta. Além de oferecer múltiplas leituras – ou, de acordo com Bakhtin, múltiplas vozes do discurso – acerca do que representa e representou para a época, é possível perceber que o legado de Romero ainda se mantém (SUPPIA; FILHO, 2018). *Noite* acaba por se tornar um filme atemporal por si só, se comunicando através de gerações sobre os verdadeiros anseios, ainda tão reais, da população negra. Coleman (2019) ainda nos instiga: décadas se passaram desde que *A Noite dos Mortos-Vivos* foi lançado e, ainda assim, conseguimos nos perguntar, ao assisti-lo, o que é mais assustador:

uma horda de zumbis ou o que fazemos uns com os outros, diariamente, enquanto pessoas moralmente questionáveis?

Nesse filme, Ben representa o monstro que, quando decapitado, não é mais um perigo: não se reconhece mais como sujeito, sendo apenas um corpo descartável, acéfalo: apenas um corpo e nada além disso (COHEN, 2000).

3.2 – "Negro está na moda": exaltando a negritude em *Corra!*?

"Pele clara foi a preferência nos últimos, o que, 200 anos? Mas agora o pêndulo completou o ciclo. Negro está na moda." Essa é uma das frases mais marcantes do filme *Corra!*, de Jordan Peele. O fato de a negritude ser usada, neste termo, como se fosse um objeto, é algo a se pensar.

Corra! é um filme de 2017, recente ao que se diz não apenas de tempo, mas também de contexto social. Jordan Peele, ao ganhar o Oscar de melhor roteiro original – e sendo a primeira pessoa negra a ter esse feito –, disse em seu discurso que parou de escrever o filme vinte vezes porque achou que seria impossível. Por que Peele sentiria insegurança a escrever um filme digno de Oscar?

Nesse capítulo, abordaremos questões mais subjetivas sobre o que é o Sujeito e o Outro, baseando-se nos conceitos de Kilomba (2019), hooks (2019), Fanon (2008) e Bakhtin (2021) para entender o lugar da pessoa negra dentro desse contexto, dessa obra. O que faz *Corra*! ser tão especial não é o Oscar – a estatueta é a apenas a consequência de uma obra brilhante. O filme, feito de pessoas negras *para* pessoas negras, toca em pontos sensíveis sobre a colonização. Ele vai além de um terror comum: é um filme sobre forças opressoras, mas que não ganham, dessa vez.

Fanon (2008), em Pele negra, máscaras brancas aborda a alienação e a desumanização do sujeito negro sob o olhar do branco. Nesse contexto, ele argumenta que a pessoa negra perde a sua singularidade, o seu eu, e passa se tornar o Outro, o que acaba por forçá-lo a viver uma identidade que não é sua. Muito além do que "tentar se encaixar" na realidade de outra pessoa: essa identidade lhe é imposta. Ele conta, por exemplo, de uma experiência que passou após uma conferência em Lyon, onde traçou um paralelo entre a poesia negra e a poesia europeia e, automaticamente, recebeu um "elogio"

caloroso de um amigo francês: “No fundo você é um branco” (FANON, 2008, p. 50). Costa (2016, p. 510) argumenta que “(...) negros não podem participar do mundo ordinário dos brancos. Quando coisas extraordinárias são feitas por negros, elas parecem extraordinárias para estes não-seres.” É exatamente nesse não-lugar que queremos destacar para falar de *Corra!*.

O filme começa com um homem negro, que até então parece ser desconexo com a história, sendo sequestrado em um bairro de classe média a noite. Ao suspeitar que está sendo perseguido, ele começa a falar sozinho, muito nervoso: “Hoje não. Eu não. Sabe como eles tratam a gente aqui, cara. Vou vazar.”



Figura 23 – Homem sendo sequestrado (15)

Fonte: *Corra!* (2017).

No carro, a tensão ainda é intensificada por tocar a música “Run Rabbit Run”, de Flanagan and Allen, que fala sobre, literalmente, a perseguição de um fazendeiro com um coelho. Esse primeiro plano do filme já nos dá a verdadeira intenção dele.

Agora, temos Chris como o protagonista. Um homem negro, fotógrafo, muito talentoso e bem-sucedido. Ele namora Rose, uma mulher branca da classe alta, que está prestes a apresentar Chris para a sua família. Para isso, os dois passariam um período na casa no interior dos pais de Rose. Desde o princípio, Chris pergunta a ela se os pais de Rose não ficariam desconfortáveis por ele ser um homem negro; ele chega a perguntar se a jovem contou para eles sobre a cor de pele do namorado. “Seus pais sabem que eu sou negro?”, e ela responde que não. Chris comenta “Não quero ser posto para correr com

uma espingarda” e um dos argumentos em resposta de Rose é “Meu pai teria votado no Obama pela terceira vez, se pudesse”. Isso nos remete até mesmo a piada “Eu não sou racista, pois até tenho amigos que são negros”.

Antes mesmo de chegar na casa dos pais de Rose, Chris passa por um episódio de racismo. Rose está dirigindo o carro, o conduzindo até o local, quando ela atropela um cervo. Um policial branco que chega para averiguar a situação pede a carteira de motorista dele, e não dela, mesmo que Rose tenha dito que era ela que estava dirigindo.

O próprio cervo também é simbólico, desde o início do filme. Ele simboliza a morte da mãe de Chris, que foi atingida por um carro e ele carregava a culpa de não ter conseguido fazer nada a respeito, pois era criança. Até então sem o telespectador entender, Chris, antes do episódio de racismo, já aparece muito abalado com o ocorrido. O universo de tensão que Peele cria é estrategicamente pensado desde o início.

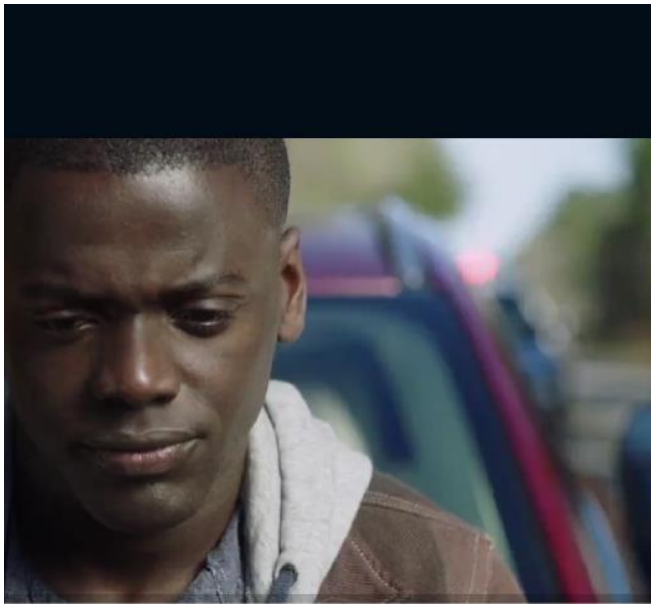


Figura 24 – Chris após encarar o cervo

Fonte: *Corra!* (2017).

Chegando na casa, ele é bem recebido. A hospitalidade das pessoas o deixa confortável, a primeira impressão. Porém, a primeira coisa que ele percebe, além da casa exuberante, é que o caseiro, Walter, é um homem negro. Logo após as apresentações formais de Chris com os pais de Rose ainda na varanda, é possível observar o caseiro encarando-os de longe.

Além de Chris, o caseiro e o homem sequestrado, existem mais dois personagens negros na trama: Rod, seu melhor amigo, e Georgina, a criada da casa. As pessoas que trabalham da casa da família Armitage apresentam comportamentos diferentes, estranhos. Parecem quase robotizados. Com isso, Chris começa a perceber que algo pode estar errado naquela casa.

Uma das cenas mais famosas do filme acontece nos seus primeiros trinta minutos. Chris perde o sono e decide ir fumar. Quando está voltando para o seu quarto, Missy Armitage, a mãe de Rose, convida Chris para sentar em seu consultório por uns minutos – ela é psiquiatra. Com o poder de manipulação, e utilizando uma xícara de chá durante a conversa, Missy começa a fazer perguntas sobre a vida de Chris, seu passado, seus sentimentos... e descobre, aos poucos, seu ponto fraco: sua mãe. Missy pergunta: “onde você estava quando ela morreu?”, e então Chris, apesar de relutar, não consegue obedecer aos próprios instintos mais.



Figura 25 – Xícara de Missy

Fonte: *Corra!* (2017).

Em uma espécie de transe, Chris se sente preso a poltrona em que está sentado. Ao conseguir fazê-lo voltar ao dia em que sua mãe morreu, Missy diz “Agora afunde no chão” e Chris se vê, de forma literal, afundando. De acordo com Rosa, Rosa e Prestes (2021), conseguimos perceber esse processo como:

> (...) o processo que estabelece uma experiência externa que modifica a ação, expressa por "afunde" em "Agora afunde no chão...". Esse processo infere a mudança realizada pela personagem sobre Chris, conduzindo o rapaz ao estado diferente de quando chegou e, assim a personagem sente-se numa profunda escuridão. O processo expressa discursos de apagamento relacionados à violência, à desigualdade, ao preconceito e identidade dos afro-americanos. (ROSA; ROSA; PRESTES, 2021, p. 104)

Além dessa relação discursiva dialógica com o apagamento e violência racial, algumas outras relações também são interessantes de analisar, especialmente de Andre – o homem sequestrado –, Georgina e Walter.



Figura 26 – Visão de Chris do "Lugar Profundo"

Fonte: *Corra!* (2017)

Um evento é promovido pelos Armitage; evento, na qual, todas as pessoas são brancas ou asiáticas. Um homem negro, vestido formalmente de terno e chapéu, chega acompanhado de uma mulher. Esse homem é Andre Logan, o primeiro homem a aparecer no filme. Chris, que já havia ouvido muitas perguntas racistas e sexualizadas de pessoas brancas – uma, inclusive, chega a tocá-lo, como se fosse um objeto em exposição –, avista Andre como um dos convidados e sente um alívio. Kilomba (2019) diz sobre o senso de pertencimento que é estarmos entre os nossos, e Chris, sentindo essa conexão, vai até Andre, com a frase "Bom ver outro irmão aqui.". Porém ao ver o rosto de Andre, que também parece robotizado, decide ligar para Rod, seu amigo. Mais tarde, descobrem que

saiu no noticiário que Andre havia desaparecido. Ligam imediatamente os pontos de que Andre havia sido capturado pelos Armitage.

Já Georgina possui, de acordo com Fanon (2008), o que é chamado de sorriso *y'a bon bannania* – um sorriso forçado, abobalhado e estereotipado, que se origina como um símbolo de "submissão" de um soldado de infantaria senegalês em alguns produtos da marca Banania[17]. Essa submissão, esse tornar o corpo negro invisível ao ser visto, de maneira paradoxal (COSTA, 2016) também compõe essa perspectiva do sorriso *y'a bon banannia*, que é o "sim, senhor":



Figura 27 – Marca Banania

Fonte: My French Grocery, (2024).

> Mamãe, olhe o preto, estou com medo! Medo! Medo! […] Lancei sobre mim um olhar objetivo, descobri minha negridão, minhas características étnicas – e então detonaram meu tímpano com a antropofagia, com o atraso mental, o fetichismo, as taras raciais, os negreiros, e sobretudo com 'y'a bon banania (FANON, 2008, p. 105-106).

Dessa forma, relacionar o sorriso de Georgina como algo igualmente forçado, como se ela estivesse feliz o tempo inteiro, nos remete a essa submissão do "sim, senhor".

[17] Disponível em: https://my-french-grocery.com/product/chocolate-powder-banania-2/. Acesso em 10 nov. 2024

Além da fala pausada, os movimentos estranhos e o raciocínio que parece prejudicado, ainda parece que ela está em sofrimento. É possível perceber quando, conversando com Chris, ela diz que “os Armitage são como família”, porém está chorando e, por breves instantes, parece ter um momento de lucidez.



Figura 28 – Georgina sorrindo

Fonte: *Corra!* (2017).

Isso também acontece com Walter, após um estranho diálogo com Chris sobre Rose, onde Walter diz que “Rose é linda”, e que como ela “não tem igual. De primeira categoria”. Assustado com o comportamento, Chris concorda.



Figura 29 – Walter sorrindo

Fonte: *Corra!* (2017)

Todos esses elementos fazem com que seja possível entender o filme *Corra!* como uma alegoria da colonização. Alguns simbolismos nos ajudam a identificar a realidade cruel em que as pessoas que trabalham na casa dos Armitage sofrem. Para isso, um elemento-chave do filme é importante: todos os homens usam chapéu ou boné e Georgina usa uma peruca. Aqui, trazemos a atenção para toda a investigativa do filme, que é o que o conduz para a real intenção de Peele.

3.3 O leilão: a carne negra como mercadoria

No evento onde todos esses encontros estranhos aconteceram, é mostrado ao telespectador o motivo real da reunião de todas aquelas pessoas: era um leilão, promovido para leiloar o próprio Chris. Mais estranho ainda era o fato de que um homem cego, fã do trabalho de Chris como fotógrafo, foi o que deu o valor mais alto.

Esse simbolismo, que podemos associar a necropolítica de Mbembe (2020), nos traz à tona questões sobre poder. Quem tem o poder de matar – ou mandar matar? Quem tornou possível – e plausível – a realização do leilão?

A mercantilização do corpo negro é um tema antigo e explorado há muitos. A objetificação desses corpos, seja como mercadoria, sexualmente ou dominação é retratada no leilão. hooks (2019) diz que esse desejo da branquitude de ter o contato com o Outro são para que esses desejos e fantasias que ela considera algo “primitivo” se realizem, seja esse desejo o prazer sexual ou a vontade de dominar esse Outro. Os brancos no leilão, essa classe dominante que deseja, admira e, ao mesmo tempo, repudia as pessoas negras, são as mesmas pessoas que não reconhecem a humanidade delas. Querer é diferente de respeitar, especialmente nesse caso e, dessa forma, conseguimos entender que o corpo negro é visto como algo pode trazer benefícios e ser controlado, se trouxer algum tipo de valor para as pessoas brancas. Novamente, a questão do “sujo, porém desejável” de Kilomba. O exemplo prático foi o homem cedo querer comprar Chris, provavelmente para ter seus olhos. Mais para frente, descobrimos que era exatamente por esse motivo.



Figura 30 – Dean Armitage leiloando Chris

Fonte: *Corra!* (2017).

Acontece que quando Chris decide ir embora e Rose também decide ir com ele, Chris encontra fotos escondidas de Rose com outras pessoas – e todas elas eram negras – , inclusive dela com Walter e Georgina. O grande segredo do filme é que os Armitage, após fazerem hipnose nas pessoas, as submetiam a uma cirurgia para trocarem uma parte do cérebro com alguma pessoa branca que se interessava em algo do seu corpo ou alguma aptidão. O caso de Chris, por exemplo: o homem cego se interessou por comprá-lo por causa de seus olhos com o dom da fotografia. Enquanto uns poderiam querer a força, outros poderiam querer a inteligência para determinada coisa, etc.

Fanon (2008) discute muito sobre a questão do apagamento da identidade negra quando ela entra com contato com a branquitude para se encaixar, de alguma forma. Ele chama esse acontecimento de alienação racial. A cultura colonial, além de desumanizar a população negra e não-branca, em um geral, acaba por impor padrões sociais e comportamentais, o que leva a pessoa a rejeitar a própria identidade e, ainda pior: não se reconhecer mais enquanto pessoa negra.

No caso de *Corra!*, essas cirurgias fazem com que os personagens negros percam as próprias consciências para habitarem corpos brancos. Os corpos negros não passam de objetos de posse, de troca ou de conceito de apagamento. A branquitude e a sua necessidade de tomar posse simplesmente porque acha que pode é um conceito muito discutido, também, em O pacto da branquitude, Cida Bento (2022), além de dizer que

esse pacto implícito é uma série de acordos silenciosos e brancos para sustentar seus privilégios, discute que esse pacto também inclui a necessidade de posse de corpos negros. Essa perspectiva de Bento também dialoga com Fanon, quando o corpo da pessoa negra é visto como uma ferramenta com a autonomia anulada. Kilomba (2019) também argumenta sobre a subjetividade que é tirada da pessoa negra quando ela é esvaziada enquanto ser humano, e que esse esvaziamento é uma forma de agressão psicológica, pois a obriga a lidar não com a sua realidade, e sim a imposta. Isso gera, como consequência, o apagamento de sua história e memória (KILOMBA, 2019). Umas das formas mais críticas e cruéis da cena do sequestro é quando é explicado a Chris que ele não será "apagado" completamente, ou que deixará de existir para sempre. O transplante significa apenas colher a melhor parte, a que a pessoa branca considera essencial para o seu próprio aprimoramento. Ao ouvir que ele permaneceria, eternamente, no "lugar profundo", e que as outras pessoas negras da casa também possuem tais estalos de consciência, porém vivem nele, ele se desespera e entende o grau da gravidade. A pessoa branca passa a controlar as funções motoras do corpo da pessoa negra, enquanto ela só "semi-existirá" em sua mente – mesmo que não desligada para sempre



Figura 31 – Chris, sequestrado, assistindo TV

Fonte: *Corra!* (2017).

Quando Chris pergunta "Por que nós? Por que os negros?", o Sr. Hudson – o homem cego – responde "Bom, quem sabe, não é mesmo? As pessoas querem mudar. Algumas querem ser mais fortes, mais rápidas, mais descoladas... mas não me inclua

nessa turma, eu não ligo pra cor que você tenha. O que eu quero é mais profundo. Eu quero os seus olhos.” Quando Chris é sequestrado e forçado a ver todo o plano dos Armitage pela televisão, finalmente entendendo o que estava prestes a acontecer com ele, começa a pensar em maneiras de fugir. É possível reconhecer algumas analogias a colonização a partir desse ponto, e como suporte para essa afirmação, utilizaremos os conceitos de Kanasiro (2021) para identificar algumas imagens e correlacioná-las com a argumentação.

Uma delas é a utilização do algodão para tampar os ouvidos e não ouvir o som da xícara, que é o que faz as pessoas ficarem hipnotizadas – os Armitage colocaram uma televisão de frente para ele, para que ele pudesse ouvir repetidamente o som enquanto estava amarrado. O colocar do algodão simboliza “justamente a matéria-prima produzida por meio do trabalho escravo durante o período colonial que possibilitará a sua fuga” (KANASIRO, 2021, p. 106), e é justamente o momento em que Chris começa a “retomar” o seu verdadeiro eu.

> Com a cena do algodão inicia-se o processo de descolonização no filme. Descolonização é a restauração do valor total expropriado das terras e corpos escravizados. No filme, podemos considerar que ela acontece por meio da resistência de Chris, desde o momento que, por meio do algodão, consegue escapar dos efeitos da hipnose, até sua fuga, que ocorre após o embate físico contra Jeremy, Dean e Missy (KANASIRO, 2021, p. 107).



Figura 32 – Chris retirando o algodão do ouvido

Fonte: *Corra!* (2017).

A fuga do personagem da casa – e todas as pessoas brancas que ele matou para, literalmente, conseguir sobreviver – faz com que ele retome a própria ordem, a própria vida. Porém, antes de ser completamente livre, Chris ainda precisa enfrentar Rose que, mesmo após levar um tiro de Walter – que se matou logo depois –, sobrevive. Prestes a matá-la enforcada, é possível ouvir uma sirene policial chegando no loca, vendo a cena em seu pior ângulo: um homem negro enforcando uma mulher branca, aparentemente "indefesa". Rose chega a pedir ajuda para a polícia, sem quase conseguir falar.

Porém, quem sai do carro é Rod, seu melhor amigo e, para o alívio de Chris e do telespectador, seu fim não é parecido com o de Ben de *Noite* e nem de Gus de *Nação*. Chris é salvo por Rod, deixando Rose semi-morta e uma casa em ruínas para trás.



Figura 33 – Rose

Fonte: *Corra!* (2017).



Figura 34 – Chris se rendendo à polícia

Fonte: *Corra!* (2017).



Figura 35 – Chris e Rod no carro da polícia

Fonte: *Corra!* (2017).

3.4 – Chris como a representação do *Sujeito*: reestruturação do *eu*

Até então, Chris era representado e visto, perante a sociedade branca que o cercava, como o outro: era erotizado, explorado, visto como algo exótico. Diferente do caso de Vênus Hotentote, a mulher exposta em um circo com um animal em 1810, que "se tornou uma atração famosa, vista quase como algo grotesco, e ficava parte do show enjaulada, atuando como uma selvagem" (GUSMÃO, 2014, p. 2), as pessoas negras nesse filme representavam sempre algo que os brancos *precisavam* obter. Quando Chris escapa dessa realidade, ele consegue transformá-la completamente não apenas para ele, mas por todas as pessoas negras que poderiam vir após.

Ao falar sobre ressignificação, descolonização e reestruturação da própria pessoa enquanto sujeito, consideramos o capítulo final do livro de Kilomba (2019), cujo nome é "Descolonizando o eu". Ela começa dizendo que a "plantação" utilizada no nome do livro é, antes de tudo, uma representação do que não pode ser esquecido pois foi gerado de um trauma, e que esse trauma não é constantemente discutido dentro do conceito racial. Esses:

> (...) efeitos do trauma mostram que as/os africanas/os do continente e da diáspora foram forçadas/os a lidar não apenas com traumas individuais e familiares dentro da cultura branca dominante, mas também com o trauma histórico coletivo da escravização e do colonialismo reencenado e reestabelecido no racismo cotidiano, através

> do qual nos tornamos, novamente, a/o "Outra/o" subordinado e exótico da branquitude (KILOMBA, 2019, p. 2015).

Ela relaciona, também, o desejo do anonimato para que essas microagressões cotidianas do racismo não machuquem tanto. Em *Pele negras, máscaras brancas,* Fanon também dialoga com o leitor sobre "se manter anônimo para que não doa", porque ser visto, no final das contas, e ser negro, é ser lembrado pela cor da pele. No filme *Corra!*, talvez seja essa uma leitura ousada do que Peele também queira trazer. Afinal, tendo um corpo negro com uma mente branca, a pessoa não é cem por cento uma coisa ou cem por cento outra. As pessoas negras em *Corra!* serviam apenas de receptáculo para que a "essência branca" controlasse o corpo, o que, de acordo com Fanon, representa essa alienação e desumanização das pessoas negras não apenas na sociedade colonial, como também pós-colonial (FANON, 2008). Estar em um "não-lugar", como argumenta Kilomba (2019), é estar no "lugar profundo" de Chris. Nesse filme, o monstro é apresentado inicialmente como a pessoa negra. Havia algo de estranho com *eles*, não com o resto; os *jumpscares*, as cenas tensas, o ambiente "sombrio" era gerado quando Chris possuía contato com as pessoas semelhantes, e não diferentes. Como reviravolta, nesse filme, o monstro não é Chris: é o que o ameaça diretamente; nesse filme, o *branco* é o *outro*.

Para Bakhtin, nesse caso, Chris seria colocado em um lugar de reafirmação de subjetividade no contexto em que o oprimem e matam – pelo menos, tentam. Esse tipo de reconstrução dialoga diretamente com o fato de que Chris, sozinho – ou quase sozinho, porém com ajuda de outro homem igualmente negro –, consegue escapar com vida quando tantos outros sequer devem ter tido essa oportunidade.

Chris, sozinho, mas não sem qualquer referência de um *antes*, representa conseguir salvar não apenas ele mesmo, e sim Georgina, Walter, Gus, Ben e tantos outros.

“É o racista que cria o inferiorizado”: considerações finais

Após os capítulos anteriores propostos nesta dissertação, esperamos conseguir concluir, de forma coerente e apropriada, tudo o que discutimos aqui. Achamos pertinente iniciar com a frase no título, que é de Fanon no livro *Pele negra, máscaras brancas*, porque ela define bem a nossa intenção até então. A partir dela, é possível dar mais embasamento para os futuros argumentos e conclusões acerca da análise filmática.

A discussão proposta dos filmes busca conectar uma análise teórica e prática sobre a questão racial como um elemento estrutural no gênero de terror. Ao colocarmos lado a lado todas as representações de pessoas negras nos três filmes citados, é possível acompanhar a forma em que são representadas no mundo audiovisual. Como já dito anteriormente, a relação que nós, enquanto seres pensantes, possuímos com o que assistimos é criada por uma teia de identificações. Dessa forma, a justificativa de pesquisar Gus, Ben e Chris é por compreender a importância desses personagens estarem presentes em filmes que fizeram tanto sucesso. Afinal, por que fizeram tanto sucesso?

Apesar de ser necessário fazer uma seleção de quais filmes colocar nessa pesquisa, eles são um exemplo de que a diferença do significado dos personagens seja para além de visto, e sim articulado. Bakhtin auxilia nesta pesquisa na forma de compreensão e propagação do diálogo, através de sua denominação dos gêneros do discurso e do dialogismo. Assim, com a concepção de dialogismo, nos propusemos a considerar o gênero de terror como importante a ser discutido, já que não era pesquisado com tanta frequência como outros gêneros.

Para falar sobre o dialogismo, é necessário considerar as diversas vozes presentes no discurso proposto e de que forma elas o interferem, desde a maneira em que é pensado à maneira em que é comunicado na prática. Para isso, delimitamos a discussão ao gênero de terror, levando em consideração que ele é multifacetado: o que é considerado terror para uma pessoa pode não ser para outra. Essas denominações sobre o campo cinematográfico foram o que incentivaram a proposta desta dissertação, fazendo com que determinados filmes tenham sido previamente selecionados para que a análise tenha embasamento. Novamente, foi possível relacionar com o dialogismo de Bakhtin, considerando que o discurso, mesmo que possuindo um direcionamento, possui também diversas ramificações.

Foi necessário relacionar Bakhtin aos discursos racistas dos filmes selecionados aqui nesta dissertação. Eram eles: *O Nascimento de Uma Nação* (1915), Noite dos *Mortos-Vivos* (1968) e *Corra*! (2017). Todos os filmes possuem alguma relação com a questão racial e com a relação intertextual que eles possuem com o público e com a época em que cada um deles foi criado. Por exemplo: para que um filme de 1915 seja feito, é necessário que as questões desse ano sejam colocadas representadas, e essas serão diferentes das questões de um filme de 2017, assim sucessivamente. Entender a necessidade dessa comunicação é fundamental, até mesmo para que a frase de Fanon faça sentido.

Na introdução, começamos com a origem do terror, desde seus primórdios a forma que conhecemos hoje em dia no universo audiovisual de uma forma geral, assim como em literaturas atuais. Sendo o terror representado por algo mais "cru", concreto como fantasmas, zumbis, vampiros e lobisomens, era fácil reconhecer a obra e seu gênero apenas por uma característica: dar medo. Porém, o principal a ser discutido é, justamente, a denominação sobre o que é o terror ao longo dos anos. Um dos primeiros filmes, por exemplo, a serem categorizados como "filme" em um cinema, foi um rolo de imagens de um trem em uma estação. Conforme o trem se aproximava da tela, muitos telespectadores saíram da sala, com medo de que o trem os atingisse. Para muitas pessoas, foi uma experiencia aterrorizante; para outras, apenas uma ação acontecendo em uma grande tela. Isso, no caso, é considerado terror? Bakhtin nos auxilia, nesse caso, a olhar através da perspectiva do discurso de que cada um recebe a informação baseando-se no que culturalmente já possui como bagagem. Uma pessoa que tem medo de trens, por exemplo, não conseguiria permanecer tranquilamente na sala de cinema da mesma forma que uma pessoa que acha trens, porventura, engraçados. Assim como, no final dessa primeira parte, conseguimos perceber que não se ver representado no audiovisual também pode, afinal de contas, ser considerado como uma espécie de terror.

No capítulo um, falamos do início da trajetória dos filmes em telas e como ela foi importante como que o cinema existe da forma que conhecemos hoje. Porém, como a pessoa negra não vista de forma humanizada em sociedade, também não seria em filmes: quando apareciam, era representadas de formas caricatas, animalescas. O alívio cômico veio logo depois, seguidos, quase juntamente, dos papéis de empregadas e pessoas submissas a seus donos brancos, como papeis de "leais até o fim" de seus salvadores – também brancos. Até hoje em dia, muitas pesquisas são feitas para para entender de que forma as manipulações das imagens das pessoas negras no audiovisual acontecem. Com

isso, tentamos abordar forma mais aprofundada sobre como as representações negras funcionavam – ou não – nas telas de cinema.

Logo após, no capítulo dois, nos foi possível conectar as imagens entre o "morrer primeiro" até o "ser o monstro". Muitas vezes, a pessoa negra está remetida ao perigo no enredo: naquilo que precisa ser temido, evitado a todo custo. A tradição do apagamento é vista através das lacunas não apenas da falta de representação negra no gênero de terror, e sim, na sua transformação do que não é desejável e, muitas vezes, é um perigo em potencial. Quem criou essa imagem não foi a pessoa negra; ela foi colocada nesse lugar devido ao pacto silencioso da branquitude, que geralmente não é tão silencioso assim. Dessa forma, geralmente é permitido exterminar aquilo o que não é "ideal" para a sociedade, e é essa questão que, no próximo capítulo, será abordado com mais especificidade dentro dos filmes selecionados.

Para entender melhor a figura de cada pessoa negra e seus devidos personagens, no capítulo três temos a análise de cada tipo de representação. Nesse capítulo, conseguimos entender que o filme, além de uma grande parte de construção social, é uma grande ponte de linguagem para quem o está assistindo. É possível observar pois em cada um dos filmes, a pessoa negra é representada de uma forma diferente e, mesmo assim, em cada um deles, conseguimos ver os diferentes efeitos que causou na atemporalidade. Só conseguimos analisar algo através da linguagem. Enquanto o filme mais antigo, de 1915, representou a pessoa negra – que, no final das contas, nem era negra – como a maior vilã da história, a que causou todo o problema e o maior perigo em potencial, o último filme, de 2017, nos mostra a pessoa negra como heroína. Dentre esses dois, como uma ponte, em 1968 temos a pessoa negra com o papel importante até determinado ponto. Era como se o caminho estivesse sendo pavimentado para que o "felizes para sempre" – que, ainda assim, não era o caso de *Corra*! – chegasse em algum dia. Ainda que *Corra*! possua um final ruim para as pessoas brancas, não podemos esquecer que diversos personagens morreram para que Chris sobrevivesse, o que também nos remete a reflexão: quantos, antes dele, precisaram chegar para que ele conseguisse fugir? Assim como Ben, em *Noite* que, no final, após tentar salvar todas as pessoas, foi comparado a um morto-vivo e tratado feito um.

Por fim, conseguimos ver que essa cultura do apagamento da pessoa negra dentro do gênero de terror existe, apesar de estar sendo mudada. Apenas muito recentemente, comparado a outros gêneros, conseguimos ver uma mudança real em telas. Além de mais atores/atrizes negros/negras, existem mais pessoas que dirigem, selecionam e comandam

todo o elenco e roteiro por trás das câmeras. Porém, nossa intenção foi demonstrar que nem sempre foi assim e, uma das coisas mais importantes: de onde surgiu essa cultura do apagamento dentro do gênero. Apesar de as mudanças serem lentas, estão acontecendo e, para que elas aconteçam, é necessário que a se acompanhe a linguagem conforme a época estipulada. Bakhtin nos dá um senso de propósito não apenas no que está sendo reproduzido mas, muitas vezes, até mesmo na justificativa da escolha de manter aquela produção. Perguntas como “por que esse filme foi feito nesse ano?”, ou “que mensagem ele quer passar com isso?”, se analisadas, conseguem formular uma argumentação e as respostas.

Referências

ANDREWS, G. R. O negro no Brasil e nos Estados Unidos. **Lua Nova: Revista de Cultura e Política**. São Paulo, v. 2, n. 1, p. 52-56, 1985. Disponível em https://doi.org/10.1590/S0102-64451985000200013. Acesso em 09 nov. 2024.

AUMONT, J. **A imagem**. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. São Paulo: Papirus, 1993. Disponível em https://ia902306.us.archive.org/16/items/aumont-jacques-a-imagem/Aumont%2C%20Jacques%20-%20A%20imagem.pdf. Acesso em 26 mai. 2024.

Badaró – **A longa caminhada dos super-herói negros** – 6/9/2020. Recuperado 02 de abril de 2024, de https://www.revistabadaro.com.br/2020/09/06/a-longa-caminhada-dos-super-herois-negros/

BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora 34, 2016. 1. ed.

BAKHTIN, M. **O autor e a personagem na atividade estética**. São Paulo: Editora 34, 2023. 1. ed.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Editora 34, 2021. 3. ed.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Livraria Marfins Fontes Editora Ltda, 1997. 2. ed. Disponível em: https://oportuguesdobrasil.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/02/livro_bakhtin_estetica_criacao_verbal.pdf Acesso em 28 mai. 2024

BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. São Paulo: Forense Universitaria, 2013. 3. ed. p. 1-51. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4628014/mod_resource/content/1/PROBLEMAS%20DA%20POETICA%20DE%20DOSTOIEVSKI.pdf. Acesso em 28 mai. 2024

BELLAS, J. P.; FRANÇA, J. Os desdobramentos estéticos do medo cósmico: o riso bakhtiniano, o horror lovecraftiano. **Abusões**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 4, 2017. DOI: 10.12957/abusoes.2017.27933. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/27933. Acesso em: 26 dez. 2024.

BUENO, W. **Imagens de controle**: Um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins. Porto Alegre: ZOUK, 2020.

CANDIDO, A. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CANTARELLI, N. Quando o olhar é capturado: o interesse dos adolescentes pelo cinema de horror na atualidade: a adolescência e suas imagens. **Psicol. rev**, Belo Horizonte, vol. 25, n. 1, p .99-117, 2019. ISSN 1677-1168. Disponível em: https://doi.org/10.5752/P.1678-9563.2019v25n1p99-117. Acesso em 18 mar. 2025

CARROLL, N. **A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração**. São Paulo: Papirus, 1999.

CASTRO, A. Martin Luther King, Malcolm X, Panteras Negras e Histórias em Quadrinhos: disputas racistas implicadas no primeiro Super-Herói negro da DC Comics. **Revista Tempo e Argumento**, v. 11, n. 26, p. 318-352, 2019.

CHARNEY, L; SCHWARTZ, V. R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CLASEN, M. Veja como filmes de terror podem ajudar as pessoas a superarem traumas reais. **National Geographic**, 26 de mai. 2024. Disponível em https://www.nationalgeographicbrasil.com/ciencia/2020/11/veja-como-filmes-de-terror-podem-ajudar-as-pessoas-a-superarem-traumas-reais#:~:text=%E2%80%9CPode%20ser%20que%20as%20pessoas,tradu%C3%A7%C3%A3o%20livre)%2C%20de%202017. Acesso em 02 nov. 2022

COELHO, M. P. "Significação" em Saussure – os três cursos de linguística geral. **Anais do SILEL**. v. 3, n. 1. Uberlândia: EDUFU, 2013. Disponível em: https://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_943.pdf Acesso em 25 mai. 2024

COLEMAN, R. Horror Noire: **A representação negra no cinema de terror**. Tradução: Jim Anotsu. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2019.

COSTA, J. B. A prece de Frantz Fanon: Oh, meu corpo, faça de mim um homem que questiona!. **Revista Civitas**, Porto Alegre, v. 16, n. 3, p. 504-521, jul.-set. 2016. Disponível em https://revistaseletronicas.pucrs.br/civitas/article/view/22915/15069. Acesso em 10 nov. 2024

DIAWARA, Manthia. Black spectatorship: Problems of identification and resistance. *In*: COHEN, Marshall; BRAUDY, Leo (Orgs.). **Film theory and criticism: introductory readings**. New York: Oxford University Press, 2009. p. 767-775.

DUARTE, R. **Cinema & educação**: refletindo sobre cinema e educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

FANON, F. **Alienação e liberdade:** escritos psiquiátricos. Tradução: Sebastião Nascimento. Prefácio: Renato Noguera. Introdução: Jean Khalfa. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FREITAS, G; SILVA, P. **O que não te contaram sobre o movimento antirracista**. São Paulo: Fato Editorial, 2023.

FREUD, S. **O Infamiliar**. 1 ed. São Paulo: Autêntica, 2019.

GAINES, J. Uma breve história dos race movies. *In*: **Oscar Micheaux**: o cinema negro e a segregação racial. Rio de Janeiro: VOA!, 2013.

GIACOMINI, S. M. Mulher e Escrava: **Uma introdução Histórica ao Estudo da Mulher Negra no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1988. Disponível em: https://dokumen.pub/qdownload/mulher-e-escrava-uma-introduao-historica-ao-estudo-da-mulher-negra-no-brasil.html. Acesso em 18 mar. 2025.

GOMES, J. V. S.; CARVALHO, C. A.; COSTA, V. S. Necropolítica e as imagens da morte no filme a gente se vê ontem (2019). Cambiassu: **Estudos em Comunicação**, v. 16, n. 28, p. 122–140, 28 Dez 2021 Disponível em: https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/cambiassu/article/view/17867. Acesso em: 27 dez 2024.

GOMES, P. Diálogos entre a vida e a morte nos filmes de zumbis: aproximações e disrupções. **Revista ComCiência** no.163, ISSN 1519-7654, Campinas, São Paulo, 2014. Disponível em https://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542014000900011&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 07 de nov. 2024.

GUSMÃO, J. L. F. V. Corpo e Raça durante o século XIX no filme "A Vênus Negra" (2010). **Anais do XIX Encontro Regional de História. Profissão Historiador**: Formação e Mercado de Trabalho. Juiz de Fora, MG. 28-31 de julho, 2014. Disponível em https://www.encontro2014.mg.anpuh.org/resources/anais/34/1401455894_ARQUIVO_CorpoeRacaduranteoseculoXIXnofilmeAVenusNegra-2010.pdf. Acesso em 14 nov. 2024.

HALL, S. **Cultura e representação**. Organização e Revisão Técnica: Arthur Ituassu. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.

HALEY, A. **The autobiography of Malcolm X**: as told to Alex Haley. New York: The Random House Publishing Group, 1965. Disponível em: https://ia903407.us.archive.org/12/items/the-autobiography-of-malcolm-x-as-told-to-alex-haley-malcolm-x-alex-haley-1992/0%20The%20autobiography%20of%20Malcolm%20X,%20as%20told%20to%20Alex%20Haley%20-%20Malcolm%20X,%20Alex%20Haley%20-%201992.pdf. Acesso em 05 nov. 2024.

HOWE, S. **Marvel Comics**: the untold story. New York: Harper, 2012.

HOOKS, b. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

HOOKS, b. **Cinema vivido**: raça, classe e sexo nas telas. São Paulo: Editora Elefante, São Paulo: Editora Elefante, 2023.

HOOKS, b. **Cultura fora da lei**: representações de resistência. São Paulo: Editora Elefante, 2023.

JOHNSON, R. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas secas. *In*: PELLEGRINI, T. *et al*. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora SENAC; Instituto Itaú Cultura, 2003.

JUNQUEIRA, E. V.; NESTAREZ, O. Horror psicológico: a psicanálise explica nosso fascínio pelo medo. **Revista Galileu**, 2017. Disponível em https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2017/06/horror-psicologico-psicanalise-explica-nosso-fascinio-pelo-medo.html Acesso em 25 jan. 2025

JUNIOR, I. D. C. **A memória do futuro em telas**: diálogos entre o cinema e Bakhtin. São Paulo: Mentes Abertas, 2020.

JUNIOR, G. M. H. Da invisibilidade ao protagonismo de classe nos filmes de Horror: uma viagem do Horror gótico até "A Noite dos mortos-vivos". **XVI Encontro Estadual De História ANPUH-RS**. História agora: ensinar, pesquisar, protagonizar. 2022. Disponível em https://www.eeh2022.anpuh-rs.org.br/resources/anais/12/anpuh-rs-eeh2022/1656538340_ARQUIVO_da45347eacb612b1ebfb4d2da323a4c6.pdf. Acesso em 09 nov. 2024

KANASIRO, H. M. R. **Olhares brancos, terror negro**: branquitude e horror em *Corra!*, de Jordan Peele. 2007. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Faculdade de Artes, Letras e Comunicação, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, MS, 2021. Disponível em https://repositorio.ufms.br/bitstream/123456789/4250/1/Olhares%20brancos%2c%20terror%20negro%20branquitude%20e%20horror%20em%20Corra%21%20de%20Jordan%20Peele%20Disserta%c3%a7%c3%a3o%20de%20Heidy%20Maiyumi%20Rafael%20Kanasiro.pdf. Acesso em 10 nov. 2024

KILOMBA, G. **Memórias da plantação**: Episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora de Livros Cobogó, 2019.

KING, S. NATIONAL BOOK FOUNDATION. Stephen King **Archives**. 2007. Disponível em: https://www.nationalbook.org/tag/stephen-king/. Acesso em 26 mai. 2024.

KING, S. **Danse Macabre**. Gallery Books, 1981.

KLEIN, E. Psicologia do medo: por que sentimos medo, e como ele é explorado pelos filmes de terror? UFSM, **Revista Arco**: Jornalismo Científico e Cultural, 29 out. 2020. Disponível em: https://ufsm.br/r-601-6284. Acesso em 14 set. 2024.

LAROCCA, G. **O corpo feminino no cinema de horror: gênero e sexualidade nos filmes Carrie, Halloween e Sexta-Feira 13 (1970-1980)**. 214 f. Tese (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2016.

THRIFT, M. Tales From the Darkside: An Interview with George A Romero. *In:* **Little White Lies**, 17 de julho de 2017. Acesso em 09 nov. 2024. Disponível em https://lwlies.com/interviews/george-a-romero-night-of-the-living-dead/.

MARQUES, M. P. **Teorias da imagem na Antiguidade**. São Paulo: Paulus, 2012. Disponível em https://www.paulus.com.br/loja/appendix/3000.pdf. Acesso em 26 mai. 2024.

MATOS, T. Terror reforma velhos clássicos, cria forma de assustar e conquista topo das bilheterias. **G1**, 14 abr. 2019. Disponível em: https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2019/04/15/terror-reforma-velhos-classicos-cria-nova-forma-de-assustar-e-conquista-topo-das-bilheterias.ghtml Acesso em 15 fev. 2025.

MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. Portugal: Antígona, 2014. 1 ed.

MBEMBE, A. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte.

MELO, P. P. M. P. CINEMA DO MEDO: **Um estudo sobre as motivações espectatoriais diante dos filmes de horror**. 2017. 215f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=6154777 Acesso em 28 mai. 2024

MORETTIN, E. Ver o que aconteceu: Cinema e História em Griffith e Spielberg. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 22, p. 196-207, dez. 2011. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/6975. Acesso em: 31 out. 2024

MOÇO, A. C. P. Entre a reconstituição histórico e a narrativa cinematográfica: um estudo sobre o discurso histórico do filme O Nascimento de uma Nação. *In*: **ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA**. Fortaleza, 2009. Disponível em: https://anpuh.org.br/index.php/documentos/anais/category-items/1-anais-simposios-anpuh/30-snh25?start=1260. Acesso em: 27 set. 2024.

NESTAREZ, **O. Poe e Lovecraft**: o medo na literatura. São Paulo: Livros, 2013.

NEVES, J. S. O. A Evolução Tecnológica Na Democratização Dos Meios De Produção E Nas Formas De Ver Cinema ICONO 14, **Revista de comunicación y tecnologías emergentes**, vol. 17, núm. 2, pp. 109-129. 2019. Disponível em: https://www.redalyc.org/journal/5525/552559704008/html/. Acesso em 18 mar. 2025.

NORONHA, H. Filmes de terror: por que algumas pessoas relaxam ao assistir eles? **VivaBem**, 15 jul. 2021. Disponível em https://www.uol.com.br/vivabem/noticias/redacao/2021/07/15/filmes-de-terror-por-que-algumas-pessoas-relaxam-ao-assisti-los.htm Acesso em 02 nov. 2025.

NUNES, L. S. **Estudo analisa papel do cinema na construção de identidades**. 31/08/2014, recuperado 28 mai. de 2024

PATRICIO, C. A dor invisível: reflexões sobre o sofrimento do homem negro numa sociedade patriarcal e racista. Universidade Federal de Minas Gerais. **47° Encontro Anual da ANPOCS**, 2023. Disponível em: https://preprints.scielo.org/index.php/scielo/preprint/view/7021/version/7419. Acesso em 02 nov. 2024.

Papeando Com a Psicologia – Entenda por que gostamos de sentir medo. 26/11/2011. Recuperado em 28 mai. 2024, de https://grupopapeando.wordpress.com/2011/09/26/entenda-por-que-gostamos-de-sentir-medo/#:~:text=%E2%80%9CO%20apelo%20dos%20filmes%20de,Rezende%20Neto%2C%20psic%C3%B3logo%20da%20Unifesp.

PEIXOTO, Luisa. **Explorando as páginas da "Arte Negra"**: o livro como ferramenta de colonização e descolonização. 2020. Dissertação (Mestrado em Relações Étnico-Raciais). – Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais, Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, 2020.

PEREIRA, E. A.; PEREIRA, N. M. G. **Ardis da imagem**: exclusão étnica e violência nos discursos da cultura brasileira. 2 ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2018. 295 p.

PLATÃO. **A República**. 15ª ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 1949. https://gulbenkian.pt/publications/a-republica/. Acesso em 26 mai. 2024.]

PRIETO, H. Como trabalhar escrita de contos de terror com os alunos. **Nova Escola**, 01 abr. 2010. Disponível em: https://novaescola.org.br/conteudo/2574/como-trabalhar-a-escrita-de-contos-de-terror-com-os-alunos. Acesso em 02 nov. 2022.

ROSA, M.; ROSA, M.; PRESTES, C. M. G. O filme "Corra" na perspectiva da Análise de Discurso Crítica: reflexões sobre racismo, ideologia e discurso na atualidade. **Revista Linguagem em Foco**, Fortaleza, CE, 2021. v. 12 n. 3. Disponível em https://revistas.uece.br/index.php/linguagememfoco/article/view/4351/3817. Acesso em 10 nov. 2024

SANTOS, J. C. P. A.; CARVALHO, M. Os filmes de terror como alegoria para os horrores sociais. **Uni. Arquitetura e Comunic. Social**, Brasília, v. 7, n. 1, p. 113-134, jan./jun. 2010. Disponível em: https://uniceub.emnuvens.com.br/arqcom/article/viewFile/983/880 Acesso em 28 mai. 2024.

SILVA, J. S. Além de Sidney Poitier, só quatro negros ganharam o Oscar de melhor ator ou atriz. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 08 jan. 2022. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/01/alem-de-sidney-poitier-so-quatro-negros-ganharam-o-oscar-de-melhor-ator-ou-atriz.shtml. Acesso em: 26 maio 2024.

SOUSA, A. C. A. O Cinema Dito dos Primeiros Tempos: um Caldo de Cultura em Plena Ebulição. **Galaxia**: São Paulo. ISSN 1982-2553, n. 37, jan-abr., 2018, p. 19-40. http://dx.doi.org/10.1590/1982-2554135104

SUPPIA, A. Filho, L. R. Impermanência entusiasta: A Noite dos mortos-vivos e o espírito de 1968. **Revista Eco Pós**. ISNN 2175-8889. 50 ANOS DE 1968. v. 21, n. 1. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/16138/11000. Acesso em 09 nov. 2024

TEIXEIRA, M. R. Por que será que gostamos tanto dos filmes de zumbis? **Revista Cógito**, vol. 14, Salvador, Bahia, 2013. Disponível em https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792013000100003. Acesso em 07 nov. 2024.

VIEIRA, A. G. DO Conceito de Estrutura Narrativa à Sua Crítica. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, v. 14, n. 3, p. 599-604, 2001. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0102-79722001000300015. Acesso em 02 abr. 2024.

WALLACE, A. O ressurgimento da Ku Klux Klan no ano de seu 150° aniversário. **BBC News Brasil**, 30 dez. 2015. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/12/151230_kkk_aniversario_tg. Acesso em 14 set. 2024.

YANG, G. L. **Superman esmaga a Klan**. Roteiro por Gene Luen Yang; arte por Gurihiru; tradução por Rodrigo Guerrino. Barueri, São Paulo. Panini Brasil, 2021.