

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO – FAALC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

HEIDY MAIYUMI RAFAEL KANASIRO

**OLHARES BRANCOS, TERROR NEGRO: BRANQUITUDE E HORROR EM
CORRA!, DE JORDAN PEELE**

CAMPO GRANDE – MS, 2021

HEIDY MAIYUMI RAFAEL KANASIRO

**OLHARES BRANCOS, TERROR NEGRO: BRANQUITUDE E HORROR EM
CORRA!, DE JORDAN PEELE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, área de concentração Literatura, Estudos Comparados e Interartes, como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre em Estudos de Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Ramiro Giroldo.

CAMPO GRANDE – MS, 2021

HEIDY MAIYUMI RAFAEL KANASIRO

**OLHARES BRANCOS, TERROR NEGRO: BRANQUITUDE E HORROR EM
CORRA!, DE JORDAN PEELE**

APROVADA POR:

Prof. Dr. Ramiro Giroldo
Orientador / Presidente
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – PPGEL/UFMS

Prof. Dr. Paulo Custódio de Oliveira
Membro titular externo
Universidade Federal da Grande Dourados – PPGEL/UFMS

Prof^a. Dr^a. Angela Maria Guida
Membro titular
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – PPGEL/UFMS

Prof^a. Dr^a. Rosana Cristina Zanelatto Santos
Suplente interna

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – PPGEL/UFMS
Prof. Dr. Gregório Foganholi Dantas
Universidade Federal da Grande Dourados – PPGEL/UFMS

Para Aya, resistência colorida afro-asiática.

AGRADECIMENTOS

São muitas as pessoas a quem sou grata ao concluir esta dissertação.

Obrigada, meu pai, Horácio Yassuci Kanasiro, pelo suporte incondicional e por se mostrar sensível às questões raciais.

Obrigada, minha tia, Eliane Kanasiro, por toda a generosidade que você sempre teve comigo.

Obrigada, minha sogra, Geth Lima, e meu sogro, Jairo Lima (*in memoriam*), por todo apoio.

Agradeço imensamente ao professor Gilberto Alexandre Sobrinho (Unicamp) por apresentar a mim o vasto universo de pensamento do cinema negro em suas preciosas aulas de Teoria do Cinema.

Ao professor Paulo Biscaia Filho (Unespar) pelas tão produtivas (e divertidas) aulas da Unihorror, programação imperdível das tardes de sábado ao longo do primeiro ano de pandemia.

Agradeço ao meu orientador, Ramiro Giroldo, pela leitura cuidadosa e pela confiança durante este longo processo. Às professoras Rosana Cristina Zanelatto Santos e Angela Maria Guida, minha sincera gratidão por acompanharem o trabalho desde a qualificação. Obrigada, professor Paulo Custódio, pelo comprometimento com a leitura do trabalho e pelos ricos apontamentos.

Obrigada às minhas amigas, Larissa Anzoategui, pelos livros emprestados, Elisa Parucker, pelo auxílio com algumas traduções, e Lúcia Carolina, minha maior incentivadora.

Obrigada, meu querido amigo, Alfranio Pedroso Soares, pelas trocas. Admiro o seu pensamento lúcido e bem-humorado e sua forma de ser professor. Quem tem um amigo tem tudo!

Agradeço a todos os estudantes que tive/tenho a oportunidade de encontrar nas escolas ao longo destes primeiros dez anos de docência. Estar com vocês constitui parte significativa da minha jornada.

Agradeço do fundo do meu coração aos amigos, Maria Angélica Chiang (tia Maria), Paulo Augusto Fernandes (tio Paulo), e Mayara Bragato (tia Mayara), por serem nossa rede de apoio nos cuidados com Aya. Vocês tornam a experiência da maternidade mais leve! Mayara, ter uma amiga para compartilhar as experiências da maternidade e da sala de aula é muito reconfortante.

Marcelo, meu amado companheiro, sua presença é leve como uma brisa fresca, tanto quanto seu pensamento é afiado e provocativo. Obrigada por seus brilhantes *insights*, pela estante de livros compartilhada, pelas indicações de leitura e pelo constante incentivo na pesquisa. A vida é muito boa com você! Sem você, este trabalho não seria possível.

Aya, filhinha, não sou capaz de expressar a gratidão que sinto por você, obrigada pela compreensão em todos os momentos quando não pude brincar contigo. Você tinha quatro meses de vida quando cursei a primeira disciplina no PPGEL como aluna especial. Enquanto eu assistia às aulas, você e seu pai me esperavam no pátio da universidade, até que eu pudesse sair para amamentar. Espero que leia este trabalho quando crescer. Tomara que goste, é para você!

Este trabalho foi desenvolvido concomitantemente com a minha jornada de 40 horas semanais como professora de Arte do Ensino Básico durante a pandemia de Covid-19. Obrigada a

todas as pessoas envolvidas na pesquisa, produção, distribuição e aplicação de doses de vacinas contra a Covid, por permitirem a mim chegar segura até aqui.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo realizar uma análise do longa-metragem *Corra!* (2017), de Jordan Peele, buscando compreender como o filme constrói o efeito de horror por meio das representações da branquitude. Para tanto, parte-se de um panorama geral sobre representações raciais no cinema estadunidense, para então realizar-se uma abordagem mais específica sobre o gênero do horror. Na segunda seção, intitulada *Representações de Raça no Cinema Norte-americano*, recorre-se aos Estudos Culturais e à ideia de políticas de representação de Hall (2016) para pensar processos de construção que tensionam as disputas quando a *diferença* é representada. São abordados os cinco principais estereótipos raciais do cinema norte-americano, que dão título ao livro *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks: An Interpretative History of Blacks in America Films*, de Bogle (2016). Em contrapartida, são consideradas as contranarrativas do cinema negro, entendidas como um *olhar opositor* (hooks¹, 2019), tais como os *race movies*², algumas produções da blaxploitation e de Spike Lee. A terceira seção trata da presença negra no cinema de horror. Parte-se de uma abordagem a respeito dos gêneros cinematográficos para compreender-se a estrutura do gênero de terror e seus arquétipos. Entre os subgêneros do terror, destaca-se a presença de monstros e sua repetida utilização alegórica como a alteridade racial. É analisada a figura de King Kong e sua representação como uma negritude animalizada. Como um contraponto às representações estereotipadas, apresenta-se *A noite dos mortos-vivos* (1968), de George Romero, para introduzir a ideia da branquitude como fonte de horror. Também são relacionadas algumas experiências de animalização e objetificação de pessoas negras em espaços majoritariamente brancos, como em Fanon, Baldwin, Saartje Baartman e nas mulheres que foram entrevistadas por Grada Kilomba de maneira alusiva ao protagonista de *Corra!*, Chris. A quarta seção detém-se em uma análise de quatro trechos específicos do filme, sendo o primeiro um estudo sobre Dean Armitage como arquétipo do cientista maluco, o segundo refere-se ao lugar de silenciamento provocado pela hipnose de Missy, o terceiro trecho busca entender o lugar de asiáticos nas relações raciais, partindo do personagem Hiroki Tanaka, por fim, a mansão dos Armitage será relacionada a uma *plantation*, associando o gesto de Chris, ao tirar o algodão dos ouvidos, a um processo de descolonização. Na quinta e última seção buscou-se tensionar recentes imagens de violência racial produzidas por câmeras e suas respectivas reações com o aumento de narrativas que confrontam o olhar e o pensamento branco hegemônico.

Palavras-chave: cinema negro; *Corra!*; estereótipos raciais; terror.

¹ A escritora, educadora, feminista e ativista social Gloria Jean Watkins (Hopkinsville, Kentucky, EUA, 25/09/1952) assina suas produções usando o pseudônimo bell hooks, homenagem à avó de sua mãe, senhora Bell Blair Hooks, grafando-o em letras minúsculas para dispensar o destaque à sua própria presença e registrar que, em sua visão, a importância da obra que produz está no conteúdo e no coletivo das pessoas por ele contempladas, não em sua própria figura individualmente.

² Gênero produzido nos EUA, entre as décadas de dez e 50 de século passado, que contava com personagens e atores negros e era realizado para a audiência do público negro.

ABSTRACT

The present study is aimed to investigate the feature film *Get Out*, written and directed by Jordan Peele (2017), working on understanding how it builds the horror effect through the representation of whiteness, this option is based on an overview of racial representation in films produced in the United States, later, this study discusses the horror genre in more details. The second section, *Representations of Race in American Cinema*, appeals to Cultural Studies and Stuart Hall's theory of the Politics of Representation (2016) to think about building processes that pressure the contests whenever the disparities are represented. The main five racial stereotypes in films produced in the United States are discussed, which is entitled in the book *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks: An Interpretative History of Blacks in America Films*, Bogle (2016). In return, African American cinema statements are taken and seen as oppositional gazes (hooks, 2019) such as *race movies*, some productions of the blaxploitation and Spike Lee. The third section focuses on the presence of black people in horror movies and starts with an approach to film genres to understand the structure of the horror genre and its archetypes, amongst horror subgenres, the presence of monsters and their allegorical and repeated use as racial otherness. The third section reviewed the figure of King Kong and its representation as blackness animalization. As a counterpoint to negative stereotyped representations, this study submitted *Night of the Living Dead* (1968), directed by George Romero, to introduce the concept of whiteness as a dreadful source of horror. In addition are some experiences of animalization and objectification of black people in places of majority of white people, like Fanon, Baldwin, Saartje Baartman review, and among the women who were interviewed by Grada Kilomba referring to the main player in *Get Out*, Chris. The fourth section holds an assessment from four stretches of *Get Out*, at first, a study on the character Dean Armitage as an example of the archetype of crazy scientists, the second relates to the position of silencing caused by hypnosis by Missy, the third passage tries to understand the position held by Asian people in race relations from the Hiroki Tanaka's character, at last, the Armitage's mansion will be related to a plantation, associating decolonisation with Chris's gesture when removing the cotton wool out of the ears. In the fifth and last section, an attempt was made to tension recent images of racial violence produced by cameras and their respective reactions with the increase of narratives that confront the hegemonic white gaze and thought.

Key-words: black cinema; *Get Out!*; horror; racial stereotypes.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Coon.	177
Figura 2 - Coons.	188
Figura 3 - A atriz Hattie McDaniel.	19
Figura 4 - Mammy.	19
Figura 5 - Mammies.	19
Figura 6 - Jim Crow.	21
Figura 7 - Jim Crow.	21
Figura 8 - Perna longa em blackface.	22
Figura 9 - Estereótipo do comedor de melancia.	22
Figura 10 - The Jazz Singer (1927).	22
Figura 11 - Cinzeiro que objetifica pessoas negras.	23
Figura 12 - Retrato da "Escrava Anastácia".	30
Figura 13 - Rótulos do achocolatado Banania.	39
Figura 14 - Personagem senegalês na atual versão da marca Banania.	39
Figura 15 - O sorriso de Georgina.	40
Figura 16 - O sorriso de Walter.	40
Figura 17 - Tio Remus.	41
Figura 18 - Diálogo entre Logan (centro) e Chris (direita).	42
Figura 19 - LeBron James e Gisele Bündchen em uma alusão a King Kong.	60
Figura 20 - Pôsteres do filme King Kong.	60
Figura 21 - Dean Armitage.	82
Figura 22 - Xícara de Missy Armitage.	90
Figura 23 - Chris caindo no sunken place.	90
Figura 24 - Tweet de Jordan Peele sobre sunken place.	93
Figura 25 - Chris é observado por Missy, Dean e Jeremy.	94
Figura 26 - Chris é observado pelos convidados.	95
Figura 27 - Plano cartesiano de triangulação racial.	97
Figura 28 - Capa do livro "The Heathen Chinees".	98
Figura 29 - Ativistas asiático-americanos segurando cartazes com as frases "Perigo amarelo apoia o Poder Negro" e "Huey livre", Oakland, California.	101
Figura 30 - Mulher branca apontando para uma faixa escrita "Japs se mudem. Este é um bairro branco".	102
Figura 31 - Chris percebe o algodão da poltrona.	106
Figura 32 - Chris retira o algodão de seus ouvidos.	107
Figura 33 - A casa dos Armitage arde em chamas.	107

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	REPRESENTAÇÕES DE RAÇA NO CINEMA NORTE-AMERICANO	13
2.1	Políticas de representação	15
2.2	Cinema norte-americano e estereótipos raciais	16
2.3	Olhar opositor e o cinema negro	28
2.4	Representações de raça em <i>Corra!</i> – uma alegoria da colonização	37
3	PRESENÇA NEGRA NO CINEMA DE HORROR	48
3.1	Desdobramentos dos gêneros do discurso e dos gêneros literários: a construção do gênero cinematográfico	48
3.2	Filme de terror: humanidade x monstruosidade	52
3.3	A história negra é o horror negro	63
3.4	Branquitude e horror: sobrevivendo ao olhar branco	72
4	ANÁLISES DE CORRA!	80
4.1	Cientistas malucos: racionalidade, objetividade e controle na autoimagem branca	80
4.2	"Eu estava em um buraco e não conseguia me mover": vivendo no sunken place	88
4.3	Além do preto e do branco: triangulação racial e a representação asiática em <i>Corra!</i>	94
4.4	Uma atípica colheita de algodão na <i>plantation</i> Armitage	104
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
	REFERÊNCIAS	113
	Bibliografia	113
	Figuras	115
	Filmografia	116

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação trata de representações negras no cinema norte-americano. Antes de introduzir os problemas da pesquisa, porém, é preciso evidenciar o lugar de onde eu falo, um lugar que, ainda que eu me esforçasse, não poderia ser apagado ou escondido, pois ele aparece mesmo que meu corpo, com minhas características fenotípicas, não apareça. Meu nome é um demarcador racial e, ao contrário do que Lourenço Cardoso (2020) chama de (branco) Drácula, ou seja, aquele que não se enxerga (racialmente), não pretendo me fazer invisível, sem cor e nem universal. O (branco) Drácula é aquele que enxerga a racialidade do outro (não Drácula), mas é incapaz de perceber a si mesmo, pois seu reflexo não aparece no espelho.

Como muitos descendentes de japoneses no Brasil, tenho dois nomes: um ocidental seguido de um japonês. O meu sobrenome também não me permite a passabilidade pelo lugar do branco. Portanto, é preciso destacar que falo de representações negras como uma mulher amarela/racializada.

A questão da identidade asiática até poderia passar despercebida neste trabalho, não fosse o evento histórico que marcou o início deste século e que impactou todos os habitantes do planeta, incluindo a mim e esta pesquisa: a pandemia de Covid-19. Além dos desafios da adaptação à rotina de isolamento social, *home office* e ensino remoto, a pandemia trouxe a nós um lembrete que permanecia relegado por parte das comunidades asiáticas no Brasil: não somos brancos. A xenofobia acentuou-se e revelou um sentimento antiasiático que se encontrava parcialmente velado pela suposta cordialidade da mítica democracia racial brasileira. Viver a pandemia no Brasil governado pelo *Messias* só acentuou a percepção negativa em relação a nós, pois as representações e a realidade social confirmam que o vírus tem cor: voltamos a ser o perigo amarelo.

Agora que você sabe quem fala, vamos debruçar-nos sobre os problemas da pesquisa. Esta pesquisa parte de um desejo de aprofundar uma leitura do longa-metragem *Corra!* (2017). A 2018, *Corra!* recebeu três indicações importantes ao Oscar, sendo elas, melhor roteiro original, melhor diretor e melhor filme, quando Jordan Peele foi laureado com o prêmio de melhor roteiro original, sendo o primeiro roteirista negro da história a receber tal reconhecimento. Um dos grandes nomes do cinema de horror da atualidade, Peele ficou conhecido pelo público como ator de comédia, nas *sketches* de *Key & Peele*.

Esta dissertação tem como objetivo realizar uma análise do longa-metragem *Corra!*, dirigido por Jordan Peele, pensando sobretudo nas representações da branquitude. "Não existem brancos bons neste filme!" – afirma Peele no documentário *Horror Noire* (2019). É esta particular representação dos personagens brancos, como os agentes do mal que provocam o horror, que será evidenciada ao longo do trabalho, considerando Hollywood como uma indústria que repetidamente produziu imagens degradantes sobre a negritude. De forma contundente, Ed Guerrero (1993) inicia seu estudo *Framing Blackness: The African American Image in Film* afirmando que outrora as *plantations* produziam algodão, hoje, elas produzem filmes.

Partindo da provocação de Guerrero, a segunda seção, intitulada *Representações de Raça no Cinema Norte-americano*, concentra-se nas representações hollywoodianas de brancos e negros a partir das noções de *consciência ocidental do negro* e *consciência negra do negro* postuladas pelo filósofo camaronês Achille Mbembe. Isso porque assim como Hollywood produziu diversas imagens ultrajantes sobre a negritude, o cinema também é local de contestação e resistência. Por isso, outro conceito-chave para as reflexões do primeiro capítulo vem de Stuart Hall, com as *políticas da imagem*. Trataremos de analisar alguns casos de sobredeterminação no cinema estadunidense, o que inclui a obra supremacista *O nascimento de uma nação* (1915), de D. W. Griffith, bem como os estereótipos raciais no cinema, na literatura e na publicidade, passando pela polêmica discussão da representação em filmes da chamada *blaxploitation*.

Em contrapartida, serão apresentados casos de autodefinição do cinema negro³, considerando o que bell hooks chama de *olhar opositor*. Olharemos para o cinema de Oscar Michaux e de Spike Lee até chegarmos à proposição de que *Corra!* constrói uma alegoria da colonização.

A terceira seção dedica-se a um estudo de uma tipologia estilístico-composicional (SOUZA, 2002) assim como às representações raciais em um gênero específico: o terror. Abordaremos a questão do que é gênero, deste enunciado relativamente estável (BAKHTIN, 1997), partindo da literatura para chegarmos ao gênero cinematográfico. O terror será entendido como um gênero emotivo (SIPOS, 2010), porque provoca no espectador um efeito emocional de desconforto (NOGUEIRA, 2010). Depois de apresentadas as premissas formais do gênero horror, serão discutidas algumas representações que envolvem *humanidade versus*

³ Neste trabalho, usaremos o termo *cinema negro* para tratar do cinema produzido por diretoras/es negras/os, tal como utilizado por Sobrinho (2020) em *O Afroperspectivismo de A Trilogia da Bicha Preta, de Juan Rodrigues: construindo as estéticas das resistências*. Logos (Rio de Janeiro. Online), v. 27, p. 152, 2020.

monstruosidade no horror, assim como a repetida utilização alegórica de monstros como a alteridade racial (COLEMAN, 2019).

Destacaremos a representação do personagem Ben, de *A noite dos mortos-vivos* (1968), de George Romero, e a forma como o filme captou as tensões raciais de seu momento histórico. Essas questões nos direcionarão para a experiência do terror negro (COLEMAN, 2019) e para o posicionamento da branquitude como fonte de horror a partir de um olhar negro (hooks, 2019). No entanto, essas representações não constituem uma simples inversão da dicotomia "nós, os bons, e eles, os maus", pois elaboram uma dor traumática decorrente de uma história de dominação, escravidão e genocídio. Relacionaremos as experiências de hooks, Baldwin, Fanon, Baartman e de algumas entrevistadas por Kilomba (2019) com a de Chris, nas ocasiões em que eles adentram ambientes predominantemente brancos e passam a experimentar o horror.

A quarta e última seção investiga quatro fragmentos de *Corra!* por meio de um procedimento de decupagem. Começaremos propondo a leitura do personagem Dean Armitage como um exemplo do arquétipo do cientista maluco e de como a figura do cientista constitui parte significativa na construção da autoimagem branca/europeia (ANI, 1994). Na seção secundária, retomaremos alguns exemplos históricos em que a ciência foi utilizada como ferramenta de opressão racial, a saber, os casos de Saartje Baartman e Henrietta Lacks.

O segundo fragmento a ser analisado tratará do *sunken place*, entendido como um lugar de silenciamento e morte social. Em *Corra!*, os personagens negros são colocados neste lugar quando têm suas mentes invadidas por Missy Armitage por meio de um método de dominação específico: a hipnose. Suas palavras têm o poder de transportar a vítima para um lugar de abjeção, saindo da condição de ser para a de não ser.

Na seção terciária, intitulada *Além do preto e do branco: triangulação racial e representação asiática em Corra!*, o foco será na análise do personagem Hiroki Tanaka, o único personagem asiático do longa-metragem. Esse será o momento em que aprofundarei as reflexões esboçadas nesta introdução sobre o lugar de asiáticos nas relações raciais, por meio do que Kim (1999) chama de *padrão de triangulação racial*. Veremos que, de um lado, asiáticos beneficiam-se de uma aproximação com a branquitude, que reforça um ódio antinegro e, por outro, esta aproximação está sempre acompanhada de um ostracismo político, de uma eterna condição de estrangeiro, gerando desvantagens materiais. Traremos alguns exemplos de lideranças asiáticas que lutaram junto aos movimentos negros contra o inimigo comum, a supremacia branca.

Na última parte, *Uma atípica colheita de algodão na plantation Armitage*, entenderemos a mansão dos Armitage como uma *plantation*, retomando a provocação inicial de Guerrero (1993). Voltaremos nossa atenção à cena em que Chris se salva após "colher algodão" para tampar seus ouvidos e livrar-se do poder da hipnose de Missy. Esse gesto de tirar o algodão será compreendido como um gesto de descolonização, uma vez que Williams (2012) demonstra a importância do algodão para o capitalismo moderno por meio de um comércio triangular entre África, América e Europa.

Assim, o trabalho foi construído pensando do aspecto mais geral para o mais específico, ou seja, desde as primeiras representações de raça no cinema estadunidense, seguido por uma discussão sobre o gênero do terror e a presença negra dentro dele para então relacionar todas estas questões com trechos específicos do filme analisado.

2 REPRESENTAÇÕES DE RAÇA NO CINEMA NORTE-AMERICANO

A câmera filma a rua de um subúrbio em um plano médio enquanto se move lentamente para trás. É noite e a rua deserta está fracamente iluminada por postes. Ouve-se a voz de um homem que fala ao celular a respeito do nome de uma rua. O homem que fala ao celular surge no enquadramento, caminhando no mesmo sentido em que a câmera recua. Ele é um jovem rapaz negro.

Personagem: [...] Isso é loucura. Me traz até aqui nesse subúrbio assustador e confuso. Garota, é sério! Eu me sinto um peixe fora d'água aqui. Está bem, conversamos depois, até mais!⁴

Quando desliga o celular, ele ultrapassa a câmera, que gira ao seu redor, posicionando-se atrás dele desta vez. Um carro branco aparece indo ao encontro do rapaz, passando por ele enquanto a câmera gira ao seu redor, posicionando-se novamente à sua frente. O carro branco dá a volta, alcançando o personagem pelas costas. Ambos param. Do carro, ouve-se uma música que diz: “Run, rabbit! Run!” O rapaz segue em frente e o carro o acompanha. Ele decide mudar de direção e, ao atravessar a rua, percebe que o carro branco está parado com a porta do motorista aberta. Ele é surpreendido por um homem de capacete que o golpeia pelas costas, enforcando-o com um mata-leão. O personagem é desacordado e arrastado até o porta-malas do carro branco. A música ganha mais intensidade – “Run, rabbit! Run, rabbit! Run! Run! Run! Don’t give the farmer his fun! Fun! Fun! He’ll get by without his rabbit pie! So run rabbit! Run, rabbit! Run! Run! Run!” – e é interrompida com o fechar da porta do motorista.

A cena inicial do filme *Get out!* (2017) – *Corra!* em português do Brasil – do diretor afro-americano Jordan Peele, anuncia a violência que perpassa a experiência negra nos Estados Unidos. Nela, o público é colocado na perspectiva do jovem negro que é perseguido, enforcado e sequestrado ao perder-se pelas ruas de um subúrbio branco. A trilha sonora dá seu recado: *Corra, coelho! Corra, coelho! Corra! Corra! Corra!* – enfatizando a relação de presa e predador que se estabelece ali. O corpo negro é capturado e jogado em um porta-malas, tornando-se um carregamento, um objeto de caça.

Três anos e sete dias depois da estreia de *Corra!* no Brasil, George Floyd é enforcado até a morte em Minneapolis. Não em uma rua deserta, mas sob olhares de testemunhas e

⁴ Tradução nossa de "It's crazy! You got me on here this creepy, confusiness suburb. Girl, so serious though. It's like a sore thumb out here. Right baby, I'll talk to you soon, see you."

câmeras de celulares, em plena luz do dia, demonstrando que o horror artístico provocado pela violência contra um homem negro na ficção incorpora uma violência infringida por um monstro real chamado supremacia branca. A banalidade com que a violência total é infringida aos corpos negros permeia o cotidiano, os noticiários e a ficção.

Na cena seguinte, a canção *Sikiliza kwa wahenga*, de Michael Abels, acompanha os créditos de apresentação do filme. O texto, em *swahili*⁵, cantado como sussurros, anuncia o terror racial que virá a seguir, alertando: “Irmão, ouça a voz dos ancestrais!” A canção em língua africana remonta a uma relação de diáspora por meio de um processo de hibridização que ocorre com a utilização da língua inglesa e do *swahili*. “*Brother, sikiliza, sikiliza kwa wahenga. Kimbia, unakimbia mbali*” (Irmão, ouça, ouça a voz dos ancestrais. Corra, corra daqui!) remete a uma voz ancestral africana que é acionada para alertar o protagonista que logo será apresentado ao público, demonstrando que os horrores do passado não foram enterrados, mas que se atualizam a cada gesto violento do racismo.

Como salienta Gilroy (2012, p. 158), a produção cultural afro-atlântica moderna incorpora os terrores indizíveis da escravidão e suas memórias da violência racial. Desse modo, ainda que o filme esteja localizado em uma realidade estadunidense, entenderemos que a experiência negra na diáspora compartilha de uma violência colonial que se estende até a atualidade. Assim, a perspectiva adotada no filme enfatiza a identificação com a experiência negra e que nos leva a alguns questionamentos: Quais perspectivas são hegemonicamente privilegiadas quando há representações de pessoas negras no cinema norte-americano? Quais impactos a hiperexposição a representações negativas das populações negras podem ter na realidade concreta? Como as contranarrativas do cinema negro se opõem aos estereótipos raciais?

Por isso, antes de prosseguirmos com a análise fílmica, procuraremos entender como as relações raciais vêm sendo representadas no cinema norte-americano a partir do que Stuart Hall (2016) define como *políticas da imagem*. Com base nesse entendimento, perceberemos como os estereótipos operam por meio de polos binários e de que forma eles são utilizados para reduzir determinados grupos. Veremos que, se por um lado, o cinema norte-americano produziu imagens degradantes de pessoas negras assim como discursos pró-escravidão, por outro, o cinema negro emergiu a partir de um olhar opositor, como defende bell hooks (2019), para enfim entendermos como Jordan Peele manipula estes estereótipos de modo a invertê-los, explicitando seus mecanismos de operação.

⁵ Língua africana pertencente ao tronco linguístico bantu.

2.1 Políticas de representação

Em *Cultura e representação*, Hall (2016) discorre sobre as políticas da imagem, ou seja, sobre as disputas em torno do que as imagens representam. No primeiro capítulo, *O papel da representação*, o crítico jamaicano privilegia uma noção de representação em que o ato representativo é entendido como parte de um processo de construção social da realidade, não apenas mero reflexo do objeto representado.

Fundamentalmente, a representação vai ser entendida por Hall como a produção de sentido por meio da linguagem. Para sua argumentação, o autor distingue três abordagens da representação: reflexiva, intencional e construtivista. Na primeira perspectiva, a linguagem funcionaria como um espelho que reflete um sentido pré-existente no mundo, como se os objetos, pessoas e coisas possuíssem um significado anterior à linguagem. Em contrapartida, a abordagem intencional privilegia a ação e a intenção do interlocutor, que imporia seu único sentido no mundo por meio da linguagem. Por fim, a abordagem construtivista se distingue das perspectivas anteriores por não pretender fixar os significados nem nas coisas em si, tampouco nos indivíduos que se expressam por intermédio da linguagem. Os sentidos seriam, nesse aspecto, construídos por meio de sistemas representacionais que são compartilhados por uma determinada cultura.

Assim, entendendo a representação como um processo construído tanto pelo interlocutor quanto pelos indivíduos que compartilham determinada cultura, ou seja, os significados não estão nem nas coisas em si, e nem nos indivíduos que fazem uso da linguagem, pensaremos o modo como as representações raciais no cinema norte-americano podem ser lidas pela audiência: seja reforçando e confirmando o racismo, seja pela contestação e oposição às representações degradantes.

Diante do exposto, aqui, pensaremos sobre as políticas de representação que envolvem raça no cinema norte-americano e quais tensões e disputas estão em ação quando a *diferença* é representada. Dito doutra forma, qual olhar é privilegiado nessas representações e como elas agem sobre a realidade social e sobre a subjetividade das pessoas? Grada Kilomba sugere que

Poderíamos dizer que no mundo conceitual branco é como se o inconsciente coletivo das pessoas negras fosse pré-programado para a alienação, decepção e trauma psíquico, uma vez que as imagens da negritude às quais somos confrontadas/os não são nada realistas, tampouco gratificantes. Que alienação, ser-se forçada/o a identificar-se com os heróis, que aparecem como brancos, e rejeitar os inimigos, que aparecem como negros. Que decepção, ser-se forçada/o a olhar para nós mesmas/os como se estivéssemos

no lugar delas/es. Que dor, estar presa/o nessa ordem colonial (KILOMBA, 2019, p. 39).

A autora apresenta o conflito de ver-se representada por meio do olhar do colonizador, de tal modo que seu olhar seja conduzido à identificação com aquele que nada se assemelha a ela. Como um espelho distorcido que a obriga a reconhecer-se em uma imagem deformada, ela apresenta a dor de um processo de alienação. No entanto, como espaço que também possibilita a contestação e a resistência a tais imagens coloniais, para compreender as representações de raça, será necessário distinguir as narrativas em dois campos conceituais.

Distinguiremos duas categorias de narrativas que disputam as regras de definição das representações segundo as definições de Achille Mbembe (2018) sobre a razão negra. Para o filósofo camaronês, há um conjunto de enunciados e fabulações cujos objetos são as pessoas de origem africana. Nesse sistema de narrativas se manifesta um sujeito racial dito negro. O juízo de identidade, ou seja, o discurso sobre o outro, que tem por objetivo a subjugação racial, Mbembe chamará de *consciência ocidental do negro*. Nessa categoria incluiremos as produções culturais que formulam estereótipos que reduzem e *essencializam* pessoas negras na literatura, na publicidade, nos desenhos animados, nos artefatos e no cinema.

Em contrapartida, as narrativas de autodeterminação que surgem como respostas às representações estereotipadas formam a categoria de *consciência negra do negro* na qual aqueles que eram submetidos às políticas de representação *essencializadas* se tornam agentes de sua própria história. Nesse grupo situaremos a obra de Jordan Peele, assim como a tradição herdada por ele do cinema negro, desde os *race movies* e do cinema de Oscar Micheaux, passando por alguns diretores da blaxploitation e pelos filmes de Spike Lee.

2.2 Cinema norte-americano e estereótipos raciais

Nesta subseção, buscaremos expor os mecanismos de construção de um estereótipo racial a partir do entendimento de políticas de representação trazido por Stuart Hall (2016). Demonstraremos como as imagens da escravidão foram amplamente naturalizadas pela indústria do cinema norte-americano e como estas imagens exercem um grande poder sobre a subjetividade das pessoas, moldando seus comportamentos e preferências.

No segundo capítulo de *Cultura e representação* (2016), intitulado *O espetáculo do outro*, Hall debruça-se sobre como as imagens da mídia representam a diferença. De modo mais específico, são feitas análises dos estereótipos reproduzidos sobre pessoas negras na mídia de massa, seja na figura de atletas negros sexualizados e animalizados, seja na ode à branquitude expressa em rótulos de sabonetes. Um aspecto destacado por Hall é que a

diferença é representada por meio de polos binários exageradamente acentuados e que privilegiam o polo dominante.

Uma chave importante para a compreensão dessa representação da diferença é a estereotipagem. Ainda segundo Hall (2016), a representação estereotipada consiste na redução e na essencialização da diferença, que passa a ser vista como natural. Quando pessoas negras são representadas como a diferença, esta redução *essencializadora* se dá por meio da aparência física, com o exagero de traços fenotípicos.

Bogle afirma que estas representações estereotipadas são usadas para produzirem um único efeito: “entreter enfatizando a ‘inferioridade’ negra” (BOGLE, 2016, p. 2). Ele identifica cinco principais estereótipos raciais no cinema norte-americano, que dão título a seu livro *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks: An Interpretative History of Blacks in America Films*:

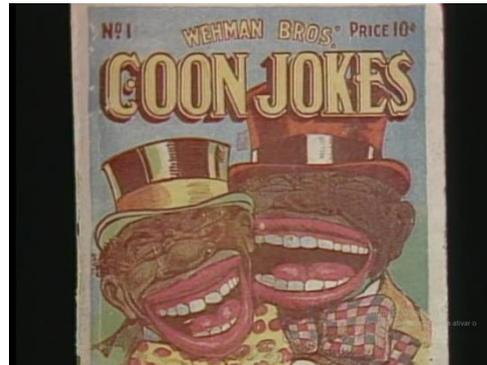
- 1) *Tom* é o servo fiel, um bom cristão, submisso e cordial. Inspirado pelo romance *Uncle Tom's Cabin*, da escritora Harriet Beecher Stowe, é o personagem dócil e obediente que gosta dos brancos.
- 2) *Coon* é um bufão, louco, preguiçoso e sub-humano, reduzido à figura de um comedor de melancias e galinhas (BOGLE, 2016, p. 5).

Figura 1 - Coon.



Fonte: Ethnic Notions (1987).

Figura 2 - Coons.



Fonte: Ethnic Notions (1987).

3) *Mulatto* é a figura que vive o drama da birracialidade, parcialmente aceito pelos brancos por sua parcela de branquitude, por vezes usufrui de certa passabilidade entre eles. Brown (1969, p. 2) destaca que mesmo alguns autores de narrativas antiescravagistas pareciam acreditar que a submissão era uma qualidade inata dos africanos ao escolherem figuras birraciais como heróis das rebeliões. Assim, eles atribuíam a militância e a inteligência a uma herança de sua ascendência branca.

4) *Mammy* é o estereótipo mais recorrente de representação da mulher negra. Geralmente é uma empregada/serva grande e rabugenta, com um lenço na cabeça. A *mammy* é a protetora da casa grande e emerge como uma defesa da escravidão. Barbara Christian afirma em *Ethnic Notions* que, se por um lado, a feminilidade branca é entendida a partir de valores como a fragilidade, a beleza e a dependência em relação à figura masculina, a *mammy* contrapõe-se a estes valores como a figura de uma mulher forte, feia e que controla o homem.⁶ A atriz Hattie McDaniel consagrou-se como a primeira mulher negra a ser laureada com um Oscar por sua interpretação de *mammy* em *Gone With The Wind* (1939). Anos depois, McDaniel interpretou outra *mammy* no polêmico filme *Song of the South* (1946). Sua função nessa trama ficou reduzida a cozinhar enquanto cantava algumas alegres canções.

⁶ No documentário *A Negação do Brasil* (2000), Joel Zito Araújo traz um panorama dos papéis representados por atores e atrizes negros nas telenovelas brasileiras. Aqui cabe pontuar como muitos dos estereótipos estadunidenses se repetem nas produções brasileiras – reservadas as devidas doses de *cor local* – como nas figuras da empregada que ama os patrões, do guarda-costas leal, do jagunço e do escravo. Sobre o papel das mulheres negras, cabe destacar um episódio emblemático. Em *O Direito de Nascer* (1965), considerado o primeiro sucesso de audiência da telenovela brasileira, a atriz Isaura Bruno interpretou Mamãe Dolores. Mesmo amada pelo público, Isaura Bruno morreu pobre, vendendo doces na Praça da Sé.

Figura 3 - A atriz Hattie McDaniel.



Fonte: *Gone With The Wind* (1939)⁷.

Figura 4 - Mammy.



Fonte: *Ethnic Notions* (1987).

Figura 5 - Mammies.



Fonte: *Ethnic Notions* (1987).

5) *Buck* é a besta assustadora e animalesca, o predador sexual à procura da carne branca. Esse estereótipo foi inaugurado no cinema pela odiosa obra *The Birth Of a Nation* (1915), de D. W. Griffith, na figura do personagem Gus (interpretado por um ator branco em pintura *black face*). Em uma das cenas mais desprezíveis do filme, Gus aparece perseguindo uma garota branca, que prefere jogar-se de um penhasco a encarar o monstro malvado.

⁷ Disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2019/12/13/cultura/1576235728_595044.html Acesso em 12/11/2021.

Em um mesmo sentido, o diretor Marlon Riggs demonstra em seu documentário *Ethnic Notions* (1987) como as pessoas negras foram e continuam sendo representadas por meio de violentos estereótipos na publicidade, em *cartoons*, no teatro e em artefatos domésticos. O documentário questiona quais são os efeitos acumulativos da exposição repetida a essas caricaturas e de que modo elas refletem e moldam as tensões raciais nos Estados Unidos. Riggs revela como há um exercício de controle psicológico por meio destas imagens, que operam uma total distorção da imagem negra, tornando-a não apenas cômica, mas grotesca.

No documentário, George Frederickson afirma como a *plantation* foi repetidamente representada como um paraíso de escravos felizes. A *plantation* foi o regime agrário que serviu de base para a economia escravista dos Estados Unidos até o século XIX. Nessas imagens, a escravidão era projetada como uma instituição benigna e protetora. Uma dupla defesa do sistema escravagista foi feita por meio de dois estereótipos: os *Zip Coons* e os *Sambos*. De um lado, os *Zip Coons* simbolizam que os negros foram incapazes de adaptarem-se à liberdade e do outro, o dócil e feliz *Sambo*, com seu prazer por comida, dança e música, funciona como uma fantasia de negros felizes em seu *verdadeiro lugar*.

Essas imagens defendiam que, sem o paternalismo dos brancos, os negros voltariam a um estágio de selvageria, quando, então, emerge o estereótipo do *black brute*. O editor racista Buckner H. Payne escreveu em *The negro: what is his ethnological status* (1867): “Um homem não pode cometer tão grande ofensa contra sua raça, contra seu país, contra Deus... a ponto de dar sua filha, em casamento com um negro – uma besta.” Como já mencionado anteriormente, a manipulação do personagem Gus de *O nascimento de uma nação*, inspirado pelo personagem do romance *The Clansman*, de Dixon Jr., formalizou imagens que não somente incitaram como justificaram a violência racial.

Além dos estereótipos já reportados, há também o dançarino Jim Crow. T. D. Rice, que foi um dos primeiros atores a apresentarem esta figura tão popular entre os americanos, nos chamados espetáculos de menestréis. Neles, atores brancos com pintura *blackface* imitavam os dialetos negros, exagerando-os. A imagem devastadora do Jim Crow é um dos maiores símbolos da segregação racial.

Figura 6 - Jim Crow.



Fonte: Ethnic Notions (1987).

Figura 7 - Jim Crow.



Fonte: Ethnic Notions (1987).

Nem mesmo as crianças foram poupadas das violências raciais. Nas figuras caricatas das *pickaninnies*, as crianças negras eram representadas como figuras abandonadas para serem devoradas por jacarés, sub-humanas e sujas. Como Pat Turner afirma em *Ethnic Notions*, essas figuras não invocam a simpatia, mas o sentimento de inferioridade e sub-humanidade, de selvageria.

Uma forma ainda mais persuasiva de disseminação daqueles estereótipos racistas foi realizada em desenhos animados, como nas animações do personagem Pernalonga (figura 8), com músicas contagiantes, bem como em livros infantis como *Little Black Sambo*, cativando parte do público mais jovem de maneira a moldar a percepção dos estereótipos não mais como apenas aceitáveis, mas divertidos. Por fim, *Ethnic Notions* explicita como a cada período novas caricaturas racistas foram criadas para responderem às demandas particulares de cada conjuntura, com o objetivo de manutenção das desigualdades raciais.

Figura 8 - Perna longa em blackface.



Fonte: Ethnic Notions (1987).

Figura 9 - Estereótipo do comedor de melancia.



Fonte: Ethnic Notions (1987).

Figura 10 - The Jazz Singer (1927).



Fonte: Ethnic Notions (1987).

Figura 11 - Cinzeiro que objetifica pessoas negras.



Fonte: Ethnic Notions (1987).

Além das influências das propagandas, dos *cartoons* e dos artefatos, os filmes também tomaram de empréstimo diversas imagens da literatura de ficção. Um panorama sobre a representação negra na literatura norte-americana é traçado por Sterling Brown em *The negro in American Fiction* (1968). O autor faz uma compilação de textos literários que apresentam personagens negros e organiza-os de forma dialética, partindo das narrativas pró-escravidão para as de antiescravidão. Em seguida faz um apanhado sobre o período da Reconstrução (1865-1877), ou seja, o período que sucedeu a Guerra Civil, por meio da perspectiva do “glorioso Sul” para, em seguida, mostrar o outro lado, do “não tão glorioso sul”. O livro parte da tradição das *plantations* e caminha até as narrativas contra-hegemônicas como de W. E. B. Du Bois⁸.

Brown demonstra como a imagem da velha *plantation*, com sua mansão, habitada por mulheres brancas bem-vestidas, com os campos de algodão ocupados por pessoas negras cantando enquanto trabalham, serviu de pano de fundo para diversas propagandas de café, farinha de panquecas e whisky. É o sonho americano favorito! Assim, as narrativas pró-escravidão abusavam de um sentimentalismo para representar a *plantation* como uma instituição benevolente e protetora, necessária para a transição de um povo infantil pagão para o cristianismo (BROWN, 1968, p. 18). O período da escravidão nos Estados Unidos é chamado de *Antebellum*: “Resumidamente, o período do *Antebellum* marcou um momento de crescimento econômico (marcado principalmente pelo uso da mão de obra escrava) no Sul dos Estados Unidos entre o fim do século XVIII até o início da Guerra Civil em 1861” (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 115).

Mesmo na literatura abolicionista houve a persistência de certos clichês. Em *Uncle Tom's Cabin* (1852), de Harriet Beecher Stowe, a escritora escorregou no dilema

⁸ William Edward Burghardt Du Bois foi um escritor e ativista pan-africanista. Ficou conhecido por ser um dos fundadores da NAACP (*National Association for the Advancement of Colored People*).

propagandista. Ao tornar Tom um personagem nobre demais, ela enfraqueceu seu argumento contra a escravidão e “[...] os críticos afirmaram: se a escravidão produziu um herói cristão tão superior aos brancos livres, então a escravidão é excelente (BROWN, 1968, p. 36)”. Ainda que as narrativas antiescravidão tenham retratado abusos até então ignorados, como a brutalidade da venda de escravos, a separação de famílias e a violência total, Brown observa que os insurrecionistas militantes eram geralmente os tipos mestiços, enquanto o tipo mais africano era mostrado como dócil, como Tom.

Também podemos identificar o processo de estereotipagem dos sujeitos racializados nas representações televisivas. Cedric C. Clark (1969) estudou como as minorias étnicas são retratadas na televisão norte-americana e defende que estas imagens agem como forma de controle social. Para ele, a televisão reflete a estrutura social quando seleciona e apresenta personagens associados às suas divisões estruturais (CLARK, 1969, p. 18). Isso ocorre em três etapas: não reconhecimento, ridicularização e regulação.

Clark exemplifica como alguns grupos são escassamente representados como um todo, por exemplo, a comunidade porto-riquenha. Este não reconhecimento dos meios de comunicação de massa, que exclui alguns grupos das representações, agiria como forma de punição. Já no estágio dois, aqueles que eram ignorados passam a ter visibilidade por meio da ridicularização. Ainda que o grupo ridicularizado esteja presente, ele funciona como uma afirmação da autoestima da cultura dominante e da manutenção de seu poder. Clark inclui nessa categoria as comunidades mexicanas e asiáticas, juntamente com os afro-americanos. No caso dos mexicanos, a ridicularização opera com suas representações como preguiçosos, sujos e improdutivos. Já os asiáticos são frequentemente apresentados como garçons, mestres caratecas ou objetos sexuais exóticos (CLARK, 1969, p. 19).

O mesmo autor afirma que aquelas produções minam a autoimagem de grupos minorizados enquanto afirmam a cultura dominante (branca). Na terceira etapa (regulação), ele demonstra como os personagens negros das séries televisivas do ano anterior à publicação de seu artigo representavam papéis ligados à manutenção da lei e da ordem, como policiais, detetives, membros do exército, donas de casa e espões.

Assim, todos aqueles estereótipos, seja na esfera do cinema, da publicidade, do teatro de menestréis, dos desenhos animados ou da televisão, reduzem certas culturas subalternizadas à natureza para, em seguida, naturalizarem esta diferença.

Se as diferenças entre negros e brancos são *culturais*, então elas podem ser modificadas e alteradas. No entanto, se elas são *naturais* – como acreditavam os proprietários de escravos –, estão além da história, são fixas

e permanentes. A *naturalização* é, portanto, uma estratégia representacional que visa fixar a *diferença* e, assim, ancorá-la para sempre (HALL, 2016, p. 171).

Logo, a naturalização das diferenças é utilizada como ferramenta para endossar as representações estereotipadas e como consequência, validar as desigualdades raciais. A crítica feminista bell hooks (2019) também aponta a direção de como o controle das imagens é essencial para as políticas de dominação racial. Suas análises evidenciam o modo com que os filmes são capazes de determinar “[...] como a negritude e as pessoas negras são vistas e como outros grupos responderão a nós com base nas suas relações com a construção e o consumo de imagens” (hooks, 2019, p. 38).

Em *Corra!*, Jordan Peele realiza sua produção como uma contranarrativa, em uma indústria que tem em sua gênese filmes sobre escravidão (*plantation genre*) como *The Birth of a Nation* (1915) e *Gone With the Wind* (1939). Guerrero (1993) demonstra como essas representações da escravidão cumprem uma função ideológica de propaganda do regime escravista: "Como a escravidão, historicamente afirmada como um sistema de trabalho baseado na exploração extrema e na crueldade e como produtora de grandes riquezas para proprietários brancos, é retratada na telona?"⁹ (GUERRERO, 1993, p. 10)

Guerrero (1993) provoca: houve um tempo em que as *plantations* produziam algodão, hoje algumas cultivam filmes. Mas os imperativos permanecem os mesmos. Mbembe alega que a *plantation* se caracteriza pelo “[...] fato de que o vínculo social de exploração não havia sido estabelecido de forma definitiva (MBEMBE, 2018, p. 43)”. Sendo assim, as relações de sujeição e dominação eram constantemente produzidas e reproduzidas. Logo, a *plantation* é uma instituição paranoica que vive sob o regime do medo. Ora, se a *plantation* que produz filmes mantém os imperativos daquelas que produziam algodão, estes filmes são produtos que atualizam o regime paranoico de dominação e sujeição racial, operando pelos mesmos princípios do medo e da violência. Numa mesma direção, Hall (2016) critica a naturalização das representações do cotidiano no regime de escravidão, tornadas tão banais a ponto de não serem questionadas.

Guerrero também afirma, assim como as/os autoras/es que trouxemos previamente, que negros foram marginalizados, subordinados e desvalorizados de todas as formas para manterem-se no lugar a dominação branca de ordem simbólica e a hierarquia racial nos Estados Unidos. Mas a representação cinematográfica também é local de contestação e

⁹ Tradução nossa de "How is slavery, historically affirmed as a labor system based on extreme exploitation and cruelty and as producing great wealth for white owners, depicted on the big screen?"

mudança e esta questão será desenvolvida na próxima subseção. Os filmes mostram a ideologia da indústria do cinema e seu poder de moldar as concepções do público sobre raça, intermediando as atitudes sociais e raciais do público (GUERRERO, 1993, pp. 4-5).

Porque a representação cinematográfica da negritude é local de perpétua contestação, luta e, conseqüentemente, mudança, os esforços de Hollywood para enquadrar a negritude são constantemente desafiados pelas autodefinições culturais e políticas dos afro-americanos, que como povo, decidiram militar contra esse sistema limitador de representação desde o início do cinema comercial¹⁰ (GUERRERO, 1993, pp. 2-3).

Como começamos a discorrer anteriormente, em *O nascimento de uma nação*, Griffith apresenta um verdadeiro arsenal de repertório racista estereotipado, sintetizando todas as problemáticas que discutimos até aqui. Digamos que Griffith é exímio em ser odioso, é um racista de forma colossal. Ele inaugura, inclusive, o estereótipo do *Buck*, a fera selvagem, o predador sexual que procura obstinadamente pela carne branca em um discurso de paranoia sexual. Por meio de uma narrativa persuasiva, construída com extrema virtuosidade técnica, o filme age como uma lavagem cerebral arquitetada para endossar os ideais da supremacia branca. Esse é considerado por Guerrero (1993) como o primeiro longa-metragem de Hollywood.

Cedric Robinson (2013) pontua que o ano de 1915 foi marcado, para além da estreia de *The Birth of a Nation*, pelo quinquagésimo ano do fim da Guerra Civil norte-americana, pela inauguração da segunda KKK e pela invasão estadunidense do Haiti.

Assim, o filme de Griffith é marcado pela colisão das forças econômicas e culturais de seu tempo: a hegemonia dos valores morais vitorianos se confrontava com a meteórica expansão da classe trabalhadora, culturalmente diversa; homens de negócio insurgentes e empreendedores na nova indústria cinematográfica, de forma a justificar sua frágil posição econômica, passaram a reivindicar o status de artistas; e filmes sendo propostos como um lugar de instrução moral (ROBINSON, 2013, p. 30).

O filme foi baseado nos livros supremacistas de Thomas Dixon Jr. – que também participou como produtor do longa-metragem – *The Leopard's Spots: A Romance of the White Man's Burden* (1901) e *The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan* (1905). Ambientado no período da segregação racial e amparado pelas leis Jim Crow, o filme apresenta duas famílias, os Camerons do Sul e o Stonemans do Norte, durante a Guerra Civil

¹⁰ Tradução nossa de "Because of cinematic representation of blackness is the site of perpetual contestation, struggle, and consequently change, Hollywood's unceasing efforts to frame blackness are constantly challenged by the cultural and political self-definitions of African Americans, who as a people have been determined since the inception of commercial cinema to militate against this limiting system of representation."

e o período subsequente da Reconstrução. O filme mostra a Klan como uma instituição heroica, com seus cavaleiros encapuzados montados em seus cavalos também encapuzados, que pretendem salvar os brancos de uma suposta ameaça negra.

Neste filme-propaganda pró-supremacia branca, há um maniqueísmo delirante entre brancos virtuosos, com sua instituição familiar centrada na figura do homem, acompanhado da mulher branca frágil, doce donzela, inocente, afetada e desejada por homens negros. Do outro lado estão os negros, retratados como preguiçosos, perigosos e selvagens. De um lado as crianças brancas estão protegidas dentro de suas casas, do outro, as crianças negras são criadas soltas. A dicotomia é acentuada nas cenas de dança. Os negros dançam ao ar livre, de forma exagerada enquanto se curvam, ao passo que os brancos, quando dançam estão eretos, dentro de um salão, de forma ordenada e coreografada, uma legítima expressão apolínea. Os polos binários preto/branco, corpo/mente e razão/emoção são enfatizados pelo contraste acentuado das peles brancas e negras, sendo que muitas destas últimas eram representadas por atores brancos em pintura *blackface*. Além disso, Griffith imprime sua assinatura em cada quadro do filme, confirmando e reafirmando sua posição autoral e o endosso a cada uma daquelas ideias. Michael Rogin (*apud* ROBINSON, 2013, p. 46) comenta que “[...] os negros de Griffith eram tão maus quanto ele os pintava porque ele pintava brancos de preto.”

Aqui cabe ressaltar o papel de cumplicidade e agência que a mulher branca desempenha na narrativa de Griffith. Elas apoiam seus homens, costuram os trajes dos cavaleiros mascarados da Klan, constituindo uma peça importante na engrenagem da supremacia branca.

Apesar das enérgicas contestações por parte da comunidade negra, como pode ser observado pelas tentativas da NAACP (*National Association for the Advancement of Colored People*) de censurar e banir o longa-metragem, ainda assim, *O Nascimento de Uma Nação* foi o primeiro filme a ser exibido na Casa Branca, então sob o comando do presidente Woodrow Wilson. Como relata Guerrero (1993), na noite seguinte à exibição na Casa Branca, Dixon exibiu o filme para a Suprema Corte e para os membros do congresso norte-americano no salão do Raleigh Hotel. Guerrero aponta que no primeiro mês desde a estreia se estima que o filme teve 6.266 exibições e foi visto por cerca de três milhões de pessoas, apenas em Nova York.

O desfecho do filme apresenta a restauração da ordem supremacista pela Klan. Por apresentar este retrato romântico de glorificação da KKK, o longa-metragem contribuiu para a expansão da organização criminosa, que chegou a cinco milhões de membros no ano de 1924.

Diante de toda carga ideológica empregada nas narrativas que observamos aqui, “[...] os afro-americanos têm todas as razões para temerem que o que é figurado no cinema possa facilmente agir contra eles na realidade.”¹¹ (GUERRERO, 1993, p. 14).

Conhecemos exemplos de narrativas violentas e estereotipadas na literatura de ficção, na televisão, na publicidade, nos artefatos e nos primórdios do cinema que se enquadram na categoria esboçada por Mbembe de *consciência ocidental do negro*. Verificamos quais funções ideológicas essas imagens desempenharam para a manutenção de certa ordem simbólica escravista baseada em uma hierarquia racial. Vimos que, como afirma Hall (2016), a produção de sentidos ocorre por meio da linguagem e o processo de estereotipagem age por meio da redução a polos binários que privilegiam o aspecto hegemônico.

Por fim, percebemos como aquelas construções se utilizam da degradação ritualizada, de imagens idealizadas e sentimentalizadas e da essencialização, tornando um grupo “[...] reduzido a alguns fundamentos fixados pela natureza” (HALL, 2016, p. 173) e operando uma prática de fechamento e exclusão dentro de um regime racializado de representação.

2.3 Olhar opositor e o cinema negro

“A nossa única possibilidade de existir é criar. Como criatura, moldamos condições para fugir das posições de subalternidade”.
Denise Ferreira da Silva

O primeiro filme com elenco e diretor negros rodado nos Estados Unidos foi produzido antes do hino odioso de Griffith. Estamos falando de *The Railroad Porter* (1913), de William D. Foster. Em um momento em que a indústria cinematográfica estava dominada pelo monopólio da Motion Picture Patents Company (MPPC), Foster já previa que o cinema poderia gerar lucros para a comunidade negra. Segundo Robinson (2013), entre 1908 e 1914, tanto a produção quanto a exibição de filmes estavam centralizadas pela MPPC, também conhecida como “O truste”. O grupo, formado predominantemente por produtoras pertencentes a homens brancos protestantes de origem anglo-saxônica – e que incluía a companhia Biograph de Griffith –, exercia um controle da indústria por meio da patente de câmeras e projetores. Isso foi possível graças a uma parceria com a Eastman Kodak.

Foster já notava que o cinema fazia mais do que qualquer outro meio para despertar a “consciência de raça”. No entanto (e aqui está o ponto inicial), esse despertar, segundo ele, veio como uma reação negativa à forma como o negro era “tradicionalmente retratado”. Como exemplo desse despertar,

¹¹ Tradução nossa de “[...] African American had every reason to fear that what was depicted on the screen would easily be acted out against them in reality.”

Foster faz referência a vários casos de patronos negros protestando contra imagens caricaturais, forçando exibidores a retirarem filmes de cartaz. Dois anos antes de *O nascimento de uma nação* (*The Birth of a Nation*, 1915), vemos a crescente indignação em protestos públicos contra a forma com que os brancos retratavam os negros, e vemos também a construção de um discurso que tem como ponto de partida a questão das representações que, como Foster coloca, não estavam “de acordo com a realidade” (GAINES, 2013, p. 102).

A primeira companhia cinematográfica negra foi a *Foster Photoplay Company*, criada no ano de 1910 em Chicago. Depois dela vieram a *Norman Picture Patents Company*, a *Reol Films*, a *Ebony Film Company* e a notável *Lincoln Motion Picture Company* (ALMEIDA, 2013). Como pontua Guerrero (1993), a presença negra no cinema não pode ser limitada aos aspectos negativos, considerando as comunidades negras como meras vítimas dos sistemas de representação, tampouco podem ser permanentemente fixadas, pois existem perpétuas contestações e mudanças. Assim, estamos diante dos desafios da autodefinição e da construção da autoimagem negra. Para denominarmos esse conjunto de narrativas, que se opõem aos discursos de dominação racial, retomaremos a proposição de Mbembe, de *consciência negra do negro*. São dados que revelam que sempre houve reações às representações estereotipadas.

Como vimos anteriormente, tais representações de pessoas negras foram amplamente utilizadas para a manutenção simbólica de uma hierarquia racial nos Estados Unidos. No entanto, as contranarrativas baseadas em um processo de autodefinição também emergiram com grande expressão naqueles contextos.

Para hooks (2019), o cinema negro surge de certo olhar opositor. Isso porque historicamente a supremacia branca impôs o controle sobre o olhar negro, uma vez que escravizados eram energicamente punidos por olhar, por parecerem presunçosos ou por parecem observar aqueles que serviam:

Uma estratégia efetiva do terror e desumanização da supremacia branca durante a escravidão estava centrada no controle branco sobre o olhar negro. Negros escravizados, depois servos libertos, podiam ser punidos brutalmente por olhar, por parecer observar os brancos enquanto estavam lhes servindo, pois apenas um sujeito pode observar, ou ver. Para ser totalmente um objeto, era preciso não ter a capacidade de ver ou reconhecer a realidade. Essas relações de olhar foram reforçadas conforme os brancos cultivaram a prática de negar a subjetividade dos negros (para melhor desumanizar e oprimir), relegando-os ao domínio do invisível (hooks, 2019, pp. 299-300).

Os olhares negros são, portanto, olhares questionadores, que contestam e confrontam as construções totalizantes produzidas pela branquitude. Hooks (2019) chamará de olhar

opositor o olhar da espectadora negra que resiste à identificação total com o discurso apresentado no filme. Uma vez que esse olhar encara sua própria negação, a espectadora negra recusa a assimilação daquelas percepções negativas da negritude.

Como veremos na próxima subseção, não por coincidência, Chris (Daniel Kaluuya), o protagonista de *Corra!*, é um fotógrafo. Ele é desejado justamente por conta de seu olhar. Depois de ser capturado, Chris é comprado pelo negociador de arte Jim Hudson (Stephen Root), que ironicamente é cego. Seu algoz é enfático ao afirmar: “Eu quero seus olhos!”

De modo complementar às reflexões de bell hooks sobre o poder de olhar, Grada Kilomba (2019) reflete sobre a fala e, por conseguinte, sobre quem pode falar. Em *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*, a autora relembra a máscara de silenciamento usada para que pessoas escravizadas fossem impedidas de comer cana-de-açúcar e cacau. A imagem da máscara ficou conhecida na figura de Anastácia, mulher africana escravizada que viveu na Bahia e que escancara os horrores e a violência da escravidão. Assim, Kilomba diz que a máscara implementa um senso de mudez, pois a boca, sendo o símbolo da fala e da enunciação, é o órgão da opressão no racismo.

Figura 12 - Retrato da "Escrava Anastácia".



Fonte: KILOMBA, 2019, p. 35.

O ato de falar é como uma negociação entre quem fala e quem escuta, isto é, entre falantes e suas/seus interlocutoras/es (Castro Varela e Dhawan, 2003). Ouvir é, nesse sentido, o ato de autorização em direção à/ao falante. Alguém pode falar (somente) quando sua voz é ouvida. Nessa dialética, aquelas/es que são ouvidas/os também são aqueles que “pertencem”. E aquelas/es que não são ouvidas/os se tornam aquelas/es que “não pertencem”. A máscara recria esse projeto de silenciamento e controla a possibilidade de que colonizadas/os possam um dia ser ouvidas/os e, conseqüentemente, possam pertencer (KILOMBA, 2019, pp. 42-43).

Kilomba aponta para um mesmo sentido que Mbembe ao situar sua escrita como um gesto de tornar-se sujeito e não objeto de sua história. Entenderemos a obra de Jordan Peele nessa perspectiva, como uma escrita de si, que emerge de um olhar-opositor, como uma contranarrativa que se nega a aceitar as imagens totalizantes que predominam no cinema norte-americano.

Voltando à antiga tradição do cinema negro, em *Olhares negros: raça e representação*, bell hooks (2019) dedica um capítulo ao cinema de Oscar Micheaux, entendendo-o como uma contranarrativa que “[...] criou um espaço no cinema onde mulheres negras podiam ser retratadas como sujeitas desejanças; ele contrariou as imagens degradantes da feminilidade negra no cinema hollywoodiano.” (hooks, 2019, p. 252).

Oscar Michaux nasceu em 1884, filho de Calvis S. e Belle Michaux, escravos alforriados que migraram de Kentucky para Illinois, onde Oscar nasceu. Os Michaux fizeram parte da chamada Grande Migração, ou seja, o movimento de migração de famílias afro-americanas que saíram do sul rural, segregado pelas leis Jim Crow, para o norte urbano e industrializado dos Estados Unidos, em busca de ascensão econômica, sobretudo entre as décadas de 1910 e 1920 (ALMEIDA, 2013).

No artigo *Where the Negro Fails*, publicado no jornal Chicago Defender, Oscar passou a assinar seu nome com “e”, passando de Michaux para Micheaux, em um gesto de consciência para diferenciar-se do nome herdado pelo escravizador de sua família (ALMEIDA, 2013). Recorremos novamente a Mbembe:

Se a consciência ocidental do negro é um juízo de identidade, esse segundo texto é, inversamente, uma declaração de identidade. Através dele, o negro diz de si mesmo ser aquele sobre o qual não se exerce domínio; aquele que não está onde se diz estar, muito menos onde é procurado, mas sim ali onde não é pensado (MBEMBE, 2018, p. 62).

O gesto de Micheaux será entendido como um gesto de autodeterminação que acompanhará nossa análise sobre o cinema negro. A trajetória de Micheaux foi possível também graças aos pioneiros do cinema negro norte-americano, que produziram os chamados *race movies*. Destacamos a importância da *Lincoln Motion Picture Company*, que contava com uma rede de distribuição nacional e destacava-se pela presença do ator Noble Johnson, que também era diretor da empresa e fez grande sucesso em Hollywood.

No entanto, a Lincoln foi perdendo importância quando a Universal Pictures, por meio de contratos abusivos, começou a limitar a presença de Johnson em outras produções. Assim,

ao mesmo tempo que a figura de Noble Johnson fortaleceu a visibilidade dos *race movies*, quando ele passou a dedicar-se mais para as produções de Hollywood, os *race movies* foram decrescendo cada vez mais. Mas é importante reconhecer a importância de Noble Johnson no sentido de pavimentar um caminho para Micheaux (GAINES, 2013).

Assim, Gaines (2013) descreve que, conforme o capital branco invadiu o mercado negro criado pelos realizadores dos *race movies*, houve um enfraquecimento das produtoras negras. Quando Johnson se demitiu da Lincoln, somado à epidemia de gripe, houve o fim da Lincoln.

Para os pioneiros do cinema afro-americano, a oportunidade de contar suas próprias histórias através de filmes, em público, para eles mesmos, mas também para um público branco sempre que possível, era a chance de retratarem a si próprios da maneira como gostariam e enquanto parte de um grupo visível. Naquele momento e para aquelas pessoas, havia motivação em dobro – de um lado, a rejeição da versão branca para o negro americano, e do outro a consolidação e constituição de uma identidade de raça. Esse duplo deslocamento da posição de minoria foi a estratégia mais produtiva da história da cultura afro-americana (GAINES, 2013, p. 111).

Micheaux chegou a buscar, sem sucesso, parcerias com a Lincoln. Quando então decidiu levantar recursos para produzir de forma independente, demonstrando sua notável habilidade como produtor e empreendedor. Micheaux carregava pessoalmente as cópias de seus filmes de cinema em cinema. Escrevia anúncios de alarde ao estilo *ballyhoo*, buscando atrair espectadores e moldar a recepção de seus filmes.

Depois que *O nascimento de uma nação* foi lançado em 1915, veio o grande furor público contra seu racismo. Na época, uma resposta padrão aos protestos sobre como os negros eram retratados nos filmes americanos era que eles deveriam desenvolver sua própria safra de cineastas. Até certo ponto, essa resposta padrão prevalece hoje. A verdade é que os negros americanos fazem seus próprios filmes há muitos anos. Enquanto a maioria dos cineastas de Hollywood os rebaixava e ridicularizava, um movimento *underground* deu origem a um grupo de cineastas negros independentes que floresceu no final dos anos 1920 e 1930. Eles tentaram apresentar retratos realistas de negros americanos, mas na maioria das vezes caíram na armadilha dos mesmos conceitos estereotipados de seus concorrentes brancos. E eles sempre foram atormentados por problemas financeiros, técnicos e de distribuição. No entanto, alguns apresentaram realizações notáveis que sobrevivem até hoje. Vários escritores, diretores, produtores e técnicos negros ganharam uma experiência valiosa trabalhando nesses filmes. Na verdade, não fosse por esses filmes *underground* - às vezes chamados de *race movies* - muitos negros nunca teriam trabalhado em filmes¹² (BOGLE, p. 89).

¹² Tradução nossa de "After *The Birth of a Nation* was released in 1915, there came the great public furor against its racism. At the time, a standard reply to protests about how Negroes were depicted in American films was that blacks should develop their own crop of filmmakers. To some extent that standard reply prevails today. The truth

Houve um crescimento do público negro entre 1915 e 1923, mas a indústria negra enfrentou grandes problemas: a epidemia de gripe em 1923 fez com que várias salas de cinema fossem fechadas, agravando ainda mais os problemas de distribuição; com o advento do cinema falado, as companhias tiveram de investir em novos equipamentos; a competição com os grandes estúdios tornou-se cada vez mais desigual; para completar a onda de maus acontecimentos, veio a Grande Depressão (BOGLE, 2016).

Bogle (2016) conta que Micheaux foi um dos que sobreviveu à epidemia. Ele marcava reuniões com médicos, advogados, empresários, professores, fazendeiros, promovendo ele mesmo o seu trabalho.

Talvez a maior contribuição de Micheaux, a que todos os críticos reconheceram, foi o estabelecimento e a operação bem-sucedida de uma instituição de cinema negro por um período extenso de tempo, uma preocupação atual análoga à do beisebol anterior à integração racial. [...] A façanha institucional de Micheaux – sua habilidade de entregar um filme atrás do outro e de abordar diretamente as necessidades de uma platéia totalmente negra – não se repetiu até hoje, mais de meio século depois dos acordos de 1942 (GREEN, 2013, p. 141).

Ainda que os *race movies* se limitassem a um universo da classe média negra, com suas ambições de elevação da raça (*uplifting*), e mesmo que a recepção do público não tenha sido unânime, Micheaux e seus antecessores obtiveram um admirável êxito ao estabelecer um cinema negro. Não obstante todas as condições adversas para pequenas produtoras, em um mercado dominado pelo Truste (MPPC), aqueles pioneiros do cinema negro conseguiram estabelecer uma rede de distribuição direcionada às demandas de um público específico.

Saltando algumas décadas à frente, nos anos 70, a *blaxploitation* buscou reverter as velhas representações de Hollywood, trazendo à tona a revolta e a vingança dentro das relações entre senhor escravo (GUERRERO, 1993).

Lamentando as representações e a qualidade dos filmes dos anos 1970 que estrelavam atores negros, Ellen Holly, do New York Times, escreveu em 1974: “um dos problemas em ser negro e ter recursos limitados é que raramente controlamos a nossa imagem. Nós raramente aparecemos na mídia como dizemos que somos, mas geralmente como os brancos dizem que somos”. As condições econômicas sob as quais os filmes negros eram feitos

is that black Americans have made their own films for many years. While the mainstream of Hollywood filmmakers demeaned and ridiculed the American Negro, an underground movement gave rise to a group of independent black filmmakers who flourished in the late 1920s and the 1930s. They tried to present realistic portraits of black Americans, but more often than not were trapped by the same stereotype conceptions as their white competitors. And always they were plagued by financial, technical, and distributing problems. Yet some came up with remarkable achievements that survive today. A host of black writers, directors, producers, and technicians gained valuable experience from working on these films. In fact, had it not been for such underground features – sometimes called race movies – many blacks would never have worked in films”.

fizeram surgir o termo “blaxploitation” – uma união entre os conceitos da palavra negro em inglês (black) e “exploração” –, que é usado para definir os filmes negros da década, fossem de terror ou não. Blaxploitation descreve uma era de lançamentos de filmes negros que frequentemente se inspiravam nas ideologias do movimento Black Power enquanto apresentavam temas de empoderamento, autossuficiência (ainda que nem sempre pelos meios legais) e tomada de consciência. [...] Os filmes blaxploitation geralmente tinham uma mensagem contra o status quo, desafiando a exploração “do Homem” ou “dos branqueiros” em detrimento das comunidades negras (por exemplo, importação de drogas, círculos de prostituição e policiais corruptos), embora raramente a crítica passasse de uma acusação contra alguns indivíduos ruins (COLEMAN, 2019, pp. 207-208).

O uso indiscriminado de estereótipos criminais, *gangsters*, de violência, assim como de comportamentos misóginos, gerou controvérsias na aceitação daqueles filmes pela própria comunidade negra. O documentário *Baadasssss Cinema* (2002), de Isaac Julien, apresenta as divergências que as produções geraram, trazendo depoimentos de personalidades como o ator e diretor Melvin Van Peebles, o diretor Quentin Tarantino, a estrela *sex symbol* do gênero Pam Grier, o ator Samuel L. Jackson e de críticos como Ed Guerrero e bell hooks.

Tanto Samuel L. Jackson como bell hooks reconhecem o caráter comercial da blaxploitation, que fundamentalmente buscava atrair o consumo do público negro. Por outro lado, no documentário, Van Peebles fala sobre por que começou a fazer cinema: “Minha *causa* era dar aos negros uma consciência de si mesmo que haviam roubado deles.” Deixando para trás os papéis de empregados e músicos, homens negros eram apresentados como poderosos, *Sweet Sweetback’s Baadasssss Song* (1971) traz um protagonista que consegue chegar vivo até o fim. Contrariando todas as expectativas das fórmulas tradicionais, o personagem negro, perseguido pelos policiais brancos, consegue salvar-se. Assim, a blaxploitation trouxe para as telas os heróis que as comunidades negras ansiavam, lançando modas, influenciando comportamentos.

Mais do que um pouco de ironia figura no termo blaxploitation. O epíteto é geralmente associado à produção dos cerca de 60 filmes de Hollywood centrados em narrativas negras, apresentando elencos negros exibindo várias aventuras de ação no gueto e foram lançados aproximadamente entre 1969 e 1974. Mas blaxploitation pode descrever com a mesma facilidade e precisão a cruel injustiça da escravidão ou, por falar nisso, muito da estada histórica do povo negro na América (GUERRERO, 1993, p. 70).¹³

¹³ Tradução nossa de "More than a bit of irony figures in the term Blaxploitation. The epithet is usually associated with the production of the sixty or so Hollywood films that centered on black narratives, featured black casts playing out various action-adventures in the ghetto, and were released roughly between 1969 and 1974. But Blaxploitation might as easily and accurately describe the cruel injustice of slavery or, for that matter, much of the historical sojourn of black folk in America".

Em sua análise sobre a blaxploitation, Guerrero aponta três argumentos: essa cena cultural só foi possível graças aos movimentos políticos e sociais de consciência negra, do nacionalismo negro surgido após os movimentos de direitos civis; à insatisfação com as ainda degradadas representações dos negros em Hollywood e, por fim, à crise econômica que forçou Hollywood a olhar com mais atenção para aquele público. Assim, a blaxploitation emerge como uma reação ao integracionismo representado pelo triunfo e pela contradição da figura assexuada de Sidney Portier trazendo um gênero *macho men* de filmes com homens negros atléticos e sexuais.

Como Van Peebles coloca, o filme conta a história de um “negro mau” que desafia o opressivo sistema branco e vence, articulando assim a principal característica da fórmula blaxploitation. O herói do filme trabalha como um ganhão, se apresentando em shows de sexo em um bordel no centro-sul de Los Angeles onde cresceu e onde aos dez anos ganhou o nome de “Sweetback” de uma prostituta que o seduziu.¹⁴ (GUERRERO, 1993, p. 86).

O membro do Partido dos Panteras Negras Huey Newton dedicou vários elogios ao filme de Van Peebles, tais como a alcunha de primeiro filme negro verdadeiramente revolucionário já feito. Em seu artigo *He won't Bleed Me: A Revolutionary Analysis of Sweet Sweetback Baadasssss Song*, Newton inclusive defendia que o filme deveria ser assistido por todo o partido e enfatiza que nos créditos de abertura aparece: "estrelando A COMUNIDADE NEGRA". Já para Lerone Bennett, em um artigo publicado na revista *Ebony* de setembro de 1971, intitulado *"The Emancipation Orgasm: Sweetback in Wonderland"*, o filme não é nem revolucionário, nem negro, por romantizar a pobreza e a miséria dos guetos, apresentando um super-herói que é a-histórico, individualista e sem comprometimento com qualquer programa revolucionário, que age sob pânico e desespero.

Independentemente das contradições, Van Peebles conseguiu um feito extraordinário na produção de *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*. Investindo cem mil dólares de seu próprio dinheiro, mais cinquenta mil dólares de Bill Cosby, Van Peebles dirigiu, escreveu, atuou e ainda compôs a música de sua produção. Assim, conseguiu reduzir os custos, rodando o filme em três semanas com o montante de quinhentos mil dólares. Os números surpreendem ainda mais: ao fim de 1971, o filme já havia rendido dez milhões de dólares (GUERRERO, 1993).

¹⁴ Tradução nossa de "As Van Peebles puts it, the film tells the story of a “bad nigger” Who challenges the oppressive white system and wins, thus articulating the main feature of the Blaxploitation formula. The hero of the film works as a stud, performing in sex shows in a South-Central Los Angeles whorehouse where he has grown up, and where at the age of ten he earned the name “Sweetback” from an appreciative prostitute who seduced him".

Proeza semelhante só foi realizada décadas mais tarde, com o cinema de *guerrilla* de Spike Lee. O diretor popularizou o termo, que se refere a certas estratégias inovadoras de capitalização e financiamento de filmes, com produções de baixo orçamento. Trata-se também de uma forma de controle das próprias imagens a partir de certo controle dos modos de produção, de tal modo que o diretor não ficasse refém dos valores dos grandes estúdios. Em *She's Gotta Have it* (1986), Lee gastou 175 mil dólares, em um ano e meio de exibição, o filme já havia atingido a importância de sete milhões dólares (GUERRERO, 1993).

Com sua estética de *guerrilla*, Lee ajudou a abrir caminho para o financiamento de outros filmes negros. Conseguiu gerar lucros fazendo filmes baratos, o que possibilitou a continuidade de produções subsequentes (KELLNER, 2001):

Durante a década de 1980, Hollywood aderiu a Ronald Reagan e à sua administração, negligenciando as questões e os problemas dos negros. Durante esse período, poucos filmes sérios mostravam negros, que na maioria das vezes eram retratados de forma estereotipada em comédias frequentemente estreladas por comediantes como Richard Pryor ou Eddie Murphy contracenando com um amigo branco (Guerrero, 1993b: 113 ss). Nesse contexto, os filmes de Spike Lee constituem uma intervenção significativa no sistema cinematográfico de Hollywood. Tratando de questões raciais, sexuais e de classe, de uma perspectiva resolutamente negra, esses filmes levam a perceber bem essas problemáticas explosivas, ausentes do cinema branco predominante (KELLNER, p. 204).

Green atribui os sucessos recentes do cinema negro como resultado “[...] da investida bem-sucedida de Spike Lee em Hollywood como um independente – ele abriu seu caminho ao ganhar dinheiro fora de Hollywood antes” (GREEN, 2013, p. 139). Por isso, as obras de Lee são importantes para uma autorrepresentação do cinema negro, afinal – de modo semelhante ao de Micheaux – ele é mais que um diretor, mas um marqueteiro, que organiza e vende sua visão, recrutando investidores negros para possibilitar o controle da imagem.

Logo, podemos situar os recentes cinemas negros americanos em um movimento de descentramento apontado por Cornel West (*apud* HALL, 2013) que se estrutura em três eixos: o primeiro deles é o deslocamento da Europa enquanto sujeito universal; o segundo eixo emerge da ascensão dos Estados Unidos como potência mundial tanto econômica quanto culturalmente; o terceiro eixo está ligado aos movimentos de descolonização e de direitos civis. Hall (2013) defende que esse descentramento possibilita a abertura de novos espaços de contestação, assim como a eclosão de novos sujeitos no cenário político e cultural.

Em síntese, os cinemas negros estão longe de constituírem uma categoria monolítica e homogênea, o que resulta, por vezes, em questionamentos por parte da própria

intelectualidade negra quanto a questões não somente raciais, mas também de classe e gênero. Os *race movies*, por exemplo, foram criticados por sua estrita representação de valores de uma classe média pequeno-burguesa. Já o cinema de blaxploitation por vezes se deparou com severas contestações por parte da intelectualidade negra e da NAACP, por apresentar ideais misóginos e, em certa medida, pela conservação de estereótipos criminais. Mesmo algumas produções de Spike Lee foram lidas, por vezes, como um apelo ao consumismo e uma redução de causas coletivas à moda.

As produções do cinema negro vistas aqui possuem um denominador comum: a necessidade de controle das próprias imagens que surge de um olhar opositor. Estas contranarrativas se inserem nas políticas de representação como uma *consciência negra do negro*, que se contrapõe aos discursos de dominação racial. Desse modo, os cinemas negros suprem uma demanda de um público insatisfeito com sua degradação sistematizada nas mídias de comunicação de massa, criando estratégias de capitalização, produção e distribuição de filmes autogestionadas.

2.4 Representações de raça em *Corra!* – uma alegoria da colonização

O negro visa ao universal, mas nas telas é mantida intacta sua essência negra, sua “natureza” negra:

*sempre servente
sempre obsequioso e sorridente
eu nunca roubar, nunca mentir
eternamente y a bon banania...
(Frantz Fanon)*

Em *Corra!*, o fotógrafo Chris Washington (Daniel Kaluuya) é convidado a ir até a propriedade rural da família de sua namorada Rose Armitage (Allison Williams), que quer apresentá-lo a seus pais. Receoso desse encontro, Chris pergunta à sua namorada se os pais dela sabem que ele é negro. Rose diz que não, garantindo que isto não importa, afinal “eles não são racistas”. Cinquenta anos antes, o personagem de Sidney Portier passava pela mesma incômoda situação em *Guess Who's Coming to Dinner* (1968) ao aceitar o convite para conhecer os pais de sua namorada branca.

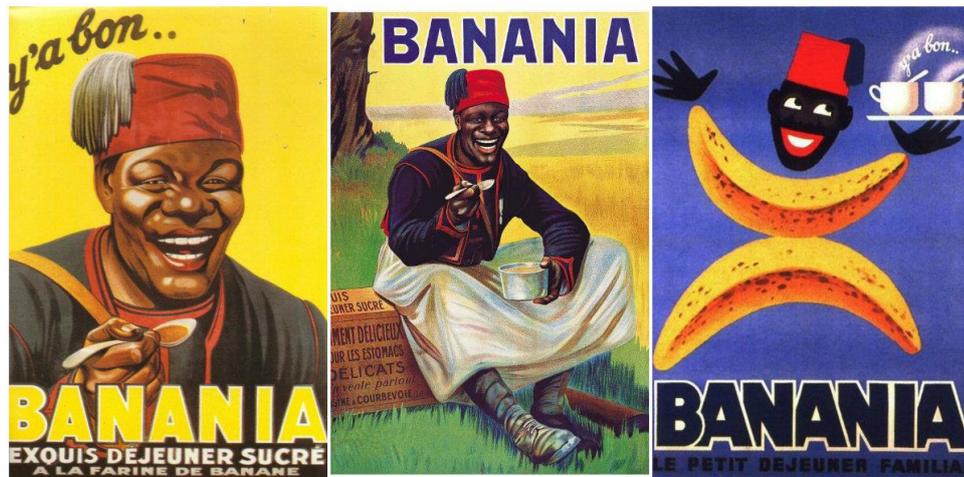
Chegando à propriedade, Chris confirma seus maus pressentimentos (ou seriam os sussurros ancestrais?) ao encontrar um ambiente que mais parece uma casa-grande: pessoas negras trabalhando em serviços domésticos para pessoas brancas. Veremos a seguir como Jordan Peele manipula e inverte os tradicionais estereótipos raciais empregados no cinema.

Além do protagonista Chris e de seu amigo Rod (Lil Rel Howery), os três personagens negros são Georgina (Betty Gabriel), a criada, Walter (Marcus Henderson), o jardineiro, e Logan (LaKeith Stanfield), o companheiro de uma amiga branca da família Armitage. Os três apresentam um comportamento excêntrico, que se alterna de um sorriso forçado, quase atônito, a um choro nervoso. Na representação desses três personagens, há um signo em comum e que os difere de Chris: todos cobrem a cabeça. Georgina usa uma peruca, Walter, um boné e Logan, um chapéu de palha.

Para a análise a seguir, partiremos da obra *Pele negra, máscaras brancas*, clássico escrito pelo psiquiatra martinicano Frantz Fanon, em que ele analisa os efeitos psicossociais do racismo nos povos da diáspora africana. Podemos identificar em Georgina e Walter algo parecido com o que Fanon (2020) chama de sorriso *y'a bon bannania*, ou seja, um sorriso forçado, estereotipado e abestalhado que teve sua origem na publicidade do achocolatado francês Banania, em que um soldado senegalês é mostrado comendo e sorrindo. O sorriso *y'a bon bannania* passou a ser amplamente utilizado tanto no cinema norte-americano como em propagandas da década de 1980. Aqui cabe pontuar que a marca Banania persiste em utilizar a imagem do soldado senegalês sorridente em seus produtos até hoje, ainda que de maneira mais *suavizada* – se é que é possível suavizar um símbolo tão carregado de valores degradantes –, apesar de enérgicas contestações. Muitas representações *y'a bon bannania* podem ser facilmente encontradas na seção de produtos de limpeza de supermercados.

Queira ou não, o negro precisa vestir a libré que lhe impingiu o branco. Observem as revistas ilustradas para crianças, os negros todos têm na boca o “sim, sinhô” ritual. No cinema, a história é ainda mais extraordinária. A maioria dos filmes americanos dublados na França reproduz negros do tipo “Y’a bon banania” (FANON, 2020, p. 48).

Figura 13 - Rótulos do achocolatado Banania.



Vintage News Daily, 2019.¹⁵

Figura 14 - Personagem senegalês na atual versão da marca Banania.



Fonte: Banania, França, 2021.¹⁶

¹⁵ Disponível em <https://vintagenewsdaily.com/controversial-advertisements-by-banania-the-brand-emphasized-the-racist-stereotype-of-dumb-black-people-for-years/>. Acesso em 7/11/2021.

¹⁶ Disponível em <http://banania.fr>. Acesso em 11/01/2021.

Figura 15 - O sorriso de Georgina.



Fonte: Corral (2017).

Figura 16 - O sorriso de Walter.



Fonte: Corral (2017).

A literatura norte-americana do início do século XIX já mencionava o sorriso do negro. O primeiro cômico negro da ficção norte-americana aparece em *Salmagundi* (1807), de Washington Irving, que o descreve assim:

Tanta largura de nariz, tanta exuberância de lábios! Suas canelas tinham a verdadeira curva de pepino; seu rosto dançando brilhava como uma chaleira... Quando ele ria, aparecia de orelha a orelha um *chevaux de-frise* de dentes que rivalizava com os de um tubarão em brancura...¹⁷ (apud BROWN, 1968, p. 6).

Fanon também fala que o sorriso do negro, o *grin*, chamou a atenção de muitos escritores. Ele cita Bernard Wolfe: “Gostamos de representar o negro sorrindo com todos os

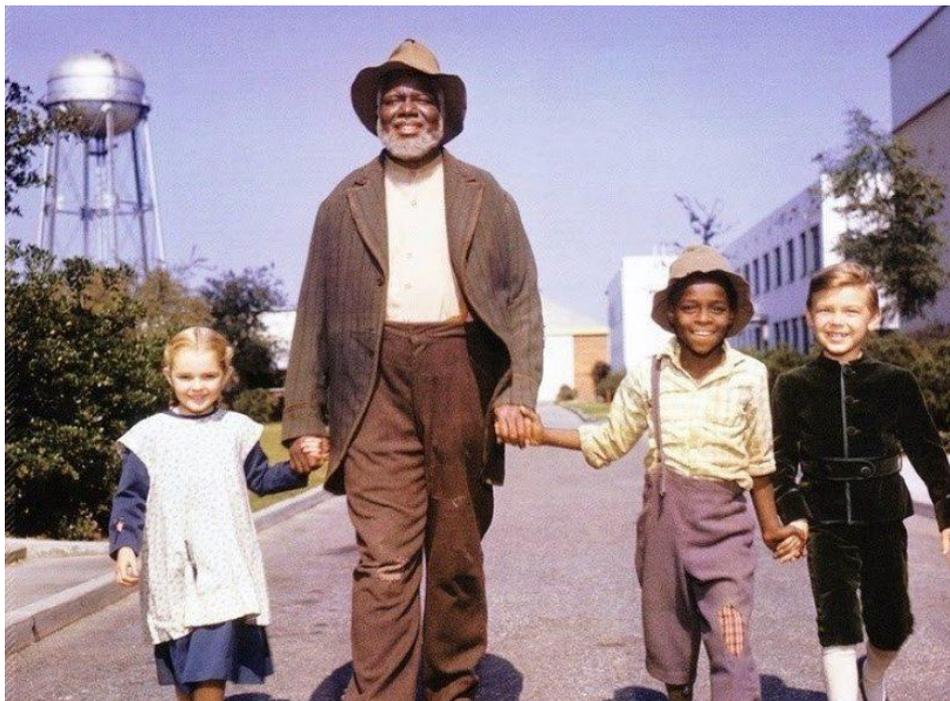
¹⁷ Tradução nossa de "Such breadth of nose, such exuberance of lip ! his shins had the true cucumber curve; his face in dancing shone like a kettle.... When he laughed, there appeared from ear to ear a *chevaux de-frise* of teeth that rivaled the shark's in whiteness...."

dentes. E seu sorriso, tal como o vemos – tal como o criamos –, significa sempre uma dádiva” (FANON, 2020, p. 64)

Além do sorriso *grin*, há outra representação estereotipada nos personagens negros de *Corra!* O personagem Logan, apesar de ser um rapaz jovem, veste-se de modo peculiar. Usa um chapéu de palha com um paletó e calça bege, como uma releitura moderna do personagem arquetípico do Tio Remus, de Joel Chandler Harris, também citado por Fanon, que teve sua adaptação para o cinema protagonizada por James Baskett no controverso filme da Disney intitulado *Song of the South* (1946). Guerrero (1993) pontua que, depois de *The Birth of a Nation*, esse foi o filme que mais gerou protestos por parte da comunidade negra dos Estados Unidos. Aqui, leremos essa representação por meio de uma intertextualidade: “Essa acumulação de significados em diferentes textos, em que uma imagem se refere a outra ou tem seu significado alterado por ser “lida” no contexto de outras imagens, chama-se intertextualidade” (HALL, 2016, p. 150).

Em *Song of the South*, Tio Remus é um senhor negro que conta as fábulas do compadre coelho – *breer rabbit*, um coelho trapaceiro que está sempre tentando tirar vantagem dos outros animais – para as crianças. Está sempre com um sorriso no rosto, ainda que em um ambiente similar ao de uma *plantation* no velho sul dos Estados Unidos – que, acompanhado de uma trilha sonora alegre e cativante, cria uma atmosfera mágica e graciosa para a narrativa.

Figura 17 - Tio Remus.



Fonte: *Song of the South* (1941).

Figura 18 - Diálogo entre Logan (centro) e Chris (direita).



Fonte: Corra! (2017).

Os textos de Harris apresentam uma nostalgia escravagista e tentavam provar que os negros eram felizes com a escravidão e desesperadamente incapazes para a liberdade. Inspirado por histórias vindas da África que foram contadas por trabalhadores escravizados, Harris cria a figura de Tio Remus. O personagem contava fábulas do brer rabbit (irmão coelho), brer fox (irmão raposa) e brer terrapin (irmão tartaruga) para entreter crianças brancas. Tio Remus é um defensor da glória do Velho Sul, admira gente branca e satiriza a educação para os negros (BROWN, 1968).

Song of the South busca gerar um encantamento com seus efeitos *live action*, de interação entre as animações das fábulas com os personagens humanos. Nele, as crianças são literalmente levadas para dentro das histórias narradas por Remus. Em suma, Tio Remus é o servo fiel, dócil e subserviente, sempre rindo com olhos arregalados: *y'a bon banania*.

Não obstante, em *Corra!*, estes comportamentos mecânicos – o sorriso forçado, o uso de uma roupa inadequada para a ocasião, assim como o uso da cobertura na cabeça – são justificados pelos procedimentos cirúrgicos a que Georgina, Walter e Logan foram submetidos. A história revela que os Armitage são, na realidade, um grupo de traficantes de pessoas negras. Eles capturam essas pessoas para então leiloá-las, transformando seus corpos em mercadorias. Esses corpos-mercadorias serão possuídos por pessoas brancas, que terão seus cérebros transplantados para aqueles corpos negros.

Esse procedimento cirúrgico, que envolve também o uso de hipnose, foi desenvolvido pelos pais da namorada de Chris, o neurocirurgião Dean Armitage (Bradley Whitford) e sua esposa, a psiquiatra Missy Armitage (Catherine Keener). Nesse transplante, as qualidades daquela pessoa negra capturada passam a ser usufruídas pelo branco capturador.

Logo, Georgina e Walter, assim como Logan – que é, na realidade, o rapaz sequestrado na cena de abertura do filme e chama-se Andre –, não agiam de forma estereotipada impulsionados por seus próprios desejos, mas sob o comando parasitário dos cérebros brancos que os possuíram. A bizarra caracterização de Logan/Andre é, na realidade, uma performance de um cérebro branco que ocupa um corpo negro com suas visões limitadas e reduzidas de como um homem negro “deve ser”. Aqui Peele constrói, por meio de seus personagens, imagens que explicitam as narrativas da *consciência ocidental do negro*, ou seja, discursos e práticas que visam a fazer do negro um sujeito racial exposto a uma instrumentalização (MBEMBE, 2018). Afinal, os personagens negros que são apresentados de forma estereotipada não possuem consciência, pois estão dominados pela subjetividade branca dos cérebros que se instalaram em seus corpos. Com estas representações polarizadas, cérebros brancos em corpos negros, o filme apresenta um importante elemento do gênero horror: a sobreposição de elementos distintos.

Os monstros do horror muitas vezes envolvem uma mistura do que normalmente é distinto. Personagens possuídos pelo demônio costumam implicar a sobreposição de dois indivíduos categoricamente distintos, o possuído e o possuidor, sendo que o último costuma ser o demônio, que, por sua vez, é não raro uma figura categoricamente transgressiva (por exemplo, um fauno) (CARROLL, 1999, pp. 51-52).

Em *Corra!* o demônio possuidor é o elemento branco, que age como uma entidade sobre corpos negros tal como um colonizador, no sentido descrito por Fanon: o colonizador domina corpo e mente do colonizado, aliena, aprisiona e fixa o sujeito, aniquilando sua subjetividade. Nessa representação, evidenciam-se as dicotomias ocidentais, que Fanon chamará de maniqueísmo delirante: temos o negro enquanto corporeidade e o branco enquanto racionalidade. Diante disso, argumentamos que Peele constrói em *Corra!* uma alegoria da colonização.

Lausberg (1972, p. 249) entende a *allegoria* como “a metáfora, que é continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a este pensamento em causa”. De modo complementar, João Adolfo Hansen (2006) explica que o termo alegoria deriva do grego *allós* = outro + *agourein* = falar, ou seja, diz uma coisa para significar outra. Indo além, é a “técnica metafórica de representar e personificar abstrações (HANSEN, 2006, p. 7).

É por isso que entenderemos o filme *Corra!* como uma alegoria da colonização. O rapto seguido do transplante cerebral, que culmina nas imagens de pessoas negras

transplantadas com cérebros de pessoas brancas, funciona como uma figura de linguagem do processo colonizador.

A colonização é um projeto totalizante cujas forças motrizes poderão sempre buscar-se no nível do *colo*: ocupar um novo chão, explorar os seus bens, submeter os seus naturais. Mas os agentes desse processo não são apenas suportes físicos de operações econômicas; são também crentes que trouxeram nas arcas da memória e da linguagem aqueles mortos que não devem morrer (BOSI, 1992, p. 15).

Como explica Bosi, a colonização opera por meio da ocupação e da exploração de um novo território e que envolve relações econômicas e subjetivas. Fanon (2020) entende que o colonialismo cria a realidade do colonizado a partir de mistificações. Ou seja, o branco criou a imagem do negro sobre o africano na qual o negro seria associado ao feio, selvagem, animal, sexual, ao não racional. Com a interiorização desses adjetivos negativos, há então a definição dialética do branco como o bonito, civilizado e racional. Ao criar uma imagem do outro, o branco cria uma imagem de si. Por isso essas imagens são entendidas por Fanon como criações míticas e não como realidades naturais.

Antes de prosseguir, parece-nos necessário dizer algumas coisas. Falo aqui, por um lado, de negros alienados (mistificados) e, por outro, de brancos não menos alienados (mistificadores e mistificados). Se existe um Sartre ou um Verdier, o cardeal, para dizer que o escândalo da questão negra já perdura há demasiado tempo, só se pode concluir pela normalidade de sua atitude. Também poderíamos multiplicar referências e citações e demonstrar que, efetivamente, o “preconceito de cor” é uma idiotice, uma iniquidade que deve ser erradicada (FANON, 2020, p. 43).

Alfredo Bosi explica a raiz da palavra colonização:

Começar pelas palavras talvez não seja coisa vã. As relações entre os fenômenos deixam marcas no corpo da linguagem. As palavras *cultura*, *culto* e *colonização* derivam do mesmo verbo latino *colo*, cujo particípio passado é *cultus* e o particípio futuro é *culturus*.

Colo significou, na língua de Roma, eu moro, eu ocupo a terra, e, por extensão, eu trabalho, eu cultivo o campo. Um herdeiro antigo de *colo* é *íncola*, o habitante; outro é *inquilinus*, aquele que reside em terra alheia. Quanto a *agrícola*, já pertence a um segundo plano semântico vinculado à idéia de trabalho.

A ação expressa neste *colo*, no chamado sistema verbal do presente, denota sempre alguma coisa de incompleto e transitivo. É o movimento que passa, ou passava, de um agente para um objeto. *Colo* é a matriz de colônia enquanto espaço que se está ocupando, terra ou povo que se pode trabalhar e sujeitar (BOSI, 1992, p. 11).

Nas representações descritas acima, há cérebros brancos parasitando corpos negros. Georgina demonstra a ambivalência de um cérebro que não pertence a seu corpo quando ri e

chora ao mesmo tempo. Walter trata Chris com hostilidade, ao mesmo tempo em que demonstra intimidade com os convidados brancos que vêm para a festa dos Armitage. Logan/Andre, em um momento de lucidez, disparado pelo gatilho do *flash* do celular de Chris, luz que o faz lembrar quem ele realmente é, tem o impulso de tentar avisar a Chris que ele será a próxima vítima, gritando: *Get out! Get out!*

Mais tarde, ao tentar ir embora, Chris é capturado. No momento em que ele é preparado para a operação cirúrgica, um diálogo importante é travado com Jim Hudson. Nesse momento, Chris está desacordado, na sala de jogos do porão, com seus pulsos e tornozelos amarrados a uma poltrona de couro. Quando acorda, uma televisão antiga que está à sua frente começa a transmitir uma videochamada com o negociador de arte Jim Hudson. Ele explica as fases do procedimento, desde a hipnose, passando pela preparação mental, até o transplante cerebral. Hudson esclarece:

Hudson: O pedaço de seu cérebro conectado ao sistema nervoso precisa permanecer íntegro, mantendo estas conexões complexas intactas. Então você não morrerá completamente. Uma parte de você ainda estará aí em algum lugar com consciência limitada. Você poderá ver e ouvir o que seu corpo está fazendo, mas apenas como um passageiro, uma plateia. Você viverá...

Chris: No *sunken place*¹⁸.

Hudson: Sim. É como ela chama isso. Eu controlarei as funções motoras, então eu serei...

Chris: Eu. Você será eu.

Hudson: Muito bem, você é esperto. Bom pra você.

Chris: Por que nós? Por que pessoas negras?

Hudson: Quem sabe? As pessoas querem mudar. Uns querem ser mais fortes, mais rápidos, mais descolados, mas... por favor, não me leve a mal. Você sabe, eu não me importo com a sua cor. O que eu quero é mais profundo: eu quero seus olhos, cara. Eu quero ver as coisas que você vê¹⁹ (GET OUT!, 2017).

¹⁸ Literalmente *sunken place* significa lugar afundado, entretanto a tradução literal não dá conta da dimensão ontológica da expressão. Segundo o Urban Dictionary, *sunken place* é um lugar metafórico de silenciamento e opressão. Trataremos de forma mais específica sobre esse tema na quarta seção. Disponível em <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=The%20Sunken%20Place> Acesso em: 14/06/2021.

¹⁹ Tradução nossa de "Hudson: The piece of your brain connected to your nervous system needs to stay put, keeping those intricate connections intact. So you won't be gone and not completely. A sliver of you will still be in there somewhere limited consciousness. You'll be able to see in hear what your body is doing but your existence will be as a passenger, an audience. You'll live in the..."

Chris: Sunken place.

Hudson: Yeah. That's what she calls it. I'll control the motor functions so I'll be...

Chris: Me. You'll be me.

Hudson: Good, good. You got a quick, good on you.

Chris: Why us? Why black people?

Hudson: Who knows? People want to change. Some people want to be stronger, faster, cooler, but... please don't let me into that. You know, I don't give a shit what color you are, you know. What I want is deeper: I want your eye, man. I want those things you see through."

Aquele diálogo sintetiza diversas questões que tratamos ao longo da seção. Retomando a questão do olhar abordada por bell hooks, quando Jim Hudson afirma que o que ele deseja de Chris é o seu olhar, ele deseja, na verdade, a sua subjetividade, sua capacidade criativa. Mbembe é imperativo:

O poder da colônia consiste, pois, fundamentalmente, no poder de ver ou de não ver, de ser indiferente, de tornar invisível o que não se faz questão de ver. E se é verdade que “o mundo é aquilo que vemos”, pode-se então dizer que, na colônia, é soberano o que decide quem é visível e quem deve permanecer invisível (MBEMBE, 2018, p. 199).

Em diversas situações, o contato de Chris com o mundo externo à casa dos Armitage, assim como sua possibilidade de olhar por meio da câmera, é dificultado quando seu celular é desconectado do carregador. Isso ocorre após a hipnose e no dia da festa dos Armitage, demonstrando um mecanismo de controle do olhar.

Há alguns momentos pontuais em que o protagonista usa sua câmera/olhar de modo vital. Como já mencionamos acima, durante a festa, Chris fotografa Logan/Andre com seu celular e imediatamente seu nariz começa a sangrar, sua fisionomia muda abruptamente, revelando um sofrimento profundo. Outro momento crucial ocorre já nas cenas finais, quando Chris atira seu *flash* nos olhos de Walter, que num lapso de lucidez atira em Rose para, em seguida, atirar em si próprio. É preferível a morte à escravidão ou em outras palavras, o suicídio pode emergir como um ato de tornar-se sujeito, pois apenas um sujeito é capaz de decidir sobre sua própria vida (KILOMBA, 2019, p. 189). Em todas as vítimas dos Armitage, é instituído um senso de mudez, afinal, elas passam a viver como espectadoras dentro de seus próprios corpos:

Aliás, “comandar” requer, acima de tudo, o poder de impor o silêncio ao nativo sob vários aspectos, a colônia é um lugar onde não é permitido ao colonizado falar por si. Essa vedação da fala não deixa de estar relacionada com o confinamento do colonizado na esfera da aparição nua: quer como refugio e resíduo, quer como ente esvaziado de qualquer conteúdo, cuja vida, desprovida de qualquer significado a não ser aquele outorgado pelo senhor, tem valor única e exclusivamente por sua aptidão para o lucro (MBEMBE, 2018, pp. 194-195).

Em síntese, temos uma representação da branquitude como identidade dependente, que, de acordo com Grada Kilomba (2019), está sempre querendo invadir, ocupar e possuir o sujeito negro. Não é à toa que o protagonista daquele terror racial é um fotógrafo. Chris é desejado por seus sequestradores justamente por conta de seu olhar. Essa representação segue a lógica do que a autora descreve como inveja racial, em que há um desejo de possuir

atributos do outro, ao mesmo tempo, de que ele seja destruído, porque representa algo ausente em mim. O racismo opera por meio de um sentimento dúbio de paixão pelo exótico, por aquele percebido como a alteridade absoluta, o corpo cobiçado e apreciado é, ao mesmo tempo, aniquilado.

Nesta seção buscamos localizar o filme *Corra!*, de Jordan Peele, no âmbito de uma estética afro-diaspórica, do modo como argumentou Gilroy sobre a incorporação de memórias dolorosas dos terrores da escravidão na produção cultural afro-atlântica (GILROY, 2012, p. 158). Percebemos como o filme contesta um regime racializado de representação, confrontando as imagens degradantes de pessoas negras amplamente difundidas nas mídias de massa por meio de uma alegoria da colonização. Peele constrói uma contranarrativa que escancara os mecanismos pelos quais a supremacia branca age violentamente sobre corpos negros.

Em *Corra!*, os personagens brancos desejam tornar-se o outro negro por meio da posse. Para isso, há um engenhoso sistema de identificação, captura e comércio, em que o sujeito sequestrado tem seu corpo transformado em corpo-mercadoria e é submetido a um violento processo de transplante cerebral. Após o transplante, o sujeito negro tem sua subjetividade extinta e passa a agir sob o comando de um cérebro branco, que passa a desfrutar das qualidades daquele corpo possuído.

A cena inicial de *Corra!*, descrita no início deste capítulo, demarca como a violência decorrente da produção de um sujeito racial vem sendo constantemente reencenada.

Nas escritas negras de si, a colônia aparece como uma cena original que não preenche somente o espaço da lembrança à maneira de um espelho. Ela é representada também como uma das matrizes significantes da linguagem sobre o passado e o presente, a identidade e a morte. Ela é o corpo que dá carne e peso à subjetividade, algo que não só relembramos como continuamos a experimentar, visceralmente, muito tempo depois de sua desaparecimento formal (MBEMBE, 2018, pp. 186-187).

Chris, assim como o diretor Jordan Peele, usa a câmera como ferramenta de criação. Tal como o *flash* disparado por Chris em Logan/Andre, a obra de Peele age sobre o público por meio do choque, escancarando os efeitos devastadores do colonialismo e demonstrando que, como Grada Kilomba lembra, as cenas coloniais do passado são constantemente reencenadas no racismo cotidiano do presente, de modo que a ferida do passado seja ainda a ferida do presente.

3 PRESENÇA NEGRA NO CINEMA DE HORROR

3.1 Desdobramentos dos gêneros do discurso e dos gêneros literários: a construção do gênero cinematográfico

As discussões sobre funções e definições dos gêneros no cinema remontam aos estudos de gênero na literatura, especialmente à Poética de Aristóteles. Partindo desse pressuposto, a presente seção abordará as seguintes questões: como se define o gênero cinematográfico? O que constitui esta estrutura relativamente estável a que chamamos filme de terror? Como a monstruosidade pode ser lida a partir de questões raciais? Por fim, pensaremos sobre como a branquitude representa o terror para os sujeitos atingidos pelo racismo.

Partiremos da proposição sobre gêneros do discurso defendida por Mikhail Bakhtin (1997) antes de aprofundarmos as implicações que os gêneros literários trouxeram para o cinema, para então estreitarmos as definições sobre o gênero de filmes de terror e de que modo a negritude vem sendo representada em alguns filmes de horror. Em seguida iniciaremos o debate sobre gêneros do discurso, a partir da obra *Estética da Criação Verbal*, de Bakhtin.

No que tange a discussão sobre gêneros do discurso, Souza (2002) afirma que a proposta do Círculo Bakhtin/Volochinov/Medvedev é de que, diferente da obra dos formalistas, na qual o gênero é abordado apenas quando outros elementos da construção já estão definidos, a análise do todo da obra poética, entendida como um enunciado concreto, começa pelo gênero. O gênero representaria a forma típica dessa construção poética, desta tipologia estilístico-composicional (SOUZA, 2002, p. 97).

Todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua. Não é de surpreender que o caráter e os modos dessa utilização sejam tão variados como as próprias esferas da atividade humana, o que não contradiz a unidade nacional de uma língua. A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana. O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua – recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais -, mas também, e sobretudo, por sua construção composicional. Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissolúvelmente no todo do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elaborava seus tipos

relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso. (BAKHTIN, 1997, p. 280)

Aqueles enunciados são utilizados por uma comunidade em seu processo de interação verbal, sendo variadas e infinitas, tais como a própria atividade humana. Bakhtin menciona o estudo dos gêneros literários na Antiguidade, assim como dos gêneros retóricos, para enfim tratar do estudo dos gêneros do discurso cotidiano.

Para categorizar os gêneros do discurso, ele divide a cultura em três domínios: o da ciência, da arte e da vida. A esfera da vida cotidiana e o diálogo oral constituiriam os gêneros primários, ao passo que a ciência e a arte, a exemplo do discurso científico e do romance, compõem os gêneros secundários. A segunda categoria, por abranger os gêneros artísticos, é a que nos interessa aqui.

Edward Buscombe (2005), no ensaio *A ideia de gênero no cinema americano*, parte das seguintes questões: existem realmente gêneros no cinema? Como podem ser definidos? Quais funções os gêneros exercem? Como se originam e o que os faz surgir? Para tentar responder a essas questões, Buscombe (2005) retoma a Poética de Aristóteles, pois entende que os gêneros no cinema derivam dos gêneros literários. O filósofo grego buscou separar o que chamou de poesia em categorias como a tragédia, a comédia e a epopeia, visando a descrever quais eram as qualidades particulares de cada estilo e o que esperar de cada um deles. Para Aristóteles, os estilos literários consistiam em conjuntos de diferentes grupos de convenções que se desenvolveram historicamente e resultaram em formas particulares, sendo a tragédia o estilo poético mais elevado por representar os homens melhores do que nós.

Ele segue seu ensaio retomando os usos atribuídos à Poética no Renascimento, momento em que ela foi convertida num sistema de regras rígidas, sendo a principal delas as unidades dramáticas (tempo, espaço e ação). Aproximando-se da discussão específica da linguagem cinematográfica, Buscombe relembra a escola neo aristotélica de Chicago, surgida nos anos de 1930. Para essa vertente teórica, o artista é influenciado por formas e convenções preexistentes, contrapondo-se ao *New Criticism*, que repudiava qualquer abordagem histórica na literatura, entendendo que a obra de arte tem uma existência autônoma e não dependente de referências externas. “Os neo aristotélicos estavam preocupados em resgatar a literatura de seu isolamento autoimposto e, ao fazerem isto, parcialmente reviveram a teoria dos gêneros” (BUSCOMBE, 2005, p. 304). No entanto, muitos teóricos não evitaram a compreensão da abordagem do gênero como um estabelecimento de regras que restringiriam a liberdade do artista.

Além da clara influência dos gêneros na literatura, o cinema também colheu ensinamentos dos gêneros nas artes visuais. Luís Nogueira (2010), assim como Buscombe, retoma a influência aristotélica para esses estudos, mas vai além, reconhecendo também os gêneros pictóricos, tais como a paisagem, o retrato, a natureza morta, a pintura narrativa, a alegoria, o fresco, entre outros. Nogueira entende que “[...] géneros (sic) tendem a instituir-se em modelos ou fórmulas artísticas facilmente reconhecíveis, partilháveis e imitáveis” (NOGUEIRA, 2010, p. 3). Assim, um gênero cinematográfico seria uma categoria de obras que partilham marcas de afinidade, sejam narrativas ou temáticas, permitindo estabelecer relações de semelhança entre obras diversas.

Essas marcas de afinidade são apropriadas por Buscombe a partir da ideia de formas externas e formas internas na literatura e expostas por Wellek e Warren (1956):

Acreditamos que o gênero deva ser concebido como um grupo de obras literárias baseado, teoricamente, tanto nas formas externas (métrica ou estrutura específicas) como internas (atitude, tom, objetivo – de modo mais direto, conteúdo e público). A base ostensiva pode ser tanto uma como outra (por exemplo, ‘pastoral’ e ‘sátira’ para a forma interna, versos dipódios ou ode pindárica para a forma externa); mas o problema crítico será então como encontrar a outra dimensão, para completar o diagrama (WELLEK e WARREN, 1956, p. 231 *apud* BUSCOMBE, 2005, p. 306).

As formas externas no cinema seriam constituídas pelo cenário, pelas roupas, acessórios e objetos (a exemplo dos chapéus de cowboy, saloons e revólveres nos filmes western), ou seja, sua estrutura formal. As formas externas são, portanto, molduras dentro da qual as histórias são contadas (BUSCOMBE, 2005, p. 308). Já as formas internas seriam os meios pelos quais esses elementos visuais são empregados.

Mas a principal justificação do gênero não é a de que permite a diretores meramente competentes fazer bons filmes (embora possamos estar agradecidos por isso), mas a de que permite a bons diretores tornarem-se melhores ainda. Esse ponto não é reconhecido, pois a teoria do autor não tem um instrumental preparado para lidar com a arte popular. Mesmo em suas formas menos extremadas, não consegue dar espaço para a contribuição da tradição dentro da qual o filme foi realizado (BUSCOMBE, 2005, p. 313).

Assim como Buscombe, Robert Stam (2003), em seu livro *Introdução à teoria do cinema*, apresenta algumas concepções para o entendimento sobre autoria e gênero no cinema. Para ele, haveria uma tendência romântica individualista, denominada autorismo, na qual o cinema é compreendido como expressão de um talento individual. Como consequência dessa abordagem, surgiu, então, o termo estruturalismo autoral, para tentar dar conta de um autorismo mesclado a um sistema estrutural. Nessa concepção, o autor individual é entendido

como um orquestrador de códigos transindividuais. Essa abordagem buscou conciliar o individualismo romântico do autorismo com o cientificismo impessoal do estruturalismo.

Para o estruturalismo, a linguagem *fala* o autor e a ideologia *fala* o sujeito. Portanto, não haveria espaço para um individualismo solitário do autor. Se na perspectiva romântica a arte é *lâmpada expressiva*, ela não era simplesmente *espelho reflexivo*. Stam (2003) entende que o estruturalismo autoral constitui uma transição do estruturalismo para ao pós-estruturalismo e assim o foco se desloca do autor como fonte exclusiva de criação para considerar-se também o destino da obra artística.

Como consequência da investida pós-estruturalista sobre o sujeito originário, o autor cinematográfico passou de uma fonte geradora do texto a um simples termo no processo da leitura e da espectralidade, um espaço de interseção de discursos, uma instável configuração produzida pela interseção de um grupo de filmes com forma historicamente constituídas de leitura e espectralidade. Nessa leitura anti-humanista, o autor dissolveu-se em instâncias mais abstratas e teóricas, como ‘enunciação’, ‘subjetificação’, ‘escritura’ e ‘intertextualidade’ (STAM, 2003, p. 146).

A perspectiva vai ao encontro do que Barthes denominou de *a morte do autor*. Morre o autor para nascer o leitor. As reflexões sobre a importância atribuída ao autor, bem como de sua diluição ao considerar-se a importância do receptor, convergem em direção à discussão sobre gênero:

A palavra “gênero” fora empregada tradicionalmente em pelo menos dois sentidos: (1) um sentido inclusivo no qual todos os filmes são participantes do gênero; e (2) um sentido mais estrito do “filme de gênero” hollywoodiano, isto é, as produções de menor prestígio e orçamento, os filmes B. O gênero neste último sentido é um corolário do modo industrializado de produção de Hollywood (e de seus imitadores), um instrumento a um só tempo de standardização e diferenciação. O gênero, nesse caso, tem força e densidade institucional; significa uma divisão genérica de trabalho, por meio da qual os estúdios se especializaram em gêneros específicos (a MGM e o musical, por exemplo), enquanto, em cada estúdio, cada gênero tinha não apenas seus próprios locais de gravação, mas também seus funcionários: roteiristas, diretores, figurinistas (STAM, 2003, p. 148).

Steve Neale (*apud* STAM, 2003) defende que os gêneros são “sistemas de orientações, expectativas e convenções que circulam entre a indústria, o texto e o sujeito”. Esse entendimento se difere da abordagem frankfurtiana, na qual o gênero é percebido como sintoma da produção massificada, como cristalização de um encontro negociado entre cineasta e audiência.

Já Rick Altman (1984, *apud* STAM, 2003) postulou uma abordagem que incluiria um aspecto semântico e outro sintático na discussão do gênero cinematográfico. O aspecto

semântico corresponde ao conteúdo da narrativa e o sintático, às estruturas em que o conteúdo é inserido. Essa definição possibilita a leitura de que filmes podem combinar a sintaxe de um gênero com a semântica de outro, por conseguinte, não podem ser lidos como estruturas puras e monolíticas.

Stam (2003) ainda difere que alguns gêneros são categorias estabelecidas e reconhecidas pelos produtores e consumidores, tais como os faroestes e musicais, enquanto outros são designações construídas posteriormente pelos críticos, como o *film noir*²⁰. Há ainda denominações demasiadamente genéricas, como a comédia, outras exageradamente restritas, como filmes-catástrofes de terremotos. Stam conclui que nessa discussão há dois riscos, o risco de normativismo, ao determinar-se o que cada gênero deveria apresentar de elementos, e o risco de considerar-se o gênero como algo monolítico, como se um filme só pudesse pertencer a um único gênero.

Em suma, retomamos aqui algumas definições preciosas para o entendimento dos gêneros cinematográficos:

- São tipologias estilístico-composicionais relativamente estáveis;
- São categorias de obras que partilham certas marcas de afinidade;
- A ideia de gênero no cinema é um desdobramento da discussão sobre gêneros literários;
- Os gêneros do cinema comportam marcas externas e internas;
- São sistemas de convenção que circulam entre a indústria e os espectadores.

Diante dessas proposições expostas na primeira parte, seguiremos pensando sobre a construção de um gênero cinematográfico específico – o terror – para então pensarmos sobre o terror negro. Ao fim, tentaremos articular como a branquitude pode ser uma fonte de horror assim como o terror perpassa a experiência negra.

3.2 Filme de terror: humanidade x monstruosidade

Nogueira (2010) entende o gênero de terror no cinema como um herdeiro de uma tradição literária de gênero. O terror, nesse sentido, é aquele que provoca um efeito emocional de desconforto no espectador, seja medo, terror, repulsa, choque, horror ou abjeção, como se este encontrasse prazer no sofrimento. Para ele, esse efeito se aproximaria da catarse aristotélica, ou seja, a consolação da alma pela contemplação estética. Esses efeitos

²⁰ Para Thomas M. Sipos (2010), *film noir* não é um gênero, mas um estilo de filmagem que inclui ruas encharcadas de chuva, trilhas sonoras com saxofone, enquadramentos claustrofóbicos e iluminação discreta. O autor argumenta que esse estilo é encontrado em diversos gêneros, como ficção científica e horror.

emocionais podem chegar ao limite do suportável, podendo provocar reações físicas como náuseas, gritos, suor etc. Dessa forma, o espectador experimenta, no filme de terror, o sofrimento de forma delegada. Isso porque a centralidade narrativa e dramática do terror está na vítima, com a qual o espectador é convidado e identificar-se, partilhando seus medos.

Outro marcador importante para o gênero de terror no cinema, segundo Nogueira (2010), é a presença de agentes do mal: lobisomens, vampiros, *zombies*, *aliens*, demônios, fantasmas, monstros, *serial killers* etc. Mas além dessas convenções, pode haver também a presença da ficção científica (como mutações genéticas) e do filme de ação (perseguições). Acrescentamos ainda a presença de comédia, tão usada como alívio cômico para os momentos de grande tensão no horror.

De forma análoga, Sipos (2010) entende o horror como um gênero emotivo, definido por sua intenção de assustar e que geralmente tem a presença do sobrenatural. Para ele, apenas a comédia e o horror são gêneros que visam a causar uma emoção específica no público, alegria e medo. Paulo Biscaia Filho (2021), em seu curso *Roteirizando o horror: a escrita criativa para novos necronomicons*, faz um paralelo entre os tempos do horror e da comédia. Para ele, o *jump scare* (susto) é análogo a uma ótima piada, como toda boa piada, não deve ser usado exaustivamente (informação verbal²¹).

O tratado de Carroll (1999), intitulado *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, coincide com algumas definições de Nogueira. Importante frisar que não faremos distinção entre os termos *horror*, adotado por Carroll, e *terror*. Neste trabalho, quando falamos em gênero cinematográfico de terror, referimos a o que em inglês seriam os *horror films*.

Para Carroll (1999), o horror é um gênero moderno que data do século XVIII. Seus antecedentes são o *Schauer-roman* alemão e o *roman noir* francês. Carroll, assim como diversas/os autoras/es citados neste trabalho, também faz referência à Poética de Aristóteles. Seu tratado pretende descrever, assim como Aristóteles fez em relação à tragédia, como o gênero artístico do horror é destinado a produzir um efeito emocional específico, chamado por ele de *horror artístico*. O horror artístico difere-se do horror real por ser o “horror que serve de nome a um gênero que atravessa várias formas artísticas e vários tipos de mídia cuja existência já é reconhecida na linguagem ordinária” (CARROLL, 1999, p. 27).

Hutchings (2013) explica que nem tudo o que é considerado horror, hoje, era assim denominado no momento de sua concepção. Enquanto diversas publicações se referem ao *Gabinete do Doutor Caligari* (1919) e a *Nosferatu* (1922) como filmes de horror, Hutchings

²¹ Informação obtida no curso ministrado pelo professor Paulo Biscaia Filho, em 24/04/2021, pela plataforma Zoom.

reafirma que nenhum deles foi originalmente concebido e vendido como filmes de horror em sua época, mas como filmes de arte. É também o caso de *King Kong* (1933), que era originalmente entendido como um filme de aventura na selva, não um filme de terror. *Dracula* (1931) com Bela Lugosi tampouco foi vendido como horror, originalmente o filme foi comercializado como um romance mórbido. Assim, percebemos que denominações de gênero partem da indústria, mas também do público.

Marcelo de Melo (2011) explica que, para Stephen King, o horror opera em dois níveis. O primeiro nível é o do horror explícito, que é a concretização do elemento assustador. O segundo nível toca em medos mais profundos do espectador, chamados de pontos de pressão fóbica, que conferem um aspecto alegórico, seja em nível nacional ou global. Segundo Melo (2011), King também estabelece alguns principais arquétipos do horror:

- Vampiro: imortalizado pela figura do Conde Drácula, representa o mal exterior, do ponto de vista psicanalítico é entendido como a violação sexual, o ser que suga o fluído de sua vítima;
- Coisa inominável: desperta um sentimento ambíguo no público, ao mesmo tempo em que a criatura é assustadora, ela provoca compaixão por sua inocência. Enquadram-se neste arquétipo o monstro de Frankenstein e o gorila gigante de King Kong;
- Lobisomem: apresenta a dualidade entre o apolíneo e o dionisíaco;
- Fantasma: espelho de nossa própria imagem, mostra nosso eu mais profundo;
- Casa mal-assombrada: lugar ruim, com um passado marcado pela maldade, um microcosmo do horror.

Paulo Biscaia Filho propõe uma categorização interessante para os arquétipos do horror. Ele divide os arquétipos em duas categorias: agentes do mal e vítimas. Compõem a primeira categoria os vampiros, lobisomens, criaturas (ou seja, seres criados pelo homem sem a necessidade de um ventre, como o monstro de Frankenstein), cientistas malucos, zumbis, monstros (criaturas da natureza que agem contra a humanidade, como o Monstro da Lagoa Negra, King Kong e Godzilla), bruxas, demônios, espíritos, assassinos e alienígenas. A segunda categoria compreende tipos humanos, como *final girl*, fortão, *cheerleader*, chapado, grupos étnicos e descrentes/autoridade (informação verbal²²). Um filme que apresenta grande parte desses arquétipos e que Biscaia menciona para exemplificar suas categorias é *The cabin in the woods* (2011).

²² Ibidem.

Os monstros do horror, para Carroll, são criaturas que podem provocar repugnância, nojo e repulsa. São, portanto, impuros, imundos e muitas vezes associados à contaminação, como os zumbis, por exemplo.

Em seu clássico estudo *Purity and danger*, Mary Douglas correlaciona as reações de impureza com a transgressão ou a violação de esquemas de categorização cultural. Em sua interpretação das abominações do *Levítico*, por exemplo, ela aventa a hipótese de que a razão pela qual as criaturas rastejantes do mar, como as lagostas, são consideradas impuras é que rastejar era uma característica definidora de criaturas terrestres, não de criaturas do mar. Em outras palavras, a lagosta é uma espécie de erro de categoria e, portanto, é impura. Analogamente, todos os insetos alados com quatro patas são abominados, porque embora quatro pernas seja uma característica dos animais terrestres, essas criaturas voam, isto é, habitam o ar. As coisas intersticiais, que atravessam as fronteiras de categorias profundas do esquema conceitual da cultura, são impuras, segundo Douglas. As fezes, na medida em que aparecem de modo ambíguo nas oposições categoriais tais como eu/não eu, dentro/fora, e vivo/morto, aparecem como boas candidatas à repulsa por impuras, como o cuspe, o sangue, as lágrimas, o suor, tufo de cabelo, o vômito, as sobras de unhas, os pedaços de carne etc (CARROLL, 1999, p. 50).

Significa que, para ser impuro, o ícone de ameaça do terror deve ser categoricamente intersticial e contraditório. São os casos de zumbis, fantasmas, vampiros, múmias e criaturas que estão vivas e mortas ao mesmo tempo. Em outros casos, esses ícones apresentam a contradição de serem animados e inanimados, como robôs, casas mal-assombradas e o carro assassino de Stephen King (CARROLL, 1999, p.51). Algumas categorias de personagens estabelecidas por Carroll complementam aquelas já mencionadas por King:

- Figuras de fusão: transgridem categorias binárias opostas, juntando dois aspectos conflitantes, ou dois tipos distintos de seres. Essa mistura de categorias antagônicas gera criaturas impuras e repulsivas. Apresentam espaço e tempo unificados, como lagartas com pinças de caranguejo, homens-porcos e o monstro de Frankenstein, que foi feito de diferentes corpos;
- Figuras de fissão: como o lobisomem, tem duas identidades que não se fundem, mas são escalonadas, alternam-se em uma fissão temporal. Pode haver também uma fissão espacial, ou ainda, a criação de duplos (Retrato de Dorian Gray) por um processo de multiplicação, várias faces de um mesmo personagem;
- Magnificação: seres que já são objetos fóbicos com tamanho aumentado (aranhas);
- Massificação: seres que, ao serem multiplicados, tornam-se horroríficos, como um enxame de abelhas.

Sobre os agentes do mal, Carroll (1999) entende que, no horror, os personagens humanos encaram monstros tidos como anormais, ao contrário dos contos de fadas, nos quais os monstros fazem parte do cotidiano daquele universo. Assim, no horror “[...] ficaria claro que o monstro é um personagem extraordinário num mundo ordinário, ao passo que, nos contos de fadas e assemelhados, o monstro é uma criatura ordinária num mundo extraordinário” (CARROLL, 1999, p. 32). Além do mais, as respostas do público devem convergir com a dos personagens positivos. Em suma, entendemos que os filmes de terror buscam causar no espectador um efeito específico, aqui denominado de horror artístico, e que este efeito é causado a partir da identificação com a vítima dos monstros da ficção.

Nossos estudos sobre os estereótipos raciais e o poder dos discursos que compõem a *consciência ocidental do negro*, desenvolvidos na segunda seção, direcionam-nos para alguns questionamentos: quem são os monstros, estes seres impuros que provocam o nojo e a repulsa? Por outro lado, quem são os humanos, dignos da compaixão do público?

Antes de desenvolvermos aquelas questões, é oportuno apresentar as reflexões de alguns teóricos ao abordarem o problema. Trazendo a perspectiva de Robin Wood em *An Introduction to the American Horror Film*, Hutchings (2013), problematizam-se as categorias de horror progressista e reacionário. Isso porque, para Wood, há um horror que subverte as normas burguesas e patriarcais (progressista), questionando a unidade da família, em que o monstro provoca certo grau de simpatia. Já o horror reacionário sempre enfatiza a maldade do monstro e endossa as normas sociais vigentes. O que Hutchings demonstra é que, inevitavelmente, haverá controvérsias quanto a essas classificações. O que pode ser entendido como progressista em certos pontos, ou por determinado crítico, pode ser lido como reacionário em outros aspectos.

Entendemos que não se invalida a proposição de Wood, porque a mensagem ideológica nem sempre é clara, aberta e explícita, por vezes, ela pode ser progressista em dados aspectos e reacionária em outros. Para lermos essas camadas implícitas, podemos trazer uma abordagem multiperspectívica, que combine diversas estratégias textuais e críticas para compreender o fenômeno (KELLNER, 2001).

Carroll, ao questionar a persistência do gênero horror, expõe duas hipóteses: persiste porque está sempre a serviço do *status quo*, agindo para manter a ordem estabelecida. Nessa lógica, o horror assustaria as pessoas para que elas não agissem de determinada forma, aceitando a submissão a certos papéis sociais. Por outro lado, existe a tese de que toda ficção de horror subverteria a ordem vigente.

Evidentemente não é possível afirmar que *todas* as ficções de horror estão a serviço de um poder estabelecido, nem tampouco que *todas* elas se opõem ao poder. O que podemos afirmar é que todas as ficções de horror estão de alguma maneira carregadas de um sentido ideológico, seja ele conservador ou progressista. Ainda é possível haver a coexistência de ambos os espectros ideológicos. Uma vez que o sentido é construído e produzido por meio dos sistemas representacionais (HALL, 2016), a representação sempre pertencerá a um lugar, queira ou não. Ainda segundo Hall, entendemos que o poder circula e que não irradia de uma única posição, permeando todos os níveis da existência social. Assim, os grupos sociais que estão em conflitos ideológicos disputam a hegemonia, que nunca é permanente.

Sipos (2010) reconhece que todos os filmes transmitem temas. Quando a mensagem é explícita, gritante e intencional, ele chama de *film message*, quando a mensagem é mais sutil e talvez até mesmo não intencional, ele chama de *theme*. Em relação a uma abordagem ideológica, ele diz que, enquanto alguns espectadores fazem questão de que o filme afirme suas posições, outros simplesmente são mais indulgentes, se o filme oferecer uma boa dose de entretenimento, eles vão gostar, mesmo que a mensagem lhes desagrade. Por isso, ele sugere que deixemos o filme falar por ele mesmo (*Let the film speak for itself*) (SIPOS, 2010, p. 257).

Guerrero (1993) explica por que o terror é um gênero tão rico em possibilidades tanto para explorar a alteridade a partir do monstro quanto para denunciar sistemas de dominação e problemas sociais.

Portanto, a construção social e a representação de raça, alteridade e não-branquitude é um processo contínuo, e se desenvolve em muitas formas de expressão simbólicas e cinematográficas, mas particularmente nas abundantes metáforas racializadas e alegorias dos gêneros de fantasia, ficção científica e terror. Essa prática pode ser explicada por diversos fatores que se reforçam mutuamente, incluindo a dependência desses gêneros da diferença ou da alteridade na forma do monstro, a fim de conduzir ou energizar suas narrativas; as atuais vastas possibilidades tecnológicas de imaginar e renderizar todos os tipos de simulacros para *aliens*, monstros, párias mutantes e coisas do gênero; e os infinitos e fantásticos horizontes narrativos e mundo de histórias possíveis nessas produções. Tomados em conjunto, esses temas e técnicas fornecem uma gama associativa livre e um jogo simbólico para as energias reprimidas do discurso racial reprimido da sociedade. Como as convenções representacionais e narrativas dos filmes de ficção científica, fantasia e terror quase sempre desafiam ou transcendem o estilo ilusionista e linear do cinema dominante de retratar um "realismo" naturalizado, o gênero está aberto a uma política subversiva. Passados em mundos fantásticos, muitas vezes futuros, esses filmes podem projetar os resultados de políticas institucionais fracassadas, guerras nucleares ou ecossistemas exauridos, e muitos deles oferecem críticas contraculturais

bastante agudas das políticas sociais dominantes e valores do presente²³ (GUERRERO, 1993, pp. 56-57).

Os estudos culturais vão perceber como as produções culturais articulam ideologias, valores, representações de sexo, raça e classe e como estes fenômenos se interrelacionam. Operando um deslocamento do texto para seu contexto, consideram também a sociedade que constitui o texto, bem como o contexto cultural em que ele será lido e interpretado (KELLNER, 2001, p. 42). Assim, seguindo a sugestão de Kellner, pensaremos as produções culturais do horror a partir das relações sociais e de suas estruturas de opressão (classe, gênero, raça, etnia), situando a cultura em um contexto sócio-histórico.

Tanto Hutchings quanto Carroll relutam em afirmar que o terror sempre tratará de uma questão social. Aqui, pelo contrário, entendemos que o terror, mesmo quando não quer, ainda que sem intencionalidade, afirma ou confronta visões de mundo dominantes. Negar essa estrutura colocaria-nos no risco de cairmos em uma cegueira racial (BONILLA-SILVA, 2020). Isso pelo motivo de que, como defende Hall (2016), toda imagem tem, entre vários significados, um significado preferencial, que flutua, não é fixo, mas que de alguma maneira a imagem tende a privilegiar.

Agora, retomando a questão anterior: Quem é o monstro imundo, impuro, indigno, aterrorizante que se contrapõe ao humano? Muitas coisas podem ser aterrorizantes, como aranhas, ratazanas, cobras, a sensação de asfixia, altura e o desconhecido. King (2012) diz que o desconhecido nos amedronta, mas também fascina. Para ele, alguns filmes têm sido capazes de atingir pontos de pressão fóbica de nível nacional ou ao menos atingirem um grande número de pessoas, conferindo um sentimento alegórico ao horror, tangendo questões políticas, econômicas, psicológicas e sobrenaturais. Não nos surpreende que essas alegorias possam tratar muitas vezes da negritude como monstruosidade, considerando as abundantes

²³ Tradução nossa de "So the social construction and representation of race, otherness, and nonwhiteness is an ongoing process, working itself out in many symbolic, cinematic forms of expression, but particularly in the abundant racialized metaphors and allegories of the fantasy, sci-fi, and horror genres. This practice can be explained by several mutually reinforcing factors including these genres' dependence on difference or otherness in the form of the monster in order to drive or energize their narratives; the now vast technological possibilities of imagining and rendering of all kinds of simulacra for aliens, monsters, mutant outcasts, and the like; and the infinite, fantastic narrative horizons and story worlds possible in these productions. Taken together, these themes and techniques give free associative range and symbolic play to the pent-up energies of society's repressed racial discourse. Because the representational and narrative conventions of sci-fi, fantasy, and horror films almost always defy or transcend dominant cinema's illusionist, linear style of depicting a naturalized "realism", the genre is open to subversive politics. Set in fantastic, often future worlds, these films can project the outcomes of failed institutional policies, nuclear wars, or exhausted ecosystems, and many of them offer quite sharp countercultural critiques of the dominant social policies and values of the present."

de *bucks*, como vimos em *O nascimento de uma nação*, ou de monstros selvagens fenotipicamente escuros, como King Kong.

Fanon ajuda-nos a responder a questão sobre seres aterrorizantes. Ele explica que, para o branco, o negro é um objeto fóbico e ansiógeno: "A fobia é uma neurose caracterizada pelo medo ansioso de um objeto (no sentido mais amplo de qualquer coisa externa ao indivíduo), ou por extensão, de uma situação (FANON, 2020, p. 169)". Esta fobia que ele denomina de negrobígênese foi observada em alguns de seus pacientes e pode ser encontrada em diversas representações que trazem o monstro como uma alegoria para a alteridade racial.

Snead (2016) entende os filmes de Hollywood em termos de códigos que os estereótipos formam e como tornam estes códigos legíveis, investigando sua estrutura interna assim como temas externos que podem estar velados. Suas análises perpassam questões de poder, dominação e subordinação e mais especificamente as percepções de Hollywood sobre os negros (ainda que possam ser aplicadas a outros grupos não brancos, como indígenas americanos, asiáticos e latinos). Snead entende que a pele negra na tela tem sido um código complexo de várias coisas, dependendo do posicionamento do espectador, como a propagação da ideia da superioridade branca e da inferioridade negra. Em sua análise de King Kong, ele demonstra como certos filmes se tornam quase mitos devido à sua popularidade.

A persistência do sucesso de King Kong é tamanha que recentemente foi lançado o filme *Godzilla vs Kong* (2021) e sua presença não se limita às telonas. A 2008, o jogador de basquete LeBron James apareceu na capa da revista Vogue junto da modelo Gisele Bündchen em uma foto de Annie Leibovitz. A fotografia faz uma clara alusão ao pôster do filme King Kong. Nela, LeBron está com as pernas afastadas, veste uma roupa esportiva e segura Gisele pela cintura, gritando com a boca bem aberta. Gisele tem seus cabelos dourados jogados ao vento, sorri e usa um delicado vestido verde-claro. A imagem é construída por meio de polos binários: homem/mulher, preto/branco, animal/humano, força física/delicadeza. Mas, além disso, basta um entendimento intertextual para notar que, ali, LeBron é o gorila gigante.

Figura 19 - LeBron James e Gisele Bündchen em uma alusão a King Kong.



Fonte: G1, 2008.²⁴

Figura 20 - Pôsteres do filme King Kong.



Fonte: King Kong (1933)²⁵.

Os mitos ilustram divisões sociais, expondo as fantasias que o público compartilha. Snead identifica três dispositivos pelos quais negros foram diminuídos na tela:

- Mitificação (*mythification*) trata-se da realização dos códigos fílmicos pelos quais as imagens se interrelacionam, no caso, negros degradados são colocados junto a heróis brancos, correlaciona estas imagens em um esquema de mitificação racial. O *eu* dominante precisa do *outro* para funcionar;

²⁴ Foto: Reprodução G1. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL365625-7084,00-CAPA+DE+REVISTA+COM+GISELE+BUNDCHEN+CAUSA+POLEMICA+NOS+EUA.html>

Acesso em 05/06/2021.

²⁵ Ibidem.

- Marcação (*marking*): A pele negra não é apenas mostrada, como reforçada redundantemente em sua diferença em relação às imagens brancas. Isso se expressa nas representações de atores brancos em pintura *blackface* e até mesmo em situações nas quais atores negros tinham sua pele escurecida. Assim o filme evidencia contrastes entre preto e branco de forma binária. Além da marcação pela cor, há também a marcação pela fala, em representações de *dialetos negros*;
- Omissão (*omission*): A forma mais difícil de ser percebida é a exclusão, pois é a manifestação da ausência. A persistente ausência negra de locais de importância acaba por naturalizar o pertencimento a certos lugares. Nas palavras de Kilomba em seu prefácio à edição de 2020 do livro *Pele negra, máscaras brancas*, "[...] este princípio da ausência, no qual algo que *existe* é tornado ausente, é uma das bases fundamentais do racismo (p. 12)".

Mas, afinal, que monstruosidade é esta representada no cinema de Hollywood? Snead reconhece que essa é uma dimensão complexa. Partindo da apreensão de Robin Wood sobre repressão excedente de Marcuse, ele diz que a sociedade reprime os desejos sexuais que ameaçam sua estabilidade e converge estes desejos na figura do monstro. Em *White screens, black images*, Snead dedica o primeiro capítulo a uma análise de King Kong a partir do paradigma da mitificação, marcação e omissão. Trata-se de um filme de monstro sobre a negritude em que o monstro invade o espaço da normalidade branca, fugindo com uma mulher branca.

Em termos psicanalíticos, Fanon chama de *transitivismo* a atribuição ao outro daquilo que há de estranho em mim. O colonialismo transfere todas as suas atrocidades e violências para o colonizado, assim, podemos entender que o outro/monstro é um reflexo do próprio eu recalçado.

Jung normalmente equipara o estrangeiro com a obscuridade, com a má índole: ele tem plena razão. Esse mecanismo de projeção, ou de transitivismo, se assim preferirem, foi descrito pela psicanálise clássica. Na medida em que descubro em mim algo insólito, repreensível, só me resta uma solução: livrar-me disso, atribuir a paternidade disso a outro. Assim, ponho fim a um circuito tensional que ameaçava comprometer meu equilíbrio (FANON, 2020, p. 201).

Kilomba demonstra que filmes como Tarzan e King Kong, que representam a África como um lugar selvagem e de brancos colonizadores, fazem parte de um projeto colonial em que um herói branco se contrapõe a um macaco africano. Como mencionado anteriormente, o monstro está ligado a uma força da natureza que age contra a humanidade. Sendo assim, a

representação da África como um local primitivo, natural, só reforça as dicotomias coloniais de selvagem/civilizado, preto/branco, monstro-animal/humano, homem/mulher, corpo/mente.

Tarzan e Jane compartilham suas vidas com Chita, uma macaca, enquanto em King Kong, a protagonista feminina é seduzida por um gigantesco gorila macho. O/a espectador/a é convidado/a a olhar para a África (o cenário) como um lugar de macacos (africanos) e heróis brancos (colonizadores). Ainda, nas produções mais recentes de Walt Disney, a África é o único continente cuja história é representada por animais em vez de pessoas e suas culturas, como observável em O Rei Leão. Todos os outros continentes e culturas são representados por pessoas como em Pocahontas (retratando uma lenda nativa americana) ou Mulan (retratando uma lenda chinesa), entre outros (KILOMBA, 2019, p. 130).

Para percebermos o impacto da ideia de negritude como monstruosidade, recorremos a Silvio Almeida (2021). Ele diz que tanto o ser negro quanto o ser branco não dependem exclusivamente da agência do indivíduo. Para ele, o racismo cria a raça e os sujeitos racializados (p. 64), que se conectam a uma rede de sentidos compartilhados coletivamente e anteriores à sua decisão individual. Esse processo é reforçado pelas representações, seja das novelas, dos jornais, do sistema educacional ou do cinema (por que não, do cinema de horror?), nas quais os brancos são representados em posições de poder e os negros, em posições de subalternidade. Somada a essa representação, a realidade acompanha a mesma lógica, por exemplo, quando em uma escola as/os autoras/es estudadas/os, as/os professoras/es e as pessoas consideradas importantes são todas brancas, o racismo constitui-se como estrutura (econômica, social e psicológica). Almeida cita Stokely Carmichael²⁶ (Kwame Ture):

Lembro-me de que, quando era garoto, costumava ver os filmes do Tarzan no sábado. O Tarzan branco costumava bater nos nativos pretos. Eu ficava sentado gritando: "mate essas bestas, mate esses selvagens, mate-os!". Eu estava dizendo: "Mate-me!". Era como se um menino judeu assistisse aos nazistas levando judeus para campos de concentração e isso o alegrasse. Hoje, eu quero que o nativo vença o maldito Tarzan e o envie de volta à Europa. Mas é preciso tempo para se libertar das mentiras e seus efeitos destrutivos nas mentes pretas. Leva tempo para rejeitar a mentira mais importante: que as pessoas pretas inerentemente não podem fazer as mesmas coisas que as pessoas brancas podem fazer a menos que as pessoas brancas as ajudem (TURE, 2017, p. 55, *apud* ALMEIDA, 2021, pp. 68 - 69).

O jovem Carmichael identificava-se com o Tarzan branco, o humano, e desprezava os nativos africanos animalizados. Evidentemente Tarzan não é um filme de horror, mas

²⁶ Stokely Standiford Churchill Carmichael foi um importante ativista dos direitos civis nos Estados Unidos. Nascido em Trinidad e Tobago e naturalizado norte-americano, fez parte do Partido dos Panteras Negras. Ao mudar-se para a África, adotou o nome Kwame Ture.

apresenta muitas das fórmulas que observamos até aqui. Pureza, monstrosidade, humanidade. O que acontece quando aquele que é repetidamente visto como o monstruoso expõe sua experiência? É preciso questionar que "clube exclusivo da humanidade"²⁷ é este que sai por aí invadindo, colonizando, subjulgando e demarcando as fronteiras do humano e do animal. O que acontece quando o monstro, na realidade, é vítima daquele que se diz humano?

3.3 A história negra é o horror negro

Desde que propus esta pesquisa ao PPGEL a 2019, surgiram muitas produções de horror protagonizadas por personagens negros. Naquele mesmo ano, Jordan Peele estreou seu segundo longa-metragem *Us*, no ano seguinte, produziu a série televisiva *Lovecraft Country*, criada por Misha Green. Outra produção de horror negro que dialoga diretamente com essas obras é a série *Them* (2021), de Little Marvin. Tanto em *Lovecraft Country* quanto em *Them*, personagens negros passam a experimentar o horror quando adentram ambientes brancos, tal qual em *Corra!*, como analisaremos mais profundamente na próxima subseção. No âmbito das produções brasileiras, destacamos *Egum* (2020), de Yuri Costa, e *M8 - quando a morte socorre a vida* (2019), de Jeferson De. Apesar de *M8* não ser necessariamente um filme do gênero terror, ele aborda questões que também são levantadas nestas recentes produções de terror negro, como o desconforto de uma pessoa negra ao ocupar um espaço hegemonicamente branco e a violência gratuita empregada contra seu corpo.

No documentário *Horror Noire: A História do Horror Negro* (2019), dirigido por Xavier Burgin e inspirado no livro de Robin Means Coleman, a autora afirma: a história negra é o horror negro. Em um mundo estruturado pelo ódio antinegro, para aqueles a quem este ódio é direcionado, a experiência do horror não é apenas uma experiência estética do horror artístico, o horror é uma realidade concreta. As produções negras de horror emergem como uma elaboração a respeito deste horror real. Coincidentemente o documentário começa com a primeira cena de *Corra!*, que também iniciou a segunda seção desta dissertação. Eu ainda não

²⁷ Ailton Krenak (2020, pp. 9-10) diz: "Quando falo de humanidade não estou falando só do *Homo Sapiens*, me refiro a uma imensidão de seres que nós excluímos desde sempre: caçamos baleia, tiramos barbatana de tubarão, matamos leão e o penduramos na parede para mostrar que somos mais bravos que ele. Além da matança de outros humanos que a gente achou que não tinham nada, que estavam aí só para nos suprir com roupa, comida, abrigo. Somos a praga do planeta, uma espécie de ameba gigante. Ao longo da história, os humanos, aliás, esse clube exclusivo da humanidade - que está na declaração universal de direitos humanos e nos protocolos das instituições -, foram devastando tudo ao seu redor. É como se tivessem elegido uma casta, a humanidade, e todos que estão fora dela são a sub-humanidade. Não só os caiçaras, quilombolas e povos indígenas, mas toda vida que deliberadamente largamos à margem do caminho". A concepção de humanidade para o europeu carrega fronteiras bem delimitadas, pois abarca apenas o corpo branco, masculino e europeu. Não ser humano nessa concepção tem consequências práticas, como a escravidão, a apropriação e a subjugação. Assim, a humanidade não é uma realidade em si mesma, mas uma construção social dentro de um contexto de colonização.

havia assistido ao documentário quando a segunda seção foi escrita. Considero esse acontecimento como uma serendipidade, porque o elenco do documentário afirmou algo que eu tentei elaborar a partir daquela cena. Obviamente essa suspeita se dava também pela leitura do livro homônimo de Coleman, ao qual recorrerei insistentemente nesta subseção.

O terror é um gênero que, de acordo com Mark Reid em *Black Lens, Black Voices: African American Film Now*, exige escrutínio quando “a diferença demoniza personagens e cria ou resiste a noções estáticas de bem e mal” (*apud* COLEMAN, 2019, p. 39). Por possibilitar a imaginação e a inovação, o terror também denuncia valores dominantes com suas representações (COLEMAN, 2019, p. 39).

No livro *Horror noire: a representação negra no cinema de terror*, Coleman (2019) analisa filmes de terror desde os anos de 1930 até a década de 1990. Para sua abordagem, ela estabelece duas categorias: filmes de terror “com negros” e filmes “negros de terror”. Essa distinção se mostra importante para reconhecer como a negritude é representada no gênero. Filmes de terror “com negros” geralmente são produzidos por pessoas não negras, constituem um consenso a respeito do que é um filme de terror e perturbam a estabilidade de uma vida racional, estabelecendo uma diferença, uma alteridade. Mesmo que não haja personagens negros, esta ausência pode dizer muito contra a negritude. Alguns filmes parecem oferecer uma metáfora para a negritude a partir da monstruosidade. Filmes que mesmo que não sejam de terror, aterrorizam e representam negros como figuras monstruosas e horríveis.

O segundo conjunto de filmes, que Coleman chama de filmes “negros de terror”, chama a atenção para a identidade racial, tendo diretores, produtores e artistas negros dirigindo-se a um público negro. Tratam da experiência negra e das tradições culturais negras.

Como exemplos da primeira categoria, Coleman (2019) analisa filmes como *King Kong* (1933), *A noite dos mortos-vivos* (1988), *O mistério de Candyman* (1992), incluindo também o já discutido épico explicitamente racista *O nascimento de uma nação* (1915), que representa a negritude como uma monstruosidade. Ela reforça a importância de olhar-se para filmes que não são considerados como pertencentes ao gênero terror, mas que, para um espectador negro, provoca um efeito assustador, por isto a inclusão do filme de Griffith.

Ainda naquela categoria, aparecem filmes como *Shooting Captured Insurgents* (1898), horrífica filmagem real de quatro soldados brancos executando quatro homens negros da Edison Company. Sim, o cinema norte-americano produziu sádicas representações dos negros e essa não foi a única. No curta-documental *An Execution by Hanging* (1898), há o registro do enforcamento de um homem negro em uma prisão na Flórida. É a filmagem de uma execução

real. Um homem negro, encapuzado, enforcado, seu corpo treme pendurado na corda e morre. Há de um lado a dominação extrema e do outro, a impotência total, como descreve Patterson (2008) ao tratar os elementos constituintes da escravidão. A mesma Biograph Company que rodou o odioso *O nascimento de uma nação*, de Griffith, então chamada de American Mutoscope and Biograph Company, produziu e distribuiu este sádico precursor de filme *snuff*. Ainda descreveu o filme em seu catálogo como "um assunto medonho, mas muito interessante"²⁸. Sim, muito medonho. Interessante?

o carrasco ajusta um capuz sobre a cabeça do prisioneiro. A forca é colocada em seu pescoço. Depois que o homem é enforcado, seu corpo treme e sacode por causa da tensão. A afirmação nostálgica acerca da inocência do cinema muda é quebrada por esse filme. A morte de um afro-americano é vista em cena claramente. Seu crime nunca é anunciado; sua punição é tudo o que o espectador entende (BUTTERS, 2002, *apud* COLEMAN, 2019, p. 60).

Por outro lado, para tratar da segunda categoria (filmes negros de terror), Coleman analisa filmes como *Blacula* (1972), *Devil by Temptation* (1990), *As criaturas atrás das paredes* (1991), *Um vampiro no Brooklyn* (1995), *Contos macabros* (1995) e *Bones: o anjo das trevas* (2001). *Corra!* (2017), ainda que não mencionado no livro de Coleman por questões cronológicas, afinal o livro foi escrito anos antes da estreia de longa-metragem, é um exemplo de filme “negro de terror”.

O estudo de Coleman descreve inúmeros exemplos de representações racistas ultrajantes e degradantes, que confirmam a sua declaração de que a história negra é o horror negro. Ela pontua alguns estereótipos recorrentes na representação dos negros em filmes de terror:

- Negro mágico: Personagem de classe baixa, pouca educação e com poderes sobrenaturais (HUGHEY, 2009 *apud* COLEMAN, 2019, p. 256). Por vezes, usa seus poderes não para salvar a si próprio;
- Negro sacrificial: Personagem salvador que se sacrifica voluntariamente para apoiar brancos. Essa lealdade aos brancos aparece geralmente por meio de uma morte horrível e injustificada, como Dick Hallorann em *O Iluminado* (1980), de Stanley Kubrick.
- Negro assustado: Presente em comédias de terror, sobretudo nos anos de 1940, é desumanizado, tem olhos arregalados, lábios sorridentes e abrange representações de crianças.

²⁸ O trecho referido está presente no site do American Film Institute. Disponível em <https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/44301>. Acesso em 28 de maio de 2021.

Outra forma de estereotipia, como já abordamos anteriormente, é a ausência: "James Snead argumenta que a omissão, ou exclusão, é a forma mais comum de estereotipação, mas também é a mais difícil de identificar porque sua manifestação é a própria ausência" (COLEMAN, 2019, p. 278).

Sobre o terror da década de 1930, Coleman destaca que é marcado por histórias saídas da África, com brancos conquistando o continente. Em *Ingagi* (1930), cientistas brancos vão ao Congo e investigam um grupo de africanos que temem os gorilas (ingagis) e oferecem suas mulheres a eles. O filme, que continha cenas que sugeriam uma cópula entre humanos e símios, foi vendido como um documentário. Na realidade, muitas das cenas com gorilas foram filmadas em um zoológico na Califórnia. O filme só reforça a conhecida fórmula de apresentar mulheres negras hipersexuais e disponíveis, brancos civilizados e negros selvagens.

De forma semelhante, argumenta Coleman (2019), em *King Kong* a negritude é implicitamente representada como o macaco. Assim como em *Ingagi*, a tribo africana oferece suas mulheres a Kong. Ao ser trazido para os Estados Unidos, King Kong é acorrentado e exibido de forma análoga às pessoas escravizadas que eram colocadas em leilão. Ademais, reforça o velho arquétipo da mulher branca vítima que precisa ser salva, para isto, o monstro deve ser destruído.

Além do continente africano, Coleman (2019) destaca que o Haiti foi uma importante inspiração para construção de mitos no horror, especialmente, o vodu. Marcada como a primeira revolução antiescravista das Américas, a Revolução Haitiana, liderada por Toussant L'Ouverture, pôs fim à escravidão. A autora entende que a Revolução Haitiana impactou o imaginário da branquitude, gerando o horror. O vodu é uma das tradições africanas transplantadas para as Américas durante o processo de sequestro e escravização de pessoas africanas. Durante as revoltas, muitos haitianos migraram para Nova Orleans, onde o *vodou* se tornou *voodoo*.

Um filme que apresenta esse imaginário da branquitude sobre o Haiti é *White Zombie* (1932). Nele, os monstros são inspirados em supostos relatos de primeira mão, entre eles, o relato *A ilha da magia*, de William Seabrook. O filme mostra zumbis brancos escravizados trabalhando incansavelmente em uma plantação de açúcar, em uma fantasia da docilidade pós-escravidão, pois não reclamam de trabalhar tanto. *Zumbi branco* também faz uso do arquétipo da mulher branca vítima com a personagem Madeline em seu encontro com "o outro" haitiano (COLEMAN, 2019).

Durante a década de 1950, Coleman (2019) nota a ausência de pessoas negras nas ficções especulativas, como se naquele espaço de investigação científica, laboratórios e de descobertas extraterrestres não houvesse lugar para negros. Outra tendência observada pela autora é a que Gonder chama de "monstros grosseiros racialmente codificados". *O monstro da lagoa negra* (1954) exemplifica o termo. Trata-se de uma investigação de arqueólogos brancos na Amazônia brasileira em busca de uma criatura negra chamada Homem Guelra, um ser intersticial que é aquático e terrestre. O Homem Guelra, assim como Gus e King Kong, é obcecado por uma mulher branca. Que original! Coleman (2019) descreve o monstro como caricatura racista de lábios exagerados e pele pigmentada.

É importante lembrar que O monstro não é apenas uma história sobre uma ação sísmica na escala Richter evolucionária. Mas, sim, uma história em que pesquisadores brancos são levados a destruir o Homem Guelra, em vez de estudar a criatura, pois ele cometeu o maior pecado de todos: ter colocados seus olhos sobre uma mulher branca (COLEMAN, 2019, p. 177).

A autora de *Horror Noire* relaciona fatos à representação da monstruosidade em *O monstro da lagoa negra* em virtude do destino do Homem Guelra. Ela compara o linchamento do Homem Guelra com o brutal assassinato do jovem Emmett Till, um garoto de 14 anos que foi covardemente assassinado por brancos por supostamente ter assoviado para uma mulher branca. Till foi espancado, teve seus olhos arrancados e depois seu corpo foi jogado em um rio.

Till e o Homem Guelra sofreram destinos similares, pois seus corpos foram destroçados de várias maneiras e mortalmente feridos antes de serem jogados em um túmulo cheio d'água. "Homens brancos não apenas lincharam e torturaram afro-estadunidenses na vida real", escreve Butters, "mas viveram essa fantasia por meio dos ataques cinematográficos violentos contra homens negros", fossem eles figuras reais, ficcionais ou metafóricas (COLEMAN, 2019, p. 178).

Em oposição às representações negativas, na década de 1960 é rodado um filme de terror notável por sua potente representação racial. Estamos falando de *A noite dos mortos-vivos* (1968), de George Romero, que traz como protagonista Ben, um homem negro que, após sobreviver a uma noite de intensas batalhas contra zumbis, é assassinado, na manhã do dia seguinte, pela polícia local. Coleman, nascida e criada em Pittsburg, na Pensilvânia, mesmo local onde George Romero rodou *A noite dos mortos-vivos*, relata que Romero usou como figurantes policiais da própria vila onde rodou o filme. Portanto, os policiais brancos que mataram Ben eram reconhecidos por sua avó como "matadores de pretos com armas nas mãos, este e aquele" quando apareciam no filme.

No clássico *cult* de George Romero, *A noite dos mortos-vivos* (1968), filme que ditou o estilo intenso e sangrento da nova onda de filmes terror, o protagonista Ben, porque sua negritude é tão discreta e ao mesmo tempo tão óbvia, ilustra bem o poder e a complexidade da imagem racial no ano de pico da turbulenta década de 1960. Na *Noite*, o protagonista negro luta contra uma multidão de zumbis brancos que, em contraste com sua luta enérgica e heróica pela sobrevivência, significa uma sensação contagiante e sufocante de uma brancura culturalmente morta. No irônico final do filme, Ben, que sobreviveu aos zumbis, é morto a tiros por um bando caipiras conservadores sulistas em uma cena que é poderosamente multivalente, aludindo às operações de "busca e destruição" do Vietnã, bem como à violência dos anos dos direitos civis e as turbas racistas do passado recente da nação. Além disso, esse contraste temático do negro como "vivo", oposição ao branco "morto", é socialmente relevante e potente o suficiente para Romero estender sua exploração nos outros dois filmes da trilogia dos mortos, *Despertar dos Mortos* (1978) e *O dia dos mortos* (1985), com seus respectivos protagonistas negros Peter e John²⁹ (GUERRERO, 1993, pp. 57-58).

No documentário *Horror Noire: A History of Black Horror* (2019), Jordan Peele questiona se a mulher branca está mais assustada com os zumbis do lado de fora da casa ou com o homem negro que está lá dentro com ela. No mesmo documentário, a autora Tananarive Due demonstra como o filme quebra padrões ao mostrar o protagonista negro batendo na cara de um homem branco e matando zumbis brancos. Coleman conta que, quando George Romero estava com os filmes no porta-malas, a caminho de Nova York, ouviu no rádio sobre o assassinato de Martin Luther King. É impressionante o modo como o filme captou as tensões raciais de seu momento histórico.

As coisas não começaram a mudar no gênero de terror até o final dos anos 1960, e em particular com o lançamento do seminal *A noite dos mortos-vivos* (1968), de George Romero, um filme que tem um afro-americano como herói. Foi-se embora o tribalismo primitivo de King Kong. Em vez disso, somos apresentados a um jovem negro bem-apessoado e articulado chamado Ben. O fato de que a identidade racial do herói nunca é referida por nenhum dos personagens do filme, até mesmo pelos fanáticos, sugere certo igualitarismo liberal, mas ao mesmo tempo o filme está repleto de imagens específicas de raça, especialmente em sua conclusão. Nesta, o herói é confundido com um zumbi por um bando, e é morto por um tiro quando então seu corpo é queimado. Mais de um crítico viu referências aqui ao

²⁹ Tradução nossa de "In the film that dictated the intense, gory style of the new wave of horror movies, George Romero's cult classic *Night of the Living Dead* (1968), the protagonist Ben, because his blackness is so understated and yet so obvious, well illustrates the power and complexity of racial imaging in the peak year of the turbulent 1960s. In *Night*, the black protagonist battles a multitude of white zombies that, in contrast to his energetic, heroic struggle for survival, signify an infectious, suffocating sense of culturally dead whiteness. At the film's ironic close, Ben, who has survived the zombies, is gunned down by a sheriff's posse of good ol' boys in a scene that is powerfully multivalent, alluding to the "search and destroy" operations of Vietnam as well as the violence of the civil rights years and racist lynch mobs of the nation's recent past. Moreover, this thematic contrast of black as "living", as opposed to the white "dead", is socially relevant and potent enough for Romero to extend its exploration in the other two films of the *Dead* trilogy, *Dawn of the Dead* (1978) and *Day of the Dead* (1985), with their respective black protagonists Peter and John."

linchamento, uma impressão encorajada pelo fato de que o pelotão parece composto inteiramente de caipiras empunhando armas e atirando felizes. Ao mesmo tempo, porém, Ben dificilmente é apresentado como uma representação de liderança heróica positiva e sem problemas. Em um filme que se propõe a confundir o máximo possível nossas expectativas, este é um herói, afinal, que sempre se equivoca, cujas decisões levam à morte e ao desastre aqueles que o cercam, e que acaba com ele mesmo levando um tiro³⁰ (HUTCHINGS, 2013, p. 112).

Enquanto Guerrero reconhece o heroísmo de Ben em sobreviver a uma noite de apocalipse zumbi, Hutchings considera que o protagonista sempre se equivoca, tomando decisões que levam à morte daqueles que estão à sua volta. Aqui não vamos atribuir a responsabilidade da morte dos demais personagens às decisões de Ben, afinal, a maioria das pessoas, quando está com medo, faz coisas estúpidas, Ben, ao contrário, mantém a racionalidade. Sobreviver àquela noite já é heroico o suficiente.

Por isso o comentário de Hutchings parece cultural e historicamente deslocado. Temos uma significativa diferença na recepção de espectadores/críticos negros e de Hutchings. O crítico britânico enxerga a sobrevivência de Ben até a manhã do dia seguinte, após encarar uma horda de zumbis como uma falha, como alguém que faz tudo errado, porque Ben não é um negro sacrificial, ele sobrevive enquanto todos os brancos morrem. Assim são os filmes de apocalipse zumbi, as pessoas morrem.

Em meio a esse cinismo geral sobre autoridade e a habilidade (ou melhor, incapacidade) dos humanos - negros e brancos - de derrotar ao monstro, *a negritude de Ben parece, pelo menos aparentemente, um não-problema*. Consequentemente, seu papel como herói, embora um herói comprometido, pode ser visto como um trabalho silencioso para dissipar parte da alteridade associada ao homem negro nos primeiros filmes americanos. No entanto, o fato de *A Noite dos mortos-vivos* evitar qualquer envolvimento explícito com a identidade racial de Ben trai uma reticência surpreendente do filme, surpreendente porque em muitos outros aspectos o filme é absolutamente implacável ao abordar temas difíceis. Que outro filme da década de 1960, por exemplo, mostra uma menina esfaqueando a mãe até a morte com uma espátula e depois comendo o corpo do próprio pai morto? Pode-se especular sobre as razões dessa reticência - talvez na época da produção de *A noite dos*

³⁰ Tradução nossa de "Things do not start to change in the horror genre until the late 1960s, and in particular the release of George Romero's seminal *Night of the Living Dead* (1968), a film featuring an African-American man as its hero. Gone is the primitive tribalism of *King Kong*. Instead we are presented with a personable and articulate young black man by the name of Ben. The fact that the hero's racial identity is never referred to by any of the characters in the film, even the bigoted ones, suggests a certain liberal egalitarianism, but at the same time the film is replete with covert race-specific imagery, especially at its conclusion. In this, the hero is mistaken for a zombie by a posse and shot dead and his body then burned. More than one critic has seen references here to lynching, an impression encouraged by the fact that the posse seems comprised entirely of gun-toting, trigger-happy rednecks. At the same time, however, Ben is hardly offered as an unproblematically positive representation of heroic leadership. In a film that sets out to confound as many of our expectations as it possibly can, this is a hero, after all, who consistently gets thing wrong, whose every decision leads to death and disaster for those around him, and who ends up himself getting shot."

mortos-vivos a questão das relações raciais não se prestasse à fantasia da maneira que outras questões relacionadas com a instituição da família obviamente o fizeram - mas o resultado é que o elenco indubitavelmente provocativo de um homem negro em um papel de destaque não é realmente investigado (ou explorado) pelo filme. Consequentemente, apesar de ser o centro do palco, Ben permanece, à sua maneira, um enigma tanto quanto o Carrefour em *A morta-viva*³¹ (HUTCHINGS, 2013, pp. 112-113, grifo nosso).

Guerrero não tem dúvidas quanto à "discreta e ao mesmo tempo tão óbvia" negritude de Ben. No documentário de Xavier Burgin, a atriz Rachel True relata que, ao assistir *A noite dos mortos-vivos*, ficou absolutamente fascinada com o fato de o protagonista ser um belo homem negro e não um criminoso gângster. No mesmo filme, o ator Keith David comenta que na época não havia um personagem negro que fosse realmente dono do seu destino, que não estivesse apenas esperando pela salvação de um homem branco, por isto Ben foi tão significativo.

Além da representação do protagonista Ben, o que nos interessa aqui é como a branquitude foi retratada por Romero como fonte de horror em dois aspectos. Primeiro enquanto cor, a cor branca e a palidez dos zumbis simbolizam a morte, em oposição à negritude e à vitalidade de Ben (GUERRERO, 1993), acentuada pelo tratamento preto e branco da película. Segundo enquanto identidade: os brancos não somente são os mortos-vivos como são também a máfia ainda mais letal de caipiras que atiram contra Ben. Temos um horror sobrenatural na figura dos zumbis, que Ben conseguiu ultrapassar, e um horror real implacável na figura dos *rednecks*.

Esta associação da branquitude com o horror foi amplamente elaborada em *Corra!*, quando o protagonista Chris é levado ao mundo branco dos Armitage. Como vimos na segunda seção, o efeito de horror é produzido por meio da alegoria da colonização, na qual os personagens negros foram submetidos um procedimento cirúrgico.

³¹ Tradução nossa de "In the midst of this general cynicism about authority and the ability (or rather inability) of humans - black and white - to defeat the monster, Ben's blackness seems, ostensibly at least, a non-issue. Consequently, his role as hero, albeit a compromised hero, might be seen as quietly working to dispel some of the Otherness associated with the black male in earlier American horror films. However, *Night of the Living Dead's* avoidance of any explicit engagement with his racial identity betrays a surprising reticence on the film's part, surprising because in many other respects the film is absolutely ruthless in its broaching of difficult subject matter. What other film from the 1960s, for example, depicts a little girl stabbing her mother to death with a trowel and then eating the body of her own dead father? One can speculate as to the reasons for this reticence - perhaps at the time of *Night of the Living Dead's* production the issue of race relations did not lend itself to fantasy in the way that other issues to do with the institution of the family obviously did - but the outcome is that the undoubtedly provocative casting of a black male in a prominent role is not really explored (or exploited) by the film. Consequently, for all his being centre-stage, Ben remains, in his own way, as much an enigma as does Carrefour in *I Walked with a Zombie*."

Antes de prosseguirmos com a discussão da branquitude associada ao horror, elucidaremos uma estrutura narrativa do horror. Carroll (1999) esmiúça as fórmulas de enredo do horror e destaca o que chama de *enredo de descobrimento complexo*, que se caracteriza por quatro grandes movimentos: irrupção, descobrimento, confirmação e confronto. Outras 12 estruturas narrativas derivam desse sistema, geralmente suprimindo uma ou mais partes entre as quatro funções evidenciadas. A primeira parte, a irrupção, consiste na apresentação do monstro para o público. Por vezes, o público toma consciência da presença do monstro antes dos personagens, como se estivesse alguns movimentos à frente em um jogo de tabuleiro, podendo antever certos acontecimentos. Esse recurso expressivo é chamado por Carroll de defasagem (*phasing*).

Os distúrbios causados pelo monstro constituem o segundo movimento de um enredo de descobrimento complexo, o descobrimento. Esse é o momento quando os personagens tomam conhecimento da existência de um monstro. Ou seja, um personagem tem a comprovação de uma suspeita. Todas as cenas em que o monstro aparece antes da tomada de consciência dos personagens envolvidos fazem parte da irrupção. Há também uma resistência em acreditar na presença do monstro e geralmente há um personagem que, percebendo o problema antes de todos, tentará convencer os demais personagens, céticos.

Aquele personagem exerce a terceira função, a de confirmação. Portanto, o papel do descobridor deve alertar as autoridades a respeito de um perigo mortal que ainda não foi percebido pelo consenso. Para tanto, ele cria explicações a fim de demonstrar que sua percepção é verdadeira, encadeando logicamente os fatos nas chamadas "hipóteses para a melhor explicação" (CARROLL, 1999, p. 153). Esses movimentos podem acontecer mais de uma vez, ocorrendo em diferentes grupos ou personagens. Após o esforço retórico do descobridor, o enredo de descobrimento complexo consuma-se em um confronto entre a humanidade e o monstro.

Pensaremos a estrutura narrativa de *Corra!* como um enredo de descobrimento complexo. A irrupção acontece já na primeira cena do filme, na qual iniciamos a segunda seção, em que o jovem Andre Hayworth é sequestrado por um homem branco que veste um capacete, ao caminhar sozinho à noite por um subúrbio branco. Aqui o público está diante de um indício precioso dos perigos que sucederão ou, nos termos de Carroll, o filme opera uma defasagem (*phasing*). Logo em seguida, o público é apresentado ao protagonista Chris, que se prepara para uma viagem, na qual conhecerá os pais de sua namorada branca, Rose. O fantasma da supremacia branca está ali o tempo todo.

Ao chegar à casa dos Armitage, a evidência da presença do demônio (agente do mal) aparece logo nos primeiros instantes: a família branca só tem empregados negros. Mais adiante, essa evidência se intensifica no encontro de Chris com Logan King, o único homem negro convidado para a festa dos Armitage. Outros indícios aumentam a tensão do protagonista. O celular de Chris, seu único meio de comunicação com o mundo externo, é constantemente tirado da tomada quando está sendo carregado.

A fase de descobrimento ocorre quando Chris liga para Rod e os dois concluem que Logan é, na verdade, Andre. Quando Chris decide ir embora de lá, ele encontra fotos de Rose com outros namorados negros, entre eles, Walter e Georgina. A tensão intensifica-se porque Rose mentiu ao revelar a Chris que ele era seu primeiro namorado negro.

Enquanto isso, Rod busca pelo nome de Andre Hayworth na internet e encontra a notícia de seu desaparecimento. Iniciando a fase de confirmação, ele busca as autoridades policiais para relatar o ocorrido. No entanto, as "hipóteses para a melhor explicação" de Rod não encontram a confirmação da polícia, que, julgando a narrativa absurda, ridiculariza-o. Nessa cena, o humor aparece como um demarcador importante, que alivia a tensão do outro arco narrativo.

Voltando à casa dos Armitage, Chris pede as chaves do carro para Rose, que as procura em sua bolsa. Aqui se inicia a fase de confronto, quando os Armitage tentam impedir Chris de ir embora e Rose finalmente deixa sua máscara cair, mostrando as chaves em suas mãos e dizendo: você sabe que eu não posso lhe dar as chaves.

3.4 Branquitude e horror: sobrevivendo ao olhar branco

“Todas as pessoas negras nos Estados Unidos, independente de seu status de classe ou inclinação política, convivem com a possibilidade de serem aterrorizadas pela branquitude”.
(bell hooks, 2019, p. 311)

Em *Corra!*, os agentes do mal não são criaturas sobrenaturais ou horripilantes. Não são criaturas fisicamente monstruosas ou repugnantes. Pelo contrário, os agentes do mal são uma família branca tradicional e estadunidense. Uma família de médicos, de pessoas educadas, bem-vestidas, gentis, que vivem uma vida confortável em uma bela e ampla casa de campo cercada por florestas e lagos. Que ambiente acolhedor, não?

Em *representações da branquitude na imaginação negra*, 11º capítulo de seu livro *Olhares negros: raça e representação*, hooks (2019) analisa a representação do branco como a alteridade a partir do olhar negro. Para ela, essas observações detalhadas sobre a

branquitude são formas de sobrevivência em uma realidade de supremacia branca. Esse estudo da branquitude, para além de um material colhido para ser escrito, foi um conhecimento fundamental a fim de que comunidades negras segregadas tivessem uma leitura do outro branco escravizador. Hooks analisa sistemas de dominação e colonialismo que internalizam percepções negativas sobre a negritude, causando um auto-ódio.

Compartilhando da mesma fascinação com a diferença que as pessoas brancas expressaram coletiva e abertamente (às vezes de forma vulgar) enquanto viajaram ao redor do mundo em busca do Outro e da Alteridade, as pessoas negras, especialmente as que viveram durante o período histórico do *apartheid* e da segregação racial legal, mantiveram de modo similar uma curiosidade firme e constante em relação aos "fantasmas", "os bárbaros", essas estranhas aparições que eles foram obrigados a servir (HOOKS, 2019, p. 295).

Hooks expõe a representação do branco e da branquitude como elementos causadores de horror no imaginário negro. No entanto, essa representação estaria longe de ser a inversão da dicotomia “nós, os bons, e eles, os maus”, pois não seria pautada na reação a um estereótipo, mas como uma resposta a uma dor traumática, consequência da dominação branca racista.

Assim, o campo de estudos críticos da branquitude é uma importante ferramenta para a leitura de *Corra!*, pois possibilita o deslocamento do olhar que rompe com o pacto narcísico (BENTO *apud* SCHUCMAN, 2020) em que o sujeito branco se coloca como universal e transparente (sem cor, sem raça), tornando sua identidade racial como norma e unidade de medida para os demais grupos, tidos como inferiores (SCHUCMAN, 2020, p. 50).

Schucman explica que o branco não é apenas favorecido em uma sociedade racializada, como é também produtor ativo desta estrutura que propaga desigualdades raciais: "Estes mecanismos de produção de desigualdades raciais foram construídos de tal forma que asseguraram aos brancos a ocupação de posições mais altas na hierarquia social, sem que isto fosse encarado com o privilégio (SCHUCMAN, 2020, p. 29)".

Esta incapacidade que o sujeito branco tem de perceber seu privilégio é chamada por Bonilla-Silva (2020) de *racismo da cegueira de cor (colorblind racism)*. O racismo da cegueira de cor seria uma expressão mais sutil em relação a o que ele chama de racismo Jim Crow, no qual há manifestações explícitas como "negros não são bem-vindos aqui". Como brasileiros, a cegueira de cor não parece a nós uma grande novidade, posto que vivemos em um país onde *todo mundo* tem um avô negro para invocar ao cometer qualquer ato de racismo.

Bonilla-Silva mostra que os brancos criam inúmeras fabulações para justificarem a desigualdade racial de tal modo que estejam isentos de qualquer responsabilidade a respeito

desta estrutura desigual. Latinos seriam pobres porque não se dedicaram o suficiente ao trabalho. Assim os brancos ignoram a estrutura social, econômica e histórica que lhes possibilitou ocupar espaços de poder. Estrutura essa que, inclusive, faz com que o sujeito branco não se perceba como pessoa racializada.

Não nos perguntamos, no entanto, sobre a experiência e as construções cotidianas do próprio sujeito branco como pessoa racializada. Trata-se da experiência da própria identidade branca que, segundo Ruth Frankenberg (2004), é vivida imaginariamente como se fosse uma essência herdada e um potencial que confere ao indivíduo poderes, privilégios e aptidões intrínsecas (SCHUCMAN, 2020, p. 30).

Retomando a percepção de bell hooks da branquitude como fonte de horror, em *Stranger in the village*, James Baldwin (2017) relata o terror de ser o primeiro homem negro a pisar em um vilarejo suíço de 6.000 habitantes, todos católicos. Lá não havia cinemas, bancos, bibliotecas, teatros e uma mulher sentada próxima dele nunca tinha sequer visto uma máquina de escrever. O escritor conta que, como um americano, nunca lhe havia ocorrido pensar na possibilidade de pessoas nunca terem visto um negro antes. Para completar este cenário de horror, havia um costume, no vilarejo, de comprar africanos com o objetivo de convertê-los ao cristianismo. No Carnaval, duas crianças pintavam seus rostos de preto, vestiam perucas e saíam pedindo dinheiro para os missionários na África. Essas pessoas declaravam orgulhosamente ter comprado seis ou oito africanos no ano anterior à visita de Baldwin.

Naquele primeiro verão fiquei duas semanas e nunca tive a intenção de voltar. Mas voltei no inverno para trabalhar; o vilarejo oferece, obviamente, nenhuma distração e tem a vantagem adicional de ser extremamente barato. Agora é inverno de novo, um ano depois, e eu estou aqui novamente. Todos na aldeia sabem meu nome, embora quase nunca o usem, sabem que venho dos Estados Unidos - apesar de que, aparentemente, eles nunca vão acreditar realmente: homens negros vêm da África - e todos sabem que sou amigo do filho de uma mulher que nasceu aqui, e que estou hospedado no chalé deles. Mas eu continuo tão estranho hoje quanto era no primeiro dia, e as crianças gritam Neger³²! Neger! enquanto eu ando pelas ruas³³ (BALWDIN, 2017, p. 165).

³² A tradutora de *Memórias da Plantação - episódios de racismo cotidiano* (KILOMBA, 2019) Jess Oliveira explica que "Essa palavra alemã, equivalente à palavra *N.* do inglês, é usada pejorativamente em relação a pessoas *negras* não apenas significando, na pior conotação, *negra/o*, "escrava/o", animal, ela também carrega consigo o cenário de ódio racial colonial até os dias de hoje, enunciando assim o ódio que racistas sentem contra o povo *negro* (KILOMBA, 2019, p. 147)".

³³ Tradução nossa de "That first Summer I stayed two weeks and never intended to return. But I did return in the winter, to work; the village offers, obviously, no distractions whatever and has the further advantage of being extremely cheap. Now it is winter again, a year later, and I am here again. Everyone in the village knows my name, though they scarcely ever use it, knows that I come from America – though, this, apparently, they will never really believe: black men come from Africa – and everyone knows that I am the friend of the son of a woman who was born here, and that I am staying in their chalet. But I remain as much a stranger today as I was the first day arrived, and the children shout Neger! Neger! as I walk along the streets."

As crianças brancas suíças daquele vilarejo sentiram a liberdade de apontar para Baldwin dizendo "Neger! Neger!". Fanon, ao mudar-se da Martinica para a França, também passou por uma situação como essa. Para ele, esta é a experiência vivida do negro.

"Olhe, um negro!" Era um estímulo externo que me futucava de passagem. Eu esboçava um sorriso.

"Olhe, um negro!" O círculo pouco a pouco se estreitava. Eu me divertia abertamente.

"Mamãe, olhe o negro, estou com medo!" Medo! Medo! E eis que agora eu era temido. Queria me divertir com isso até engasgar, mas isso se havia tornado impossível para mim (FANON, 2020, p. 127).

Baldwin também relata sua reação de sorrir educadamente aos comentários mais desagradáveis que lhe faziam. Mas seu sorriso era simplesmente um gesto que permitia àquelas crianças ver seus dentes. A experiência vivida de Baldwin e de Fanon é também a de Chris. Os olhares estão sempre voltados para ele, seguidos de comentários indiscretos que, a todo tempo, demarcam seu corpo com o sinal da diferença. Sua cor sobressai-se em meio à monocromia daquela coletividade branca, tornando-se impossível passar despercebido. "Eu teria votado no Obama de novo, se pudesse."; "Você joga golfe? Eu conheço Tiger Woods."; "Nossa, como ele é bonito!"; "Preto está na moda."; "Com seu porte e sua genética, se você treinasse sério, seria um monstro." dizem eles. Chris é um estranho no vilarejo entre os Armitage e seus amigos, ao ser apontado como diferente, torna-se objeto público à mercê da posse e da invasão.

Eu não aguentava mais, pois já sabia que existiam lendas, histórias, a história e, acima de tudo, a *historicidade*, sobre a qual Jaspers me havia ensinado. O esquema corporal, atacado em vários pontos, então desabou, dando lugar a um esquema epidérmico racial. A partir daí, não se tratava mais de um conhecimento do meu corpo na terceira pessoa, mas em tripla pessoa. A partir daí, em vez de um, deixavam-me dois, três assentos livres no trem. Eu já não me divertia mais. Não encontrava mais nenhuma das coordenadas febris do mundo. Eu existia triplamente: ocupava um lugar, ia na direção do outro... e o outro - evanescente, hostil, mas não opaco, e sim transparente, ausente - desaparecia. Era nauseante... Eu era a um só tempo responsável pelo meu corpo, pela minha raça e pelos meus ancestrais (FANON, 2020, p. 127).

Durante a festa promovida pelos Armitage, uma mulher branca de meia idade insinuava-se lascivamente para Chris, perguntando à sua namorada Rose: "É verdade? É melhor?" Ela toca os braços dele sem sua permissão, apalpa seus músculos, invadindo seu corpo. Para Kilomba (2019, p. 121), a diferença é uma marca para a invasão e a pessoa torna-se diferente por meio de uma relação de poder. Você é diferente quando não é como aqueles que têm o poder de dizer quem é "normal". Essa invasão acontece por meio de toques, perguntas e

olhares. Ao tornar-se diferente, Chris torna-se um objeto público, tal como Kathleen, uma mulher afro-estadunidense de 27 anos que vivia na Alemanha, quando foi entrevistada por Grada Kilomba.

Eu não me lembro da primeira vez que alguém, de fato, colocou as mãos em mim, para checar como pessoas *negras* são... É muito frequente pessoas brancas tocarem nosso cabelo ou nossa pele para sentir como somos. Eu não me lembro da primeira vez (...) Mas eu lembro que meu namorado tinha uma professora de piano e, um dia, eu fui buscá-lo em uma dessas aulas. A professora tinha uma filha pequena, que, ao me ver, começou a falar: "*Die schöne Negerin! Wie toll die Negerin aussieht. Die schönen Augen, die die Negerin hat! Und die schöne Haut, die die Negerin hat! Ich will auch Negerin sein!*" [Que *Negerin* linda! A *Negerin* parece tão legal. E os olhos lindos que a *Negerin* tem! E a pele linda que a *Negerin* tem! Eu também quero ser uma *Negerin*!"] E eu ouvi esta palavra: *N., N., N., N.*, repetidamente (KILOMBA, 2019, p. 155).

É redundante apontar as semelhanças entre as experiências de Kathleen, Fanon e Baldwin. Três pessoas negras vindas das Américas, na Europa, sendo apontadas, nomeadas e racializadas por crianças brancas. Kilomba (2019) explica que, para que essas manifestações de racismo cotidiano aconteçam, é preciso que haja um processo de triangulação. Isso significa que o sujeito negro é isolado em uma coletividade branca. A existência de uma plateia branca intensifica o isolamento do indivíduo negro e reforça a posição de poder que possibilita uma expressão racista. O público branco que triangula com o sujeito racista é o consenso branco, que dá o consentimento e a segurança de que seu ato não será julgado publicamente. Como Kilomba sugere, na presença de muitas pessoas negras, certamente a pessoa branca pensaria duas vezes antes de abrir a boca. Bento (2002, *apud* SCHUCMAN, 2020, p. 71) chamará esse consenso branco de pacto narcísico da branquitude, ou seja, a formação de alianças inconscientes entre brancos, que negam o problema racial que exclui negros de espaços de poder.

"Tudo o que eu sei é que, quando tem muita gente branca, eu fico nervoso, sabe?" revela Chris. Assim, isolados no mundo branco, Baldwin, Fanon, Kathleen e Chris experienciam a mesma relação de dominação e invasão. No caso de Kathleen e de Chris, seus corpos são desejados e apreciados. A criança branca filha da professora de piano quer ser negra. Os personagens brancos de *Corra!* também querem ser negros.

Entre mim e o mundo existe um questionamento nunca feito: por alguns, em razão de sentimentos de delicadeza; por outros, pela dificuldade de encontrar palavras para fazê-lo. Mesmo assim, todos dançam ao redor dele. Me abordam de uma forma meio hesitante, me olham com curiosidade ou compaixão, e então, em vez de perguntar de forma direta "Como é a sensação de ser um problema?", dizem coisas como "Eu conheço um excelente homem de cor em minha cidade"; ou "Eu lutei em

Mechanicsville"; ou "Esses absurdos sulistas não fazem seu sangue ferver?". Para esses eu sorrio, ou demonstro interesse, ou abrando o fervor, de acordo com o que a ocasião exigir. Ao verdadeiro questionamento - "Como é a sensação de ser um problema?" -, quase nunca respondo (DUBOIS, 2021, p. 21).

"Negro imundo!" Ou simplesmente: "Olhe, um negro!". Vim ao mundo preocupado em suscitar um sentido nas coisas, minha alma cheia de desejos de estar na origem do mundo, e eis que me descubro objeto em meio a outros objetos.

Encerrado nessa objetividade esmagadora, supliquei a outro alguém. Seu olhar libertador, deslizando sobre o meu corpo subitamente livre de asperezas, restituiu em mim uma leveza que eu acreditava perdida e, afastando-me do mundo, devolveu-me ao mundo. Mas, lá, tropecei já na contravertente, e o outro, por meio de gestos, atitudes, olhares, fixou-me, como se fixa um corante com um estabilizador. Eu me enfureci, exigi uma explicação... Nada adiantou. Explodi. Eis aqui os estilhaços recolhidos por um outro eu (FANON, 2020, p. 125).

A fixidez relatada por Fanon, esta objetividade esmagadora, aparece em cada estereótipo que vimos até aqui, em filmes sobre escravidão, filmes sobre selvas africanas e certos filmes de monstros. Todas essas imagens exaustivamente repetidas atuam como modo de enclausurar este outro racializado em um lugar de inferioridade.

Comparando sua experiência no vilarejo, Baldwin imagina como foi a sensação do primeiro homem branco a ser visto na África.

Mas há uma grande diferença entre ser o primeiro homem branco a ser visto por africanos e ser o primeiro homem negro a ser visto pelos brancos. O homem branco leva o espanto como um tributo, pois chega para conquistar e converter os nativos, cuja inferioridade em relação a si mesmo não deve ser questionada; ao passo que eu, sem pensar em conquistar, encontro-me entre um povo cuja cultura me controla, e *tem ainda, em certo sentido, me criado*, pessoas que me custaram mais em angústia e raiva do que jamais saberão, mesmo que nem saibam da minha existência. O espanto com que eu os teria saudado, caso eles tivessem entrado em minha aldeia africana há algumas centenas de anos poderia ter alegrado seus corações. Mas o espanto com que hoje me cumprimentam só pode envenenar o meu³⁴ (BALDWIN, 2017, p. 168, grifo nosso).

³⁴ Tradução nossa de "But there is a great difference between being the first white man to be seen by Africans and being the first black man to be seen by whites. The white man takes the astonishment as tribute, for he arrives to conquer and to convert the natives, whose inferiority in relation to himself is not even to be questioned; whereas I, without a thought of conquest, find myself among a people whose culture controls me, has even, in a sense, created me, people who have cost me more in anguish and rage than they will ever know, tho yet do not even know of my existence. The astonishment with which I might have greeted them, should they have stumbled into my African village a few hundred years ago, might have rejoiced their hearts. But the astonishment with which they greet me today can only poison mine."

Quando Baldwin diz que aquele povo do vilarejo o controla e em certo sentido criou-o, novamente ele nos remete à ideia de mistificação de Fanon, em que o negro seria não uma realidade concreta, mas uma ideia atribuída pelo branco.

Uma das formas nas quais o sujeito negro é percebido como o outro é a animalização (KILOMBA, 2019). Baldwin relata que foi sugerido a ele que deixasse o cabelo crescer para fazer um casaco (2017, p. 168). Alicia, mulher afro-alemã entrevistada por Kilomba, conta que tinha um namorado branco que se espantou quando ela desfez suas tranças e deixou seu cabelo *black* natural. "Por que você fez isso, você quer ficar feia?... Olha pra você, olha pro seu cabelo, você tá parecendo uma ovelha!", disse ele. Kilomba (2019, p. 128) chama este processo de uma violenta metamorfose de uma pessoa negra em animal.

Um acontecimento ainda mais violento é abordado por Hall (2016) ao tratar a questão da fantasia e do fetichismo na história de Saartje Baartman, mulher africana que foi levada para a Inglaterra a 1810 por dois homens europeus. Na Europa, foi enjaulada como um animal, modo como aparecia em "espetáculos populares". Além de servir para o entretenimento do público, Saartje também foi explorada por etnólogos e naturalistas que analisaram cada detalhe de sua anatomia, tanto morta quanto viva. Tendo baixa estatura (1,37m) e esteatopigia (nádegas protuberantes), ficou conhecida como Vênus de Hotentote. Para Hall, Saartje foi transformada na personificação da diferença, na alteridade absoluta, seu corpo não somente foi visto como a diferença, como foi também patologizado. Seu corpo foi reduzido às nádegas e órgãos sexuais, transformado em objeto.

A violência extrema contra Saartje não cessou com sua morte. O naturalista Georges Cuvier dissecou o corpo de Baartman, fez um molde do corpo dela e utilizou para defender suas teses de inferioridade racial. Partes de seu corpo, a saber, o cérebro e as genitais, continuaram sendo exibidas em um museu de história natural na França até 1974, somente a 2002 seus restos mortais foram devolvidos para a África do Sul, após um pedido de Nelson Mandela.

Hall afirma que Baartman foi fetichizada, ou seja, transformada em objeto, de modo que o todo foi substituído pela parte (genitais), a coisa substituiu o sujeito em uma forma extrema de reducionismo.

A pensadora feminista Patricia Hill Collins (2019) compara a objetificação das mulheres negras com a representação da mulher na pornografia como objeto disponível para o uso do homem. No século XIX, as mulheres negras tinham seus corpos expostos como objetos em leilões, de modo semelhante à exposição a que Baartman foi submetida. Hill

Collins recorre a Alice Walker, que distingue a pornografia que retrata mulheres brancas como objetos e mulheres negras como animais. Segundo ela, partindo dos binarismos ocidentais de mente/corpo, cultura/natureza, masculino/feminino, a mulher branca como objeto ainda seria fruto de uma cultura (a do homem branco). A mulher negra, por outro lado, não pertenceria à cultura, sendo relegada à condição de natureza a ser explorada.

Iniciamos esta seção com uma abordagem a respeito de gêneros cinematográficos para compreendermos a estrutura do gênero de terror e seus arquétipos. Entre os subgêneros do terror, destacamos a presença de monstros e sua repetida utilização alegórica como a alteridade racial. Analisamos a persistência da figura de King Kong e sua representação como uma negritude animalizada. Em seguida recorremos a Robin Coleman para pensarmos a representação negra no cinema de horror. Como um contraponto às representações estereotipadas, trouxemos *A noite dos mortos-vivos*, de George Romero, com seus zumbis e policiais brancos que aterrorizaram o protagonista Ben. Romero forneceu a nós um importante exemplo para enfim pensarmos a branquitude como fonte de horror. Nesta subseção, relacionamos algumas experiências de pessoas negras em espaços majoritariamente brancos, como Fanon, Baldwin e algumas mulheres que foram entrevistadas por Grada Kilomba em alusão ao protagonista de *Corra!*, Chris. Percebemos como essas pessoas foram objetificadas e animalizadas, como na violenta história de Baartman.

4 ANÁLISES DE *CORRA!*

4.1 Cientistas malucos: racionalidade, objetividade e controle na autoimagem branca

Ao fim da terceira seção, mencionamos a violência extrema operada por cientistas europeus contra Saartje Baartman, mulher africana levada para a Europa, forçada a apresentar-se em shows como entretenimento, diante de uma plateia que reduziu sua existência à alteridade absoluta. Como vimos, Baartman teve seu corpo explorado por naturalistas tanto em vida quanto após a morte, para justificar teses científicas que defendiam a inferioridade racial de africanos.

A violência direcionada ao corpo de Baartman pela ciência não é um ponto fora da curva. Se analisarmos a relação entre a epistemologia europeia e o seu imperialismo, veremos que a violência é um ponto estrutural contra aqueles considerados como os outros a partir dos olhos brancos, europeus. A violência presente nesse elo se manifesta no ato de objetificação realizado pelo pretense "sujeito racional europeu" (ANI, 1994).

Para Marimba Ani, a epistemologia ocidental compreende o conhecimento por meio da objetificação. Ao objetificar o outro ou a natureza, o sujeito europeu coloca-se em uma posição destacada, separada de seu objeto. Assim, o ato de objetificação e o destacamento de si tornam-se não somente uma estratégia de cognição científica, mas também uma forma de controle. Conhecer é controlar na perspectiva ocidental.

Acontece que no mundo colonial movido pelo imperialismo europeu, o sujeito racional e o objeto possuem corpos bastante específicos. A concepção europeia do humano o define como aquele que possui o controle sobre a natureza e sobre os outros não humanos. O narcíseo branco, europeu, a partir de uma lógica falocêntrica – ou seja, masculina (falo) e racional (*logos*) – branca, enclausura a noção de humanidade naquele que é branco, homem, europeu e racional. Monopolizando a humanidade, a Europa associa automaticamente a branquitude ao racionalismo. Afinal, ser humano é ser racional, certo? Acontece que nem todos que se parecem humanos são racionais, não ser homem branco e europeu é uma grande questão para aqueles que parecem, mas não o são (ANI, 1994).

Ao objetificar, este humano fronteiro separa-se da natureza, transformando-a em mero objeto. A objetificação da natureza e de humanos não brancos, por conseguinte, não considerados verdadeiramente humanos, os outros racializados, tem como resultado a coisificação destes objetos. A branquitude arroga-se o direito de exercer o seu poder, de

controlar as coisas e os objetos. Baartman sentiu o peso de ser uma coisa, um objeto da ciência e do prazer nas mãos, nos olhos, na mente e no corpo europeus.

Em *Corra!*, a ciência também é usada como instrumento de aniquilação de subjetividades negras. Na segunda seção, tentamos demonstrar como o filme constrói uma alegoria dos violentos processos de colonização a partir das imagens de cérebros de pessoas brancas transplantados em corpos de pessoas negras por meio do sequestro destes corpos. Os métodos de captura usados pelos Armitage variam desde a violência física, quando Jeremy (Caleb Landry Jones) sequestra Andre (LaKeith Stanfiel), até o apelo afetivo. Esse é o caso de Georgina, Walter e Chris, que, seduzidos por Rose, foram conduzidos até a emboscada armada por sua família. O casal Missy Armitage (Catherine Keener) e Dean (Bradley Whitford) combina hipnose e neurocirurgia para concluir o processo iniciado na captura realizada por seus filhos.

A correlação entre colonização e o transplante cerebral fica ainda mais evidente na carta escrita por Frantz Fanon endereçada ao ministro residente da Argélia, na ocasião em que solicitou sua demissão como médico-chefe de serviço no Hospital Psiquiátrico de Blida-Joinville:

Sr. ministro, os acontecimentos atuais que cobrem de sangue a Argélia não são um escândalo, aos olhos do observador. Não se trata de um acidente, nem de uma pane do mecanismo.

Os acontecimentos da Argélia são a consequência lógica de uma tentativa abortada de descerebrar um povo (FANON, 2021, p. 94).

Aqui, tentaremos entender o personagem Dean Armitage como um exemplo do arquétipo do cientista maluco, presente, sobretudo, em filmes de terror produzidos nas décadas de 1930 e 1940. Dean Armitage³⁵ é médico, neurocirurgião. Ele é, portanto, um homem da ciência. Como Dr. Frankenstein, ele implanta um cérebro alheio ao corpo original. Suas criaturas tornam-se intersticiais, pois passam a agir sob o comando do cérebro alheio, do parasita que se hospeda naquele corpo.

³⁵ Uma similaridade notável é que o nome Armitage aparece em *O horror de Dunwich*, de W. P. Lovecraft. Lá, Dr. Armitage é um linguista, responsável pela biblioteca da Universidade de Miskatonic. Cabe pontuar que alguns trechos do livro refletem as ideologias racistas do autor, como "Vou dizer uma coisa, sra. Corey, está andando por aí uma coisa que não devia estar por aí e eu garanto que **aquele Wilbur preto** que teve o fim ruim que merecia está no fundo de tudo isso. **Ele não era totalmente humano**, sempre digo para todo o mundo; e acho que ele e o velho Whateley devem ter criado alguma coisa naquela casa cheia de tábuas pregadas que também não era muito humana, como ele. Sempre teve coisas invisíveis em volta de Dunwich – coisas vivas – que não são humanas nem boas para os seres humanos" (LOVECRAFT, 2014, p. 49, grifo nosso).

Figura 21 - Dean Armitage.



Fonte: *Corra!* (2017).

No *Dicionário Histórico do Cinema de Horror*, Hutchings inclui um verbete sobre o cientista maluco:

O cientista maluco era uma figura comum no cinema de terror dos anos de 1930 e 1940, mais notavelmente na forma de Frankenstein e Dr. Jekyll (embora versões cinematográficas anteriores desta figura possam ser encontradas, por exemplo, em *The Magician*, em 1926, de Rex Ingram, ou em *Metrópolis*, de Fritz Lang, em 1927). A "loucura" envolvida aqui tendia a não ser psicológica, ainda que o comportamento perturbado estivesse frequentemente em evidência (em *O homem invisível*, de 1933, por exemplo). Em vez disso, estava relacionada à natureza intensamente anti-social do trabalho do cientista. Ou seus objetivos não eram socialmente úteis - por exemplo, transformar macacos ou outros animais em humanos em *Island of Lost Souls* (1932) ou *Captive Wild Woman* (1943) - ou seus métodos inaceitáveis - por exemplo, matar pessoas para obter partes do corpo em vários filmes de Frankenstein ou *Doctor X* (1932). Mesmo que houvesse algo potencialmente heróico nessas figuras, ao buscarem romper com as restrições da normalidade e obter um conhecimento "proibido", a maioria dos horrores das décadas de 1930 e 1940 exibiu um conservadorismo moderado ao se aliar às forças da normalidade contra o cientista louco³⁶ (HUTCHINGS, 2008, pp. 208-209).

Hutchings (2008) acrescenta que, na época, a ciência era representada como uma prática esquisita, com equipamentos bizarros. Mas ainda o foco do problema estava centralizado na figura do cientista, não na ciência. Após a Segunda Guerra Mundial, a ciência

³⁶ Tradução nossa de "The mad scientist was a stock figure in 1930s and 1940s horror cinema, most notably in the form of Frankenstein and Dr. Jekyll (although earlier cinematic versions of this figure can be found - for example, in Rex Ingram's *The Magician* in 1926 or Fritz Lang's *Metropolis* in 1927). The "madness" involved here tended not to be psychological, although deranged behavior was often in evidence (in the 1933 production of *The Invisible Man*, for instance). Instead it related to the intensely antisocial nature of the scientist's activities. Either his objectives were not socially useful - for example, turning apes or other animals into humans in *Island of Lost Souls* (1932) or *Captive Wild Woman* (1943) - or his methods unacceptable - for example, murdering people to obtain body parts in various Frankenstein films or *Doctor X* (1932). Even though there was something potentially heroic about such figures as they sought to break through normality's constraints and obtain "forbidden" knowledge, most 1930s and 1940s horrors exhibited a mild conservatism by siding with the forces of normality against the mad scientist".

passa a representar um perigo decorrente da energia nuclear e os cientistas antissociais ainda existiam. Até que, a partir da década de 1970, a própria ciência torna-se um problema. Hutchings menciona os filmes *Rabid* (1977) e *The Fly* (1986), de David Cronenberg, nos quais os cientistas não são vilões absolutos, mas pessoas que foram incapazes de administrar as consequências desastrosas de seus experimentos. Assim, o tradicional arquétipo do cientista maluco passa a ser representado de forma bem-humorada (HUTCHINGS, 2008, p. 209).

Coleman (2019) constata que a partir dos anos de 1950, com o avanço da ciência, por conseguinte, com os perigos representados pela bomba de fusão, a representação da ameaça científica no cinema fez com que a presença negra fosse apagada das telas, uma vez que, para Hollywood, espaços de pesquisa e invenção não estariam ao alcance da população negra.

Tem início a Era Atômica e, com ela, surgem temas assustadores que dão conta de como a ciência e a tecnologia se perdem quando a experimentação e a descoberta não são supervisionadas. Uma vez que os norte-americanos achavam que os laboratórios eram o berço das coisas mais terríveis (como a bomba de fusão), Hollywood considerou que esses espaços de realizações intelectuais e inventivas estavam fora do alcance dos negros (isto é, na imaginação da mídia, os negros não poderiam ser eruditos analíticos). Como resultado, os negros foram omitidos do gênero ou relegados aos papéis coadjuvantes de lanches para insetos mutantes (COLEMAN, 2019, p. 51).

Nota-se que a ciência é percebida pela Hollywood dos anos 50 como uma ocupação estritamente branca. A importância da figura do homem da ciência para o Ocidente é interpretada por Marimba Ani (1994) como uma característica cultural que evidencia as dicotomias homem/natureza, razão/emoção. De acordo com a autoimagem europeia, ser um homem da ciência é uma posição desejável. O cientista é aquele que está imerso no laboratório, vestindo óculos especiais, observando à distância os "objetos" de seus experimentos. Essa figura gera ambivalência e medo e os filmes de terror expressam isto.

À medida que os anos 1950 emergiam, os personagens negros se tornaram uma presença rara no terror. O que no passado constituía na representação do trabalho "negro", como empregados ou trabalhadores rurais, se tornou menos necessário numa era em que o cinema estava mais preocupado com ameaças científicas e extraterrestres. Nesses desafios, os brancos, e notavelmente as personagens femininas, assumiam o papel de ajudante (COLEMAN, 2019, p. 171).

Marimba Ani é precisa em sua definição, a figura do cientista faz parte da autoimagem construída pelo ocidente, tanto que é justamente quando as ameaças dos experimentos científicos ameaçam o mundo, que os personagens negros se tornam invisíveis.

Nos anos 1950, a ficção científica e o terror tenderiam a criar monstros deformados por bombas atômicas. Diferente de Spencer Williams, que

imaginou uma mulher negra cientista³⁷, Hollywood não conseguia fazer o mesmo. Já que Hollywood não conseguia imaginar cientistas negros em laboratórios onde bombas e produtos químicos eram criados experimentos davam errado, não era possível ter negros lidando com esses temas. Os negros se tornaram praticamente invisíveis nos filmes de terror da década de 1950 - a menos que algum cientista precisasse fazer um safári africano (COLEMAN, 2019, p. 167).

Para entendermos o papel do cientista maluco no imaginário ocidental, voltaremos a algumas premissas de Ani (1994) sobre a construção da autoimagem europeia. Ela é construída de forma positiva, em oposição à imagem dos outros não europeus como negativa. O europeu percebe-se como o homem racional, ligado ao controle e ao poder. Por ter controle, pensa que é aquele que controla a si mesmo e aos outros não racionais, ou menos racionais (ANI, 1994, p. 239). Também faz parte da mitofoma europeia a ideia da objetividade. Eles acreditam que são críticos e reflexivos porque se julgam capazes de separar eles mesmos de suas emoções, assim como dos "objetos" que buscam investigar (1994, p. 241). Com a racionalidade e a objetividade, vem a ideia de universalidade, que funciona como justificativa para subjugação dos outros não europeus.

O europeu é o "homem científico". Para eles, isso implica na essência da universalidade, da objetividade e da capacidade de ser crítico e racional. "Homem científico" não tem conotação, para a mentalidade europeia, simplesmente a pessoa que está engajada na atividade científica. Para eles, o termo indica um estado de espírito e uma forma de ser e de olhar o mundo. Assim como a ciência adquire uma qualidade mágica na cultura europeia, o uso de sua metodologia pode agregar valor ao indivíduo. O "homem científico", "ele" é quem se aproxima do universo com sua atitude particular. A atitude científica é um veículo pelo qual o mundo é consumido. Ciência, para o europeu, é sinônimo de "conhecimento", e este "conhecimento" é a representação do poder. O conhecimento científico é a habilidade de controlar, manipular e prever os movimentos de pessoas e outros "objetos". De fato, os europeus se vêem como "homens científicos" que manipulam o mundo ao "seu" redor³⁸ (ANI, 1994, pp. 244-245).

Esta particular forma de estar no mundo, que confere ao europeu/branco a capacidade de, segundo sua autoimagem, controlar e manipular seus "objetos de estudo", está presente nas representações de *Corra!*. Os brancos que estão interessados em possuir o corpo de uma

³⁷ Aqui Coleman faz referência ao filme *Son of Ingagi* (1940), escrito e estrelado por Spencer Williams, que apresenta uma cientista negra, a Dr.^a Helen Jackson, interpretada por Laura Bowman.

³⁸ Tradução nossa de "The European is "scientific man". To them this implies the essence of universality, objectivity, and the ability to be critical and racional. "Scientific man" does not connote to the European mind, simply the person who is engaged in scientific activity. To them the term indicates a state of mind and of being a way of looking at the world. As science takes on a magical quality in European culture, so the use of its methodology can impart value to the individual Scientific man is "he" who approaches the universe with a particular attitude. The attitude of science is a vehicle by which the world is consumed. Science for the European is synonymous with "knowledge," and this "knowledge" is the representation of power. Scientific knowledge is the ability to control, manipulate, and predict the movements of people and other "objects". Indeed, Europeans view themselves as this "scientific man" who manipulates the world around "him".

pessoa negra reduzem esta pessoa à sua corporeidade, à natureza. Os comentários que os convidados da festa tecem para Chris sempre enclausuram o fotógrafo na posição de um objeto, reduzido à sua corporeidade.

As falas sugerem que Chris, por ser negro, é automaticamente hábil em esportes: "Você gosta de golfe?" Jeremy sugere que, se Chris treinasse lutas, tornar-se-ia "uma besta". A aparência do protagonista também é sempre mencionada: "Nossa, como ele é bonito!"; "Preto está na moda!" Os avós de Rose, transplantados para os corpos de Georgina e Walter, também estavam interessados nos atributos físicos de suas vítimas. Georgina é flagrada admirando-se no espelho e Walter treina corrida, já que o patriarca da família Armitage, que possui seu corpo, perdera uma competição para Jesse Owens a 1936. Como afirma Jim Hudson nos momentos que antecedem a cirurgia: "Algumas pessoas querem ser mais fortes, mais rápidas, mais descoladas". Ele explica para Chris que, após o transplante: "Eu controlarei as funções motoras". Controle, posse e objetificação são as diretrizes que movem os interesses dos personagens brancos em *Corra!*

Como explanamos na terceira seção, o terror negro vem elaborando na ficção os horrores experienciados por pessoas negras, tais como a escravidão e a segregação. Logo, o terror negro não está restrito ao horror sobrenatural ou a uma ameaça fantasiosa, pois demonstra que o simples existir em um mundo antinegro já se torna uma experiência aterrorizante. O filme constrói uma narrativa que apresenta a dominação de corpos negros por pessoas brancas que fazem uso de técnicas científicas.

O uso não consentido de pessoas para fins de pesquisa científica não teve em Baartman um caso isolado. Em sua tese, Ayane Paiva (2019) aborda a questão ética da ciência envolvendo o uso das células Hela. Elas recebem esse nome por terem sido retiradas de amostras do colo do útero de Henrietta Lacks (1920-1951), mulher negra, paciente do hospital John Hopkins que viveu no período de segregação racial dos Estados Unidos. Aos 30 anos, Henrietta foi ao hospital John Hopkins, único lugar que atendia pacientes negros na região, após notar um caroço no colo de seu útero, quando foi diagnosticada com câncer (PAIVA, 2019, p. 96). Naquela época, era comum que médicos usassem o corpo de pacientes negras e pobres para pesquisas científicas sem que elas fossem informadas. Foi o que aconteceu a Lacks. Mesmo antes de iniciar o tratamento, uma amostra de tecido de seu colo do útero foi coletada e enviada a uma pesquisa, sem a sua ciência e sem seu consentimento.

Dr. Gey e sua esposa Dra. Margaret, desde a década de 1920, ano de nascimento de Henrietta, analisavam amostras de qualquer mulher que surgisse no Johns Hopkins com câncer cervical, a fim de usá-las para investigar a causa e a cura do câncer (SKLOOT, 2011). Todas as células

morriam após um tempo na cultura, menos as de Henrietta. Gey codificava as células usando as duas primeiras letras do primeiro e último nome da paciente. Dessa maneira, as células de Henrietta - e a própria Henrietta - ficaram conhecidas como "HeLa". As células HeLa - primeiras células humanas a se reproduzirem indefinidamente em laboratório - são consideradas imortais por se dividirem num número ilimitado de vezes, desde que mantidas em condições ideais em laboratório (SKLOOT, 2011). É importante ressaltar que inúmeras mulheres tiveram suas células do colo do útero extraídas sem conhecimento e consentimento, já que esta prática advinha desde 1920 e tinha amparo legal na época. Henrietta Lacks só passou a ser conhecida, ao menos pelo público em geral, porque suas células têm a característica específica de proliferação ilimitada em condições de laboratório, o que chamou a atenção de Rebecca Skloot, que, enfrentando inúmeras dificuldades em suas pesquisas bibliográficas, viagens, contatos com familiares de Henrietta (especialmente com Deborah, sua filha mais velha) e entrevistas com pesquisadoras (LEYSER, 2012), dedicou 10 anos para estudar o caso de Henrietta Lacks e sistematizá-lo no livro "A vida imortal de Henrietta Lacks", o qual revela sua história (PAIVA, 2019, p. 97).

As células HeLa foram cruciais para o desenvolvimento de diversas pesquisas que beneficiam grande parte da população mundial, a saber, vacinas contra poliomielite, clonagem, mapeamento de genes, desenvolvimento de medicamentos contra herpes, leucemia, hemofilia, estudos com células-tronco, digestão de lactose, entre outras (PAIVA, 2019, pp. 97-98). Considerando que as células HeLa movimentam uma indústria bilionária, lucros jamais revertidos à família de Lacks, a pesquisadora levanta um debate ético: "até que ponto vale o progresso da ciência em detrimento da dignidade humana (PAIVA, 2019, p. 98)?"

Paiva entende o caso de Henrietta Lacks como uma alterização científica, ou seja, por estarem inseridos em uma cultura, as práticas e discursos científicos são produções que participam de processos de alterização como forma de desconsideração moral, ou seja, corroboram com a marginalização e exclusão de determinados grupos.

Voltando ao cientista maluco, ele aparece como uma expressão do medo e do reconhecimento que o *asili*³⁹ europeu produz certa loucura em cada indivíduo que compartilha daquela cultura. É um dos poucos aspectos não positivos que constituem a autoimagem europeia (ANI, 1994).

Na trama típica encontra-se a mesma pessoa. Ele (sempre homem) é comprometido apenas com seus experimentos e não vai pará-los, não importa o quão perigoso eles sejam para a comunidade. O que o excita são as implicações de poder controlar e manipular parte da natureza até então intocada, talvez algo sagrado. Isso, ele insiste, é "ciência" e "progresso". Como é tipicamente retratado, esse homem não pode amar, não tem amigos, torna-se surdo às advertências daqueles ao seu redor. Ele perde a capacidade até de entender o que eles estão dizendo. É um fanático no puro sentido do

³⁹ Termo em *swahili* utilizado por Marimba Ani para designar a essência de uma cultura.

termo. Este é o Dr. Frankenstein (retratado nos filmes de 1920, 1932 e 1941)⁴⁰ (ANI, 1994, p. 245).

Na cena em que Chris decide ir embora da casa dos pais de sua namorada, Dean Armitage questiona: "Qual é o seu propósito, Chris?", o fotógrafo responde "Agora é encontrar as chaves (do carro)". Olhando para o fogo de uma lareira, Dean começa uma reflexão: "O fogo é um reflexo de nossa própria mortalidade: nós nascemos, respiramos e morremos. Até o Sol morrerá um dia, mas nós somos divinos. Nós somos deuses presos em casulos". Como Marimba Ani pontua, o cientista maluco, comprometido com seus experimentos, é impulsionado pelo desejo de controle. Dean coloca-se como um ser divino e que, por isto, teria o poder de manipular a vida e decidir o destino de Chris.

Coleman menciona outra produção que trata de experimentos médicos sobre corpos negros, de forma ainda mais específica, do transplante da cabeça de um homem branco para o corpo de um homem negro. Trata-se do bizarro filme blaxploitation da American International Picture (AIP) *The Thing with Two Heads* (1972):

O monstro de duas cabeças (1972) e *Monstro sem alma* (1976) abordaram de forma mais explícita os temas das relações raciais e experimentos médicos. Duas cabeças, considerado um dos cinquenta piores filmes já feitos, conta a história de uma réplica negra diante da intolerância branca. O filme, mais farsesco do que de terror, conta a história do dr. Maxwell Kirshner (Ray Milland), um famoso cirurgião racista que está morrendo e deseja viver ao transplantar sua cabeça para um corpo (branco) saudável. O jogador da NFL Rosey Grier interpreta "Big Jack" Moss, um presidiário à espera no corredor da morte que, embora inocente, se oferece para doar seu corpo para a ciência em vez de morrer em uma cadeira elétrica. Sem que o inconsciente Kirshner saiba, sua equipe cirúrgica coloca sua cabeça no corpo de Jack - daí, o monstro de duas cabeças. A premissa do filme tinha consequências (ridiculamente) cômicas. "Colocaram a cabeça do branco racista no corpo de um mano!", anunciavam as propagandas do filme e as artes dos pôsteres, que talvez não fossem metáforas tão sutis para o tratamento dispensado à negritude pelos criadores de imagens brancos (COLEMAN, 2019, p. 217).

Na esperança de ganhar mais tempo de vida para provar sua inocência, Big Jack aceita fazer parte de um experimento científico, sem saber do que se tratava tal experimento. O filme traz uma imagem (menos elaborada) que se assemelha a *Corra!*: a cabeça de um branco

⁴⁰ Tradução nossa de "In the typical plot one finds the same person. He (always male) is committed only to his experiments and will not stop them, no matter what danger they imply to the community. What excites him are the implications of his being able to control and manipulate some part of nature that has previously been untouched, perhaps something sacred. This he insists is "science" and "progress". As he is typically depicted, this man cannot love, has no friends, becomes deaf to the admonitions of those around him. He loses the ability even to understand what they are saying. He is a fanatic in the fullest sense of the term. This is Dr. Frankenstein (depicted in 1920, 1932, and 1941 films)".

racista no corpo de um homem negro. De qualquer forma, o resultado do experimento é um ser monstruoso e intersticial.

Há outras produções de terror que trazem a ciência como instrumento de dominação. Em *O homem invisível* (2020), o agente do mal é um cientista que assombra a protagonista, movido por sentimentos misóginos. Na mais recente versão do clássico da Universal de 1933, inspirada no romance de H. G. Wells, Cecilia (Elisabeth Moss) foge de um relacionamento abusivo com Adrian Griffin, um cientista rico e poderoso. Duas semanas depois, ela recebe a notícia de que Griffin se havia matado e deixado a ela uma fortuna milionária como herança. Após a suposta morte do ex, Cecilia passa a ser importunada por acontecimentos que só ela é capaz de perceber, o que faz com que as pessoas ao seu redor (e até mesmo ela) passem a duvidar de sua sanidade mental. Essas perturbações são, na verdade, realizadas pelo próprio Griffin, que descobriu uma maneira de tornar-se invisível. Assim, o cientista consegue tornar-se onipresente na vida de Cecilia.

O filme trata de relacionamentos abusivos demonstrando uma prática de *gaslighting*, ou seja, quando o abusador manipula a realidade de modo a fazer com que a vítima pareça louca. O destacamento de si torna-se ainda mais evidente, pois aqui o cientista de fato separa-se da realidade, tornando-se o homem invisível capaz de manipular e alterar o mundo a seu bel-prazer. Tanto em *Corra!* quanto em *O homem invisível*, os horrores são provocados por pessoas que fazem uso da ciência para reforçarem uma relação de poder (racial ou de gênero), seja para escravizar, seja para violentar psicologicamente.

Assim, a figura do cientista maluco representa um pesadelo para o Ocidente, pois é aquele homem ambicioso, capaz de ultrapassar todas as fronteiras éticas em nome de seus experimentos. "A realidade do pesadelo é que a natureza da cultura europeia é tal que este monstro pode e ganha o poder de colocar em risco a vida não apenas daqueles da sua cultura, mas de todo o mundo"⁴¹ (ANI, 1994, p. 246)".

4.2 "Eu estava em um buraco e não conseguia me mover": vivendo no *sunken place*

*"Existir, como negro, é habitar o mundo por meio da 'queda' permanente"*⁴².
(Calvin L. Warren)

Retomaremos aqui os episódios de racismo cotidiano relatados pelas mulheres entrevistadas por Grada Kilomba (2019), em especial quando Kathleen relata um incidente em

⁴¹ Tradução nossa de "The reality of the nightmare is that the nature of European culture is such that this monster can and does gain the power to endanger the lives of those not only in his culture but throughout the world".

⁴² Tradução nossa de "To exist, as black, is to inhabit a world through permanent 'falling'".

que seu ex-namorado branco lhe revela uma piada compartilhada entre seu grupo de amigos. Para ilustrar sua anedota, ele desenha um círculo com dois triângulos dentro, em um papel, explica que são dois membros da KKK olhando para baixo, para um homem negro que foi jogado em um buraco.

Kilomba afirma então que aquele homem branco só teve a coragem de proferir uma piada daquela natureza porque contava com seus pares também brancos. Esta relação de isolamento é chamada por Kilomba de consenso branco, que configura uma constelação triangular em que o namorado branco está cercado por uma plateia branca. A existência de um terceiro elemento, o público branco, corrobora o isolamento de Kathleen e a constituição de uma posição de poder de seu namorado. Essa constelação triangular permite que o sujeito branco cometa racismo contra o sujeito negro sem ser julgado publicamente porque sabe que seu grupo – o consenso branco – o apoiará. Assim, Kilomba demonstra como a coletividade branca age quando encontra pessoas negras sozinhas. O namorado de Kathleen seguramente não teria feito o mesmo comentário na presença de outras pessoas negras.

Piadas como aquela podem ser entendidas como atos de racismo recreativo. O jurista Adilson Moreira propõe que o humor racista tem a função de manter o privilégio racial branco: "O humor racista não é apenas um veículo de expressão de condescendência ou de agressividade, é também uma forma encontrada pelas pessoas brancas para defender a posição privilegiada que ocupam, razão pela qual não podemos ignorar seu caráter estratégico (MOREIRA, 2019, p. 85)."

Tanto Kathleen quanto Chris estão isolados em um espaço branco. Na piada racista, temos um homem negro jogado em um buraco. Em *Corra!*, Chris é metaforicamente lançado em um buraco quando, em uma sessão de hipnose (não solicitada e não consentida), Missy ordena, ao som de duas batidas de colher em uma xícara de chá: "Afunde no chão".

Figura 22 - Xícara de Missy Armitage.



Fonte: *Corra!* (2017).

Na subseção anterior, dedicamo-nos à figura de Dean Armitage, encarregado do procedimento de transferência do cérebro do branco escravizador para o corpo da pessoa negra dominada. Aqui, concentraremos a análise nos métodos de dominação usados por Missy, ou seja, na invasão da mente por meio da hipnose, que coloca sua vítima em um lugar de silenciamento. As práticas do casal constituem instrumentos de controle do corpo escravizado. Se Dean foi entendido como um cientista maluco, Missy pode ser uma espécie de feiticeira, mulher com poderes sobrenaturais, capaz de materializar seus desejos ao proferir palavras mágicas ("afunde no chão") com o toque de sua varinha (colher). Suas palavras têm o poder de transportar a vítima para um lugar de abjeção, saindo da condição de ser para a de não ser.

Figura 23 - Chris caindo no sunken place.



Fonte: *Corra!* (2017).

De uma forma mais direta, para além da alegorização do processo de colonização, o filme traz os personagens brancos como escravizadores, como os senhores que estabelecem

rituais simbólicos e procedimentos físicos que direcionam suas vítimas para a condição de morte social. Patterson (2008) indica que a escravidão acontece por meio de um processo de desenraizamento e desonra, ou seja, o cativo é retirado abruptamente de seu local original e submetido a uma relação de poder em que o senhor aplica a violência total contra ele, seja por meio de instrumentos físicos, seja por vias simbólicas.

Os instrumentos simbólicos podem ser vistos como os correspondentes culturais dos instrumentos físicos usados para controlar o corpo do escravo. Da mesma maneira que os açoites verdadeiros eram feitos de materiais diversos, os açoites simbólicos da escravidão eram entretecidos a partir de várias áreas da cultura. Por todo o mundo, os senhores aplicavam rituais especiais de escravização aos escravos recém-adquiridos: o simbolismo da nomeação, da vestimenta, do penteado, da linguagem e das marcas corporais. E serviam-se, principalmente, nos sistemas escravistas mais avançados, dos símbolos sagrados da religião (PATTERSON, 2008, pp. 28-29).

Patterson (2008, pp. 19-20) aponta que a relação de poder tem três facetas:

1. Social: uso ou ameaça de violência com o objetivo de controle;
2. Psicológica: persuasão de uma pessoa a ponto de fazê-la mudar o modo como concebe suas vontades;
3. Cultural: a autoridade é estabelecida de modo a converter a força em direito e a obediência em dever.

Ideias simbólicas geralmente ganham expressão social em procedimentos ritualizados. Vejamos agora os aspectos rituais do desenraizamento do escravo. Com a exceção dos sistemas escravistas mais avançados, em todos os outros a aquisição de um escravo é um acontecimento especial na casa do senhor. Mesmo onde os escravos representam até cerca de um quarto do número de serviçais, sua aquisição pode ser um evento único para os membros da casa, sobretudo se o padrão de posse de escravos for altamente assimétrico. Era comum que os povos pré-modernos conferissem uma expressão ritual a eventos especiais, e quando um desses eventos envolvia a incorporação de uma pessoa definida como socialmente morta, é fácil perceber que tal evento não pudesse ocorrer sem uma cerimônia. O ritual de escravização comportava um ou mais de quatro aspectos básicos: primeiro, a rejeição simbólica, pelo escravo, de seu passado e dos ascendentes; segundo, uma mudança de nome; terceiro, a imposição de alguma marca visível de servidão; e, por fim, a adoção de uma nova condição na casa ou na organização econômica do senhor (PATTERSON, 2008, p. 86-87).

Rejeição do passado, mudança de nome, imposição de uma marca visível e servidão. Ora, não seria esse o ritual a que Andre Hayworth, o personagem sequestrado na primeira cena do filme, foi submetido? Primeiro ele foi retirado abruptamente de seu local de pertencimento por meio do sequestro, após a sua cirurgia, ele passa a se chamar Logan King, incorporando o nome de seu escravizador. A cicatriz da cirurgia cerebral é a marca visível da

servidão, ocultada pelo chapéu, e a servidão passa a ser a sua condição permanente, de espectador de sua própria vida, comandada pelo cérebro de outrem.

Entre os mais complexos povos germânicos da Europa medieval, o novo escravo de origem local colocava sua cabeça sob o braço do seu senhor, e um colar ou uma faixa eram colocados em seu pescoço. Encontramos uma variante deste procedimento na Inglaterra anglo-saxônica tardia, onde um homem empobrecido, obrigado a vender-se em escravidão, tinha que colocar a cabeça entre as mãos de seu novo senhor; uma podadeira ou um agulhão eram então entregues a ele para simbolizar sua nova condição. Isto levou a um modo peculiar de se referir à escravização, como quando uma senhora da Nortúmbria falou de "todas aquelas pessoas cujas cabeças ela tomou, para compensar sua alimentação em dias nefastos". A expressão fornece uma pista para o significado da cerimônia; a cabeça de um homem é associada à sua mente e vontade e são estas, além de seu trabalho, que o senhor toma (PATTERSON, 2008, p. 88).

Os procedimentos desenvolvidos pelos Armitage ilustram bem a expressão "tomar a cabeça" utilizada por Patterson. Georgina, Walter e Andre têm suas cabeças tomadas e por isto passam a viver no *sunken place*, neste estado de morte social, incapazes de agir por si próprios, por serem comandados por outras pessoas. Fanon também usa a imagem do corpo afundando quando trata da questão da colonização: "Tendo julgado, condenado e abandonado suas formas culturais, sua língua, sua alimentação, suas práticas sexuais, seu modo de se sentar, de repousar, de rir, de se divertir, o oprimido mergulha na cultura imposta com a energia e a tenacidade de um naufrago (FANON, 2021, pp. 78 - 79)."

A implantação do regime colonial, contudo, não ocasiona a morte da cultura autóctone. Pelo contrário, a observação histórica ressalta que o fim desejado é mais a agonia constante do que o desaparecimento total da cultura preexistente. Essa cultura, outrora viva e aberta ao futuro, se fecha, paralisada pelo estatuto colonial, esmagada pela carga da pressão. Ao mesmo tempo presente e mumificada, ela depõe contra os seus membros. Na verdade, ela os define para sempre. A mumificação cultural acarreta uma mumificação do pensamento individual. A apatia tão universalmente notada dos povos coloniais é apenas a consequência lógica dessa operação. A acusação de inércia frequentemente dirigida ao "nativo" é o cúmulo da desonestidade. Como se fosse possível para um homem evoluir senão no contexto de uma cultura que o reconhece e que ele decide assumir (FANON, 2021, pp. 72 - 73).

O sujeito que recebe o transplante não será completamente aniquilado, como explica Jim Hudson, na cena que analisamos na subseção 2.4, "a parte do seu cérebro conectada ao sistema nervoso não pode ser completamente removida, para manter essas conexões intactas. Então você não morrerá completamente, uma parte de você ainda permanecerá lá em algum

lugar, com consciência limitada. Você poderá ver e ouvir o que seu corpo está fazendo, mas a sua existência será como a de um passageiro, uma plateia".

Este estado de viver como um espectador de sua própria vida apresenta a nós uma dificuldade em traduzir o termo *sunken place*, isto porque se trata de um lugar metafórico. Literalmente, *sunken place* é o lugar afundado, no entanto, esta definição não dá conta da dimensão ontológica deste lugar. *Sunken place* é um lugar de abjeção e de silenciamento, primeiro porque é um espaço de queda, como um buraco negro em que o sujeito afunda em queda livre e que, portanto, que posiciona Missy e sua família em um plano superior. Segundo porque, por tratar-se de um espaço sideral, impossibilita a propagação do som. Assim, o desespero de Chris e sua tentativa de gritar por socorro resultam no mais absoluto silêncio. Na incapacidade de encontrar uma expressão em português que se aproxime do sentido fornecido pelo termo em inglês, desta zona de não ser, manteremos o termo original, que, segundo o Urban Dictionary, significa:

O lugar metafórico que uma pessoa oprimida vai quando se torna silenciosa ou complacente com sua própria opressão. Mais frequentemente, o *sunken place* é usado para descrever uma pessoa desfavorecida que é ignorante ou não quer ver que foi condicionada à anuência. No entanto, o *sunken place* pode se aplicar a qualquer pessoa que escolhe permanecer em silêncio diante da discriminação ou injustiça, geralmente por conta própria⁴³.

De acordo com o próprio Jordan Peele, "*Sunken place* significa que fomos marginalizados. Não importa o quão forte gritemos, o sistema nos silencia".

Figura 24 - Tweet de Jordan Peele sobre *sunken place*.



Fonte: @JordanPeele, 2017.⁴⁴

A imagem da máscara de silenciamento, retratada na figura 11, remete a este local de subalternidade, em que o sujeito é totalmente calado, impedido de falar. No documentário *Horror Noire*, Jordan Peele reflete que um dos fatores que o impulsionaram à criação de

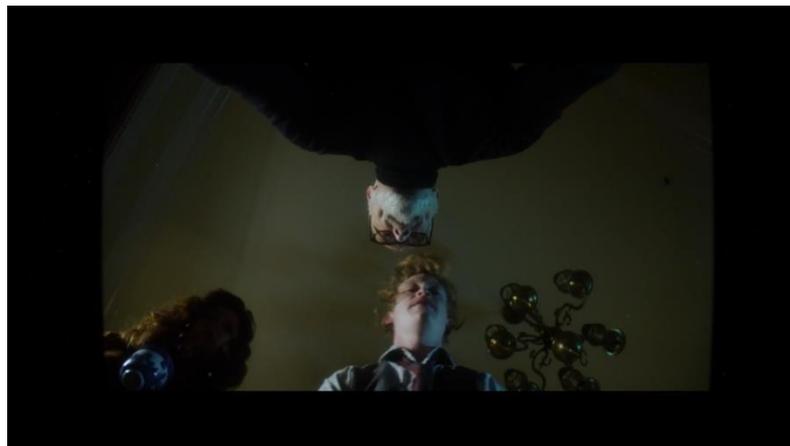
⁴³ Tradução nossa de "The metaphorical place an oppressed person goes when they have become silent or compliant to their own oppression. More often, the sunken place is used to describe a disadvantaged person who is ignorant or unwilling to see that they have been conditioned into acquiescence. However, the sunken place can apply to anyone who chooses to stay silent in the face of discrimination or injustice, usually of their own". Disponível em <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=The%20Sunken%20Place>. Acesso em 06/11/2021.

⁴⁴ Disponível em <https://twitter.com/JordanPeele/status/842589407521595393> Acesso em 06/11/2021.

Corra! foi a sensação de que pessoas negras têm ao ir ao cinema e não se verem representadas. Este incômodo de ver protagonistas brancos tomando decisões estúpidas o motivou a romper com este senso de marginalização. No mesmo documentário, a pesquisadora Tananarive Due relata sua surpresa ao perceber que as pessoas brancas na sala do cinema torciam por Chris, assim como ela tantas vezes teve de estender sua empatia a personagens que não se pareciam com ela.

Esta relação de reconhecimento entre a plateia e o filme é construída por Jordan Peele nas imagens de Chris afundando no *sunken place*. Ainda em *Horror Noire*, ele diz que não é por acaso que o *sunken place* se parece com um cinema escuro. Considerando a experiência de não ver-se representado na tela, ainda que você grite muito alto, aquela imagem continuará lá.

Figura 25 - Chris é observado por Missy, Dean e Jeremy.



Fonte: *Corra!* (2017).

No frame acima, Chris olha para os Armitage como se eles estivessem em uma tela de cinema. Ele está no mesmo buraco mencionado na piada contada pelo namorado de Kathleen e os Armitage estão na mesma posição dos membros da KKK, olhando para o buraco de cima para baixo, enquanto Chris afunda *ad infinitum*. Ao afundar no *sunken place*, Chris sai da condição de ser para a de não ser, tornando-se uma coisa, uma máquina a serviço dos Armitage. "Você já o danificou demais!", diz Missy para Jeremy.

4.3 Além do preto e do branco: triangulação racial e a representação asiática em *Corra!*

"Totalmente comprometidos com um sistema que os subordina com base na não brancura, os asiático-americanos ainda tentam obter total aceitação negando sua amarelidão. Eles se tornaram brancos em todos os aspectos, exceto na cor".

Amy Uyematsu

Em *Corra!*, há uma discreta e solitária presença que será destacada por razões óbvias de identificação: em meio a festa promovida pelos Armitage, há um japonês, Hiroki Tanaka. Apenas um. Apenas um homem asiático. Não é qualquer asiático, ele não é chinês, não é paquistanês, nem indiano, nem vietnamita, nem filipino, também não parece ser um asiático-americano. Seu sotaque revela que é um estrangeiro, japonês. Por quê?

Desconfortável e totalmente deslocado na festa, Chris resolve subir até o quarto para ligar para Rod, relatando seu incômodo em meio àquelas pessoas e revelando que fora hipnotizado por Missy. "Eles nunca viram uma pessoa negra que não estivesse trabalhando para eles", desabafa Chris. Rod, que desde a partida desaconselhou o amigo a embarcar na viagem, fica ainda mais desconfiado. Chris continua: "Os negros daqui... parece que todos perderam seus movimentos". Prontamente, o amigo sugere que é porque eles também foram hipnotizados. Quando desliga o telefone, Chris é surpreendido por Georgina e os dois travam um desconfortável diálogo.

Ao voltar para a festa, Chris é abordado pelo pai de sua namorada:
— Ei, Chris! Eu quero te apresentar uns amigos!

Figura 26 - Chris é observado pelos convidados.



Fonte: *Corra!* (2017).

A câmera está posicionada atrás do protagonista, que está sozinho em um plano ligeiramente superior em relação aos demais personagens, como se estivesse em um palco, encarando a plateia composta por casais de pessoas brancas em torno de 60 anos, os homens vestem ternos e as mulheres vestem roupas de festa. O posicionamento dos personagens demonstra que Chris é a atração principal da festa:

— Esses são David e Marcia Wincott, Ronald e Celia Jeffries. Hiroki Tanaka. Jessica e Fredrich Walden. - diz Dean Armitage.

— Muitos nomes para decorar, mas: oi!

— Acha que os afro-americanos têm mais vantagens ou desvantagens nesse mundo moderno?

A pergunta parte de um senhor vestido de preto que tem um sotaque carregado, é um corpo racializado, curvado para frente. Essa é a única frase proferida por Hiroki Tanaka, o asiático entre os brancos. Os brancos estão em casal, Hiroki está sozinho.

Nesta subseção pretendemos analisar a representação asiática em *Corra!*, tanto em seus aspectos simbólicos quanto sócio-históricos (VANOYE, 1994), ou seja, entenderemos o filme como um produto histórico que apresenta os conflitos e relações entre grupos sociais combinando a análise de aspectos formais com seu contexto social. Seguiremos o caminho apontado por Vanoye, que afirma "Reflexo ou recusa, o filme constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo" (VANOYE, 1994, p. 56).

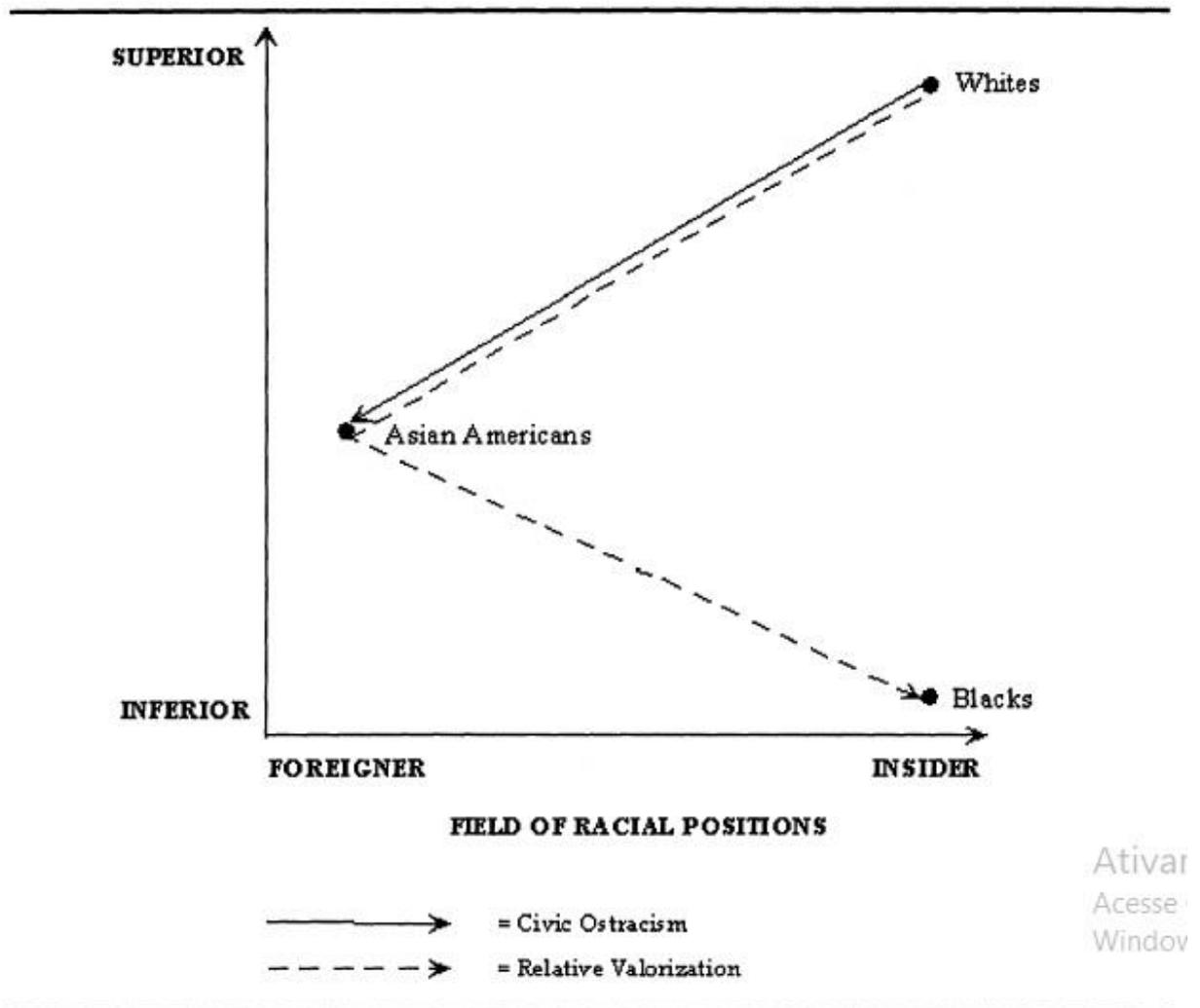
Para pensar a assimilação de Hiroki Tanaka entre os brancos, bem como sua posição nas relações raciais, partiremos da ideia de triangulação estruturada por Claire Jean Kim (1999). Kim identifica duas principais abordagens para o estudo do processo de racialização de asiáticos nos Estados Unidos:

1. Trajetórias diferentes: compreende os processos de racialização de diferentes grupos (indígenas, negros, mexicanos e asiáticos) de forma independente.
2. Hierarquia racial: estabelece uma única escala de *status* bipolar em que o elemento branco está posicionado no topo e os negros, na base, os demais grupos, em qualquer lugar entre os dois extremos.

Para evitar as limitações de ambas as abordagens, ela propõe a noção de um campo de posições raciais em que asiáticos são posicionados de forma triangular diante de brancos e negros, sendo relativamente valorizados e entendidos como sujeitos não assimilados, eternos e imutáveis estrangeiros. O campo de posições raciais pode ser ilustrado a partir de um plano cartesiano onde a coordenada "x" mede a relação "estrangeiro - concidadão" (*foreigner - insider*) e a coordenada "y" posiciona os grupos superiores e inferiores. Nessa perspectiva, os brancos ocupam o topo de "y" e a extremidade de "x", enquanto os negros estão abaixo na escala "y", mas igualmente incluídos como elemento nacional. Os asiáticos aparecem como elemento intermediário na escala "superior - inferior", ocupando um espaço acima dos negros e abaixo dos brancos (relativamente valorizados) ao passo que sua nacionalidade é lida

sempre como a do estrangeiro (ostracismo político), formando assim um triângulo em relação aos brancos e negros.

Figura 27 - Plano cartesiano de triangulação racial.



Ativar
 Acesso
 Window

Fonte: KIM, Claire Jim. The Racial Triangulation of Asian Americans. In: Politics & Society, Vol. 27 No. 1, p. 108, Sage Publications: 1999.⁴⁵

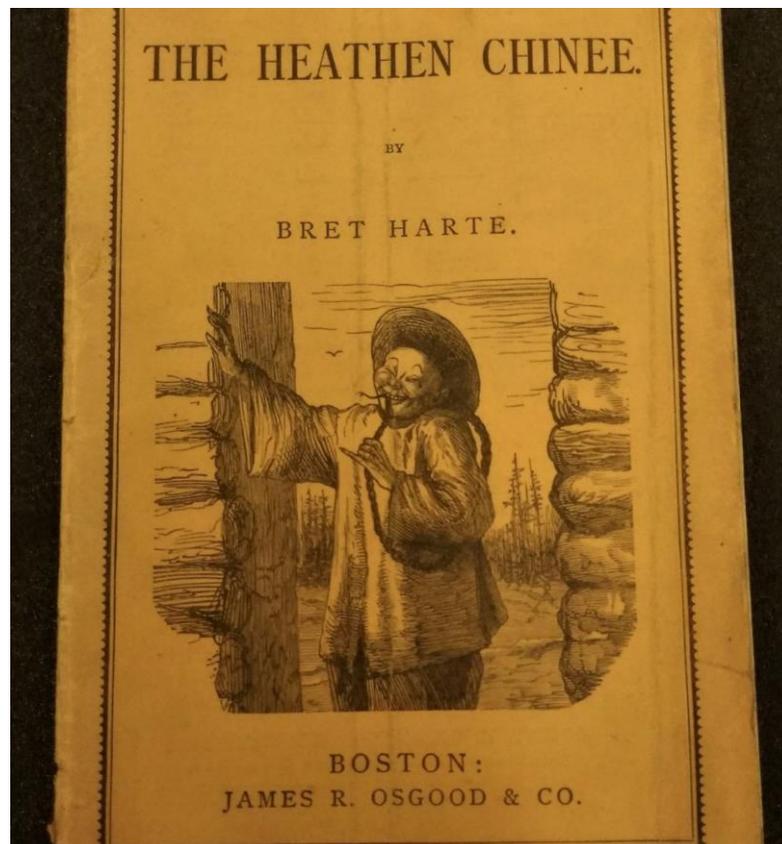
Kim (1999) aponta que esse processo de racialização tem origem no período pós-escravidão, quando imigrantes do leste asiático, sobretudo chineses, são empregados como mão de obra barata e abundante, formando uma classe permanente de não brancos. Esses sujeitos são vistos como trabalhadores temporários, nunca como parte da identidade nacional. Assim, a identidade dos imigrantes asiáticos foi construída por meio da ideia de "*aliens* ineleáveis para a cidadania", politicamente fracos e excluídos da participação política. Isso fica evidente no sistema rígido de castas raciais (Jim Crow), que também apresentou leis antichineses, que impediam a naturalização de imigrantes chineses. Apenas brancos livres

⁴⁵ Reprodução de: KIM, Claire Jim. The Racial Triangulation of Asian Americans. In: Politics & Society, Vol. 27 No. 1, p. 108, Sage Publications: 1999.

poderiam naturalizar-se, posteriormente o direito foi estendido a africanos e afrodescendentes (KIM, 1999, p. 114).

A imagem do *heathen chinee*, o chinês pagão, é um exemplo de como a ideologia branca produziu imagens para inferiorizar os chineses. O livro de poesias de Bret Harte é uma peça antichineses que retrata o personagem asiático como uma figura afeminada, portanto, menos masculina que os homens brancos, de olhos pequenos, unhas pontiagudas e corte de cabelo *queue*, com uma longa trança⁴⁶. O *heathen chinee* por vezes aparecia como dupla do *black sambo*, em shows de menestréis, ambos preguiçosos, degradados, dóceis, inferiorizados e irresponsáveis (KIM, 1999, p. 110).

Figura 28 - Capa do livro "The Heathen Chinee".



Fonte: UChicago Voices, 2020.⁴⁷

Esta não assimilação, além de produzir imagens estereotipadas, também se manifesta na ideologia racista do perigo amarelo (*yellow peril*), que percebe os asiáticos e seus descendentes como uma ameaça ao mundo ocidental. Essa percepção se acentuou no período da Segunda Guerra Mundial, quando a ameaça militar do Japão foi corporificada em seus imigrantes e descendentes, os inimigos da pátria. Ainda que o sujeito pertencesse à terceira

⁴⁶ Ver: VÁRIOS AUTORES. Counternarratives: The Heathen Chinee. Disponível em <https://voices.uchicago.edu/reproducingraceandgender/2020/03/14/the-heathen-chinee/> Acesso em 24/10/2021.

⁴⁷ Id. ibidem.

geração nos Estados Unidos, a linhagem racial não se diluía, portanto, nunca seria um verdadeiro americano. "Uma víbora é uma víbora onde quer que o ovo tenha sido chocado – então um nipo-americano, nascido de pais japoneses, cresce para se tornar um japonês, não um americano"⁴⁸ – diz o jornal Los Angeles Times (KIM, 1999, p. 116).

A imagem silenciosa e passiva dos asiático-americanos é entendida não em termos de suas origens culturais, mas pelo fato de estarem assustados. Os primeiros asiáticos na América eram imigrantes chineses que começaram a se estabelecer em grande número na Costa Oeste entre 1850 e 1880. Eles foram submetidos a um racismo branco extremo, que variava desde a subordinação econômica, passando pela negação de direitos de naturalização, até a violência física. Durante o auge dos linchamentos anti-chineses da década de 1880, os brancos estavam "apedrejando os chineses nas ruas, cortando seus *queues*, destruindo suas lojas e lavanderias". O pior surto ocorreu em Rock Springs, Wyoming, em 1885, quando 28 residentes chineses foram assassinados. Talvez os asiáticos sobreviventes tenham aprendido a viver em silêncio, pois, mesmo que "as vítimas de tais ataques tentassem ir a tribunal para obter proteção, não poderiam ter uma audiência. A frase 'nem aqui, nem na China' tinha uma realidade sombria e amarga" (UYEMATSU, 2020, p. 271).

O que Uyematsu chama de imagem silenciosa e passiva dos asiático-americanos é um aspecto identitário forjado pela combinação da relativa valorização e do ostracismo político, padrão de relação que reproduz privilégio e poder brancos. No período pós-direitos civis, Kim (1999) aponta que em vez de uma explícita superioridade racial, o discurso desloca-se para termos culturais, em que certas culturas estariam mais aptas para o sucesso que outras. Para manter o equilíbrio do padrão racial de triangulação, surge o mito da minoria-modelo, que atribui a relativa prosperidade dos asiáticos à sua posição apolítica e a valores culturais Tokugawa, tais como diligência, frugalidade, dever, restrição e perseverança. Assim, o estereótipo do oriental bem-sucedido diante de outros grupos minoritários passa a ser utilizado como um modelo a imitar. "Eles (os asiáticos) buscam curar seus próprios sentimentos de inferioridade e insegurança sustentando-se como superiores aos negros (UYEMATSU, 2020, p. 274)".

O problema da autoidentidade dos asiático-americanos também demanda a remoção de estereótipos. O povo amarelo na América parece ser composto de cidadãos silenciosos. Ele é estereotipado como passivo, complacente e sem emoção. Infelizmente, essa descrição é bastante precisa, pois os asiático-americanos aceitaram esses estereótipos e estão se tornando fiéis a eles (UYEMATSU, 2020, p. 270).

⁴⁸ Tradução nossa de "A viper is nonetheless a viper wherever the egg is hatched - so a Japanese American, born of Japanese parents, grows up to be a Japanese, not an American".

Enquanto negros buscavam igualdade racial, os asiáticos buscaram aproximar-se ao máximo dos brancos. Segundo o mito da minoria-modelo, asiáticos estariam ocupados demais trabalhando para preocuparem-se com política (KIM, 1999, p. 118). Portanto, a relativa prosperidade de asiáticos seria condicionada por seu posicionamento apolítico e pela ausência de uma agenda racial, uma minoria que age como se não fosse uma minoria.

No processo de americanização, os asiáticos tentaram transformar a si mesmos em homens brancos - tanto mental quanto fisicamente. Mentalmente, adaptaram-se à cultura do homem branco, abandonando seus próprios idiomas, costumes, histórias e valores culturais. Eles adotaram o "modo de vida americano" apenas para descobrir que isso não é suficiente. Em seguida, rejeitaram suas heranças físicas, resultando em extremo ódio a si próprios. O povo amarelo compartilha com os negros o desejo de parecer brancos. Assim como os negros desejam ter a tez clara, lábios finos e cabelos alisados, os "amarelos" querem ser altos, com pernas longas e olhos grandes. A autodepreciação também é evidente na obsessão do homem amarelo por mulheres brancas inatingíveis e na tentativa da mulher amarela de obter aprovação masculina imitando os padrões de beleza brancos. As mulheres amarelas têm suas próprias técnicas de "embuste" - elas usam "peróxido, espuma de poliuretano e fita adesiva para se dar cabelos claros, seios grandes e olhos com pálpebras duplas (UYEMATSU, 2020, pp. 268-269).

Mas nem tudo é obediência em se tratando da história dos asiáticos nos Estados Unidos. Como minorias racializadas e inferiorizadas pela supremacia branca, houve também grupos asiáticos revolucionários, inspirados pelo movimento do poder negro, como a organização revolucionária I Wor Kuen (IWK), que propunha uma agenda anti-imperialista, antirracista e de autodeterminação dos povos asiáticos e asiático-americanos. A IWK surgiu em Nova York a 1969 e realizou programas de ação comunitária nas áreas da saúde, educação e moradia, como a publicação de um jornal e a realização de testes para tuberculose em Chinatown⁴⁹.

Há também notáveis ativistas nipo-americanos, como Richard Aoki (liderança no Partido dos Panteras Negras) e Yuri Kochiyama. Essa foi uma importante ativista pelos direitos civis, frequentou a Organization of Afro-American Unity's Liberation School, a convite de Malcolm X, com quem tinha uma forte amizade.

⁴⁹ Sobre a história do I Wor Kuen, ver Breve história do I Wor Kuen. In: Raça, classe e revolução: a luta pelo poder popular nos Estados Unidos. São Paulo, SP: Autonomia Literária, 2020.

Figura 29 - Ativistas asiático-americanos segurando cartazes com as frases "Perigo amarelo apoia o Poder Negro" e "Huey livre", Oakland, Califórnia.



Fonte: Icp.org, 2003.⁵⁰

Fujino (2008) conta que experiências como o encarceramento de 120.000 nipo-americanos em campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial e a prisão de líderes de comunidades Issei, ou seja, primeira geração de imigrantes japoneses, após o ataque a Pearl Harbor, impulsionaram a radicalização de muitos asiático-americanos nos anos de 1960, que, na ausência de uma militância propriamente japonesa, foram influenciados por movimentos de libertação negra. Essa aproximação estratégica entre asiáticos e negros surge a partir da experiência de discriminações raciais compartilhada por ambos os grupos (FUJINO, 2008, p. 169). O movimento de consciência amarela surge então como consequência do movimento pelo poder preto e como uma forma de rejeição do estereótipo do oriental passivo.

⁵⁰ Disponível em <https://www.icp.org/browse/archive/objects/yellow-peril-supports-black-power-oakland-california>. Acesso em 24/10/2021.

Figura 30 - Mulher branca apontando para uma faixa escrita "Japs se mudem. Este é um bairro branco".



Fonte: Christine Miyazato. Medium, 2016. "Japs"⁵¹.

Uma obra ficcional que representa os horrores dos campos de concentração de nipo-americanos é a segunda temporada da série *The Terror: Infamy* (2019), da Amazon Prime Video em parceria com o canal AMC. Inspirada em acontecimentos reais, a trama acompanha a história de Chester Nakayama (Derek Mio), que vive com sua família na costa oeste dos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial. Após o ataque a Pearl Harbor, a comunidade japonesa e nipo-americana que vivia em Terminal Island, na Califórnia, é forçada a mudar-se para um campo de detenção. Mesclando elementos sobrenaturais do horror japonês (j-horror) com o lamentável episódio dos campos de concentração, a série representa os horrores da segregação, da xenofobia e da construção da imagem dos japoneses como inimigos.

Muitos intelectuais negros expressaram abertamente sua solidariedade com o Japão, como Hubert Harrison, Andrea Razafinkeriefo e Marcus Garvey (ONISHI, 2013, p. 21). Um caso notável é o de W. E. B. Du Bois em sua busca por evidências de contatos raciais entre a diáspora africana e o Japão (ONISHI, 2013, p. 1). Onishi chamará de Desafio de Dubois a teorização de contatos raciais transpacíficos que se movimentam em uma levada racial (*to move in a racial groove*) na busca por uma solidariedade afro-asiática. Intelectuais ligados ao New Negro Movement engajaram-se no processo de formação de uma liga racial (*Racial*

⁵¹ *Jap* é uma palavra ofensiva para referir-se à comunidade japoneses e seus descendentes nos Estados Unidos.

League), nas palavras Marcus Garvey, ao oporem-se ao plano do presidente Wilson para a Liga das Nações (ONISHI, 2013, p. 31).

A experiência da professora Yoriko Nakagima ilustra bem a relação de asiáticos com brancos e a possibilidade de uma aliança com negros. Entre seus colegas brancos liberais da Universidade de Michigan, o bombardeio a Hiroshima e Nagasaki era tratado como uma resposta a Pearl Harbor, percepção totalmente diferente da classe trabalhadora negra com quem se encontrou ao visitar o Sul segregado, que indagou Nakagima a respeito do porquê de os EUA não mandarem uma bomba atômica para a Alemanha nazista, por exemplo, mas especificamente para o Japão. Para aqueles trabalhadores, o bombardeio foi claramente motivado por uma questão racial (ONISHI, 2013, p. 133).

Direcionando nossa atenção novamente para o filme, retomamos a questão inicial: por que há um japonês entre os brancos? Ranier Maningding (2017) sugere que a presença de um único asiático em *Corra!* mimetiza a demografia dos Estados Unidos, país em que 5,8% de sua população é asiática. A constituição de uma minoria dificulta a articulação política eleitoral, mantendo o poder branco. Hiroki Tanaka, diferente dos brancos, não está interessado apenas nos atributos físicos de Chris, sua pergunta é sobre as vantagens ou desvantagens da experiência negra no mundo moderno. Seria mais vantajoso estar abaixo na escala racial, porém inserido em uma narrativa de nação? Ou seria mais vantajoso permanecer como um ponto fora da curva, um *alien* não assimilável, eterno estrangeiro que equaliza a relação de triangulação? Maningding (2017) sugere que o questionamento de Tanaka não é mera trivialidade, mas uma dúvida real se valeria a pena experimentar o pertencimento à nação acompanhado da antinegitude no corpo de Chris ou permanecer vivendo como homem asiático nos Estados Unidos, experimentando a xenofobia.

Hoje os asiático-americanos ainda estão assustados. Seu comportamento passivo serve para manter a atenção nacional sobre os negros. Por serem tão discretos quanto possível, eles mantêm a pressão longe de si mesmos às custas dos negros. Os asiático-americanos formaram uma aliança desconfortável com os americanos brancos para manter os negros rebaixados. Eles fecham os olhos para o racismo branco latente em direção a eles, que nunca mudou (UYEMATSU, 2020, p. 272).

A presença de Hiroki Tanaka ao lado dos brancos é uma grande provocação para pessoas amarelas como eu. Ver-me representada naquele lugar gera um incômodo que exige uma tomada de decisão: continuaremos exercendo o papel da dócil minoria de estimação da supremacia branca, obediente, silenciosa e submissa, ponto de equilíbrio do padrão de triangulação nas relações raciais que só reforça o poder branco? Ou deixaremos de negar a

realidade de que nunca deixamos de ser o perigo amarelo, que, a qualquer sinal de alerta, é encarcerado em campos de concentração, bombardeado com armas nucleares, impedido de falar a própria língua, visto como os imundos comedores de morcego, responsáveis pela desgraça global da pandemia?

4.4 Uma atípica colheita de algodão na *plantation* Armitage

*Summertime, and the livin' is easy
Fish are jumpin' and the cotton is high.
Gershwin e Heyward, 1935.*

Eric Williams (2012), pensador marxista, negro e caribenho, demonstra que o algodão foi uma das bases do capitalismo. Tal algodão que era colhido por mãos negras no regime escravagista. Durante o século XVIII, o açúcar caribenho e o algodão do continente eram sustentados por meio de uma monocultura extensiva fundamentada na escravidão negra, em um sistema agrícola denominado *plantation*.

Williams define como *comércio marítimo triangular* a relação econômica e política entre o continente americano e a Inglaterra, que foi a pedra basilar para a emergência das condições da revolução industrial. A relação triangular tinha o continente africano como *fonte* da mercadoria humana, os escravizados negros, que colhiam matérias-primas como o algodão nas colônias na América. Matérias-primas americanas que eram vendidas para a Inglaterra e para a França, que, por sua vez vendiam navios e produtos de exportação para a África e para as Américas.

É naquele contexto que floresce o capitalismo inglês. O algodão colhido por mãos negras foi matéria-prima fundamental para esse modo de produção. Williams exemplifica essa realidade por meio da cidade inglesa de Manchester, também conhecida como Cotonópolis (cidade do algodão, *cotton + pólis*). Do continente africano, eram extraídos os escravizados que colhiam o algodão nas Índias Ocidentais. O algodão era exportado para Manchester, que vendia para ambas as regiões os artigos de lã após a manufatura do algodão. Assim, Manchester e o capitalismo inglês cresceram ao ponto de...

Em 1785, as exportações de têxteis de algodão da Inglaterra ultrapassaram 1 milhão de libras; em 1830, alcançaram 31 milhões. Os tecidos estampados britânicos passaram de 20 milhões de jardas em 1796 para 347 milhões em 1830. O número de empregados na indústria subiu de 350 mil em 1788 para 800 mil em 1806. Havia 66 cotonifícios em Manchester e Salford em 1820, e 96 em 1832. O algodão estava "multiplicando homens como cogumelos". Em 1760, Oldham era um vilarejo de quatrocentos habitantes; em 1801, tinha 20 mil habitantes. Em 1753, Bolton possuía apenas uma rua, rústica e

mal pavimentada; em 1801, ela contava com 17 mil habitantes (WILLIAMS, 2012, p. 183).

Após a Revolução Americana (1765-1791), as Índias Ocidentais começam a perder o seu espaço neste comércio triangular, com a triplicação das exportações têxteis estadunidenses a Manchester. Entre 1786 e 1790, as exportações de algodão dos Estados Unidos representavam 1% das importações inglesas. Entre 1846 e 1850, tais exportações representaram 4/5 das importações inglesas (WILLIAMS, 2012).

Mediante contínua violência total, colonial, a racialidade como um arsenal simbólico e jurídico sustenta a expropriação monetária e simbólica da capacidade produtiva das terras e de corpos não brancos europeus. O corpo negro ainda carrega um fardo colonial de ser equacionado da seguinte forma = valor (como mercadoria) + excedente (expropriado).

Assim como no passado colonial, o valor total produzido pela mão de obra escravizada ainda sustenta o capital global. Se no passado as pessoas escravizadas eram forçadas a colherem o algodão que impulsionou a Revolução Industrial inglesa, hoje, o colher algodão está expresso nas condições desiguais que as populações negras enfrentam, seja no Brasil, seja nos Estados Unidos, pois a capacidade produtiva expropriada dos escravizados continua a produzir excedentes. No filme, o valor expropriado por meio da capacidade produtiva de escravizados aparece como o trabalho de Georgina como empregada, como a capacidade atlética de Walter e pela visão apurada de Chris. Nesses casos, eles não têm apenas seu trabalho explorados, mas são totalmente consumidos por meio de uma relação parasitária.

A persistente condição escravizada revela uma dívida impagável (FERREIRA da SILVA, 2019) de Chris, Georgina, Walter e Andre. Essa dívida impagável funciona como uma acumulação da expropriação, ou seja, uma acumulação negativa. Por mais paradoxal que a expressão acumulação negativa aparente, ela significa que, ao fim, as pessoas negras nos Estados Unidos acumulam exclusão econômica, alienação jurídica, segregação, encarceramento em massa e a violência racial (FERREIRA da SILVA, 2019). Essa dívida impagável que se demonstra como expropriação e violência total sobre o corpo negro é o que possibilita a existência dos Armitage, que, de forma parasitária, sustentam sua vida a partir da expropriação do valor total dos corpos sequestrados e leiloados.

Além disso, o excesso retido pelo proprietário de escravos corresponde à defasagem econômica herdada pelos descendentes dos escravos - que eu chamo de acumulação negativa -, e que as ferramentas da racialidade transubstanciaram em déficit natural, o qual consiste na justificação principal para a violência racial perpetrada ou autorizada pelo estado. Contudo, isso é simplesmente o efeito da expropriação colonial e, posteriormente, a

violência jurídica, simbólica e cotidiana (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 180).

A contextualização histórica pavimenta a nossa leitura da cena em que Chris escapa da hipnose de Missy ao colocar pequenas bolas de algodão para tampar seus ouvidos. Após ser capturado e amordaçado em uma poltrona na sala de jogos da casa dos Armitage, Chris é obrigado a assistir a algumas cenas em uma televisão antiga. Primeiramente, Roman, o pai de Dean, apresenta seu trabalho "Coagula". Em seguida, a xícara de Missy aparece na tela, funcionando como uma varinha mágica, capaz de fazer Chris adormecer. Depois aparece na tela o crítico de arte Jim Hudson para explicar a Chris as etapas dos procedimentos que se sucederão. Percebendo essa dinâmica com a xícara de Missy, Chris nota que o desgaste dos braços da poltrona em que está amordaçado revela que daquele estofado saem pedaços de algodão.

Figura 31 - Chris percebe o algodão da poltrona.



Fonte: *Corra!* (2017).

Os tufo de algodão serão usados por Chris de forma perspicaz para tampar seus ouvidos, anulando a hipnose de Missy. Assim, ele consegue fingir um desmaio e despistar Jeremy antes de ser levado ao centro cirúrgico. É justamente o maior símbolo da escravidão do período *antebellum* nos Estados Unidos que é usado por ele para resistir à dominação. A cena carrega um simbolismo poderoso ao trazer as mãos negras de Chris, amordaçado, colhendo o algodão. É justamente a matéria-prima produzida por meio do trabalho escravo durante o período colonial que possibilitará a sua fuga.

Figura 32 - Chris retira o algodão de seus ouvidos.



Fonte: *Corra!* (2017).

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. quando a casa grande dos Armitage é destruída pelas chamas, iniciadas pelas velas que decoravam a sala de cirurgia de Dean.

Figura 33 - A casa dos Armitage arde em chamas.



Fonte: *Corra!* (2017).

Nem todos sobrevivem àquele processo. Georgina morre na batida de carro durante a fuga e Walter, após atirar em Rose, atira em seu próprio rosto, preferindo a morte à condição de escravidão. Acontece que Rose sobrevive ao tiro e, numa cena quase shakespeariana, com Chris prestes a enforcar Rose, ouve-se uma sirene. O fim sugere que Chris terá o mesmo destino de Ben, de *A noite dos mortos-vivos*. Luzes vermelhas e azuis piscam indicando a chegada de um carro da polícia, Chris ergue as mãos, rendendo-se. Um homem negro

ensanguentado está diante da polícia enquanto uma mulher branca pede por socorro. Somos levados a acreditar que, depois de tudo o que passou, o pior acontecerá a Chris. Será que, mesmo depois de seus feitos heroicos para sobreviver, ele levará uma bala na testa e será jogado na fogueira como Ben? Ou será linchado como Gus? Ou terá o mesmo fim sacrificial que os monstros como King Kong, do Homem Guelra e o monstro de Frankenstein?

A intenção inicial de Peele, profundamente realista, era que Chris fosse mandado para a prisão. Afinal, a polícia branca jamais acreditaria na veracidade de tudo o que ele passou. Mas, não desta vez! Em um *plot twist* a câmera mostra que quem desce do carro não é um policial branco, mas seu amigo Rod, que o resgata. O filme termina com a mesma música de abertura: *Brother, sikiliza, sikiliza kwa wahenga!* Ouça a voz dos ancestrais, Rod o avisou!

Robin Coleman comemora: "Não haverá linchamentos hoje! Esse é o poder de Corra!"

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diversas tensões raciais amplificaram-se desde que a pesquisa se iniciou. O assassinato de George Floyd, seguido das manifestações *Black Lives Matter* por todo o mundo trouxeram ampla visibilidade para o debate da questão racial. As imagens produzidas por câmeras têm sido essenciais dentro desses movimentos. Uma câmera de celular testemunhou o enforcamento de Floyd, immortalizando imagens da brutalidade policial nos Estados Unidos: o joelho do assassino Derek Chauvin sobre o pescoço de George, que agonizava por não poder respirar. *I can't breath*. Em meio a uma pandemia de um vírus que ataca as vias respiratórias, Floyd foi impedido de respirar não em decorrência de uma infecção pelo vírus, mas por ser negro nos Estados Unidos.

Também no início da pandemia, câmeras de segurança de um prédio de luxo no Recife mostraram ao mundo mais um episódio de terror negro, quando o menino Miguel Otávio, de cinco anos, foi negligenciado por Sarí Corte Real, patroa de sua mãe, que o deixou entrar sozinho no elevador para procurá-la. Miguel morreu ao cair do nono andar.

Às vésperas do Dia da Consciência Negra de 2020, João Alberto Silveira Freitas foi espancado até a morte dentro de uma loja do Carrefour, em Porto Alegre. Sua morte foi filmada por celulares e divulgada nas redes sociais.

As imagens de violência brutal contra corpos negros invadem nossas casas sem pedirem licença. Também são as câmeras que mostram a nós as reações a toda essa violência. Diversas manifestações de movimentos negros bradam: vidas negras importam! Estátuas foram incendiadas, derrubadas, removidas, jogadas ao rio, pisadas, pichadas, banhadas em tinta vermelha. Em alguns casos, a comoção para com as estátuas foi maior do que com o assassinato de pessoas. Em todo caso, sempre havia câmeras, olhos onipresentes recortando e amplificando a realidade com imagens que se multiplicam aos milhões pelas redes sociais.

Desde a proposição da pesquisa a 2019 até sua conclusão a 2021, houve no mercado editorial brasileiro um aumento expressivo de publicações sobre a questão racial. Na ocasião da escrita do anteprojeto para o processo seletivo, ainda não havia a disponibilidade em língua portuguesa de livros como *Olhares negros: raça e representação*, de bell hooks, e *Horror noire: a representação negra no cinema de terror*, de Robin Means Coleman, duas obras de fundamental importância para a temática trabalhada. Desde então, alguns textos de Fanon ganharam novas edições em língua portuguesa, como *Pele negra, máscaras brancas* (2020) e *Por uma revolução africana* (2021). No presente ano, também foram lançados no Brasil As

almas do povo negro, de W. E. B. Du Bois, e *Afropessimismo*, de Frank Wilderson. Esse expressivo aumento de traduções da bibliografia especializada, tal como de produções audiovisuais, demonstra a urgência de outras narrativas que confrontem o olhar e o pensamento branco hegemônico em uma conjuntura de intensos conflitos raciais.

Houve também um significativo aumento de produções de terror negro, que elaboram a partir de olhares negros a experiência do terror. *Lovecraft Country* (2020), série televisiva criada por Misha Green e produzida por Jordan Peele, apresenta o horror sobrenatural acompanhado do horror social, de tal modo que o público é levado a questionar o que é mais aterrorizante, os monstros do horror cósmico ou os monstros responsáveis pela segregação racial e pela manutenção da supremacia branca. *Lovecraft Country* e *Watchmen* (2019), ainda que a última não seja uma série de terror, trouxeram para o público o até então invisibilizado Massacre de Tulsa, evento no qual grupos racistas incendiaram e bombardearam a próspera comunidade de Greenwood, conhecida como a Wall Street negra.

A 2021, Little Marvin traz ao público sua série de horror *Them*, que se assemelha com as outras produções mencionadas ao mesclar elementos sobrenaturais com o horror social. Em *Them*, a família Emory sofre violentos ataques racistas desde quando vivia na segregada Carolina do Norte até a mudança para Compton, na Califórnia. Ao mudarem para Compton, um bairro branco, os Emory são infernizados por seus vizinhos que não aceitam a presença de famílias negras no bairro.

Lovecraft Country, *Watchmen* e *Them* fazem parte de um conjunto de produções que, tal como *Corra!*, apresenta o horror da segregação direcionado a pessoas negras que adentram ambientes predominantemente brancos. Letitia, de *Lovecraft Country*, é atormentada por seus vizinhos ao mudar-se para um bairro branco. A família Emory, de *Them*, não encontra paz nem dentro de sua própria casa ao mudar-se para o bairro de Compton, até então uma vizinhança branca. Todos eles experienciam horrores análogos àqueles experimentados por Chris, pois estão isolados em um mundo branco, por conseguinte, hipervisibilizados em sua diferença.

Jordan Peele, além de produzir *Lovecraft Country*, lançou um segundo longa-metragem, *Us* (2019), atuou como narrador em duas temporadas de *Twilight Zone* (2019 e 2020), foi produtor de *Hunters* (2020) e *A lenda de Candyman* (2021) e atualmente trabalha com seu novo longa-metragem *Nope*, com previsão de estreia para julho de 2022.

No percurso traçado ao longo da pesquisa, partimos do cinema negro e das representações de raça no cinema estadunidense entendendo as representações como um

processo de construção social da realidade, para depois compreendê-las dentro da tipologia específica do cinema de horror. Pensamos como as imagens no cinema podem reforçar ou confrontar visões de mundo hierarquizadas racialmente e como o cinema de terror se mostra um local bastante produtivo para representar estas tensões.

Nas análises de *Corra!*, buscamos relacionar os questionamentos levantados sobre representações raciais no cinema estadunidense com a tipologia específica do horror e os modos como o filme constrói estas tensões com o uso do arquétipo do cientista maluco, da hipnose e do poderoso signo do algodão.

Novos problemas surgiram durante a escrita da quarta seção, em especial, na análise do personagem Hiroki Tanaka, que me direcionam para uma futura pesquisa sobre as relações raciais no Brasil, envolvendo as representações e invisibilidades de pessoas amarelas. Alguns pontos significativos da pesquisa mereciam maior aprofundamento, como a relação entre animalidade e humanidade no cinema de horror por meio de uma aproximação com a teoria afropessimista, que considera o negro como um ser que experiencia a morte social.

Outros trechos poderiam ser desenvolvidos, como a relação de Chris com seu amigo Rod e as diferentes relações de Chris e dos Armitage com os cervos. Na cena do atropelamento, Chris fica muito tocado ao ver o animal morto, reação completamente diferente de Dean, que ostenta uma cabeça de cervo pendurada na sala de jogos e percebe aquele animal apenas como um desagradável invasor. A identificação de Chris com o animal caçado/atropelado e a relação de predatismo que os Armitage estabelecem com os cervos mereciam um estudo aprofundado.

Por fim, o grande trunfo do filme é desnaturalizar o lugar do branco, colocá-lo em xeque e fazê-lo perceber-se enquanto grupo que possui uma identidade racial. Mostrar que aquele que era sempre representado de forma positiva é um agente do mal no horror. Que a própria representação positiva da branquitude, acompanhada da invisibilidade do outro racial, ou da estereotipagem, já é, por si só, um elemento aterrorizante.

A inversão das lentes, que traz um protagonista negro aterrorizado pelos brancos, revela, nas palavras de Paula Jai Parker em *Horror Noire*, o segredo compartilhado por pessoas negras: "É algo que nós enquanto povo sempre falamos. É como se você tivesse contado nosso segredo, que temos medo que essas pessoas roubem nossas almas". Chris revela a Georgina que "[...] quando tem muita gente branca, eu fico nervoso, sabe?". Ele compartilha da mesma experiência de James Baldwin em *Stranger in the Village*, de bell

hooks em sua infância em um bairro segregado, de Frantz Fanon ao imigrar para a França e de Kathleen, mulher afro-americana entrevistada por Grada Kilomba.

Estas proposições teóricas, políticas e artísticas que tensionam o lugar do branco, evidenciando a farsa de sua autoimagem construída por meio da crença de que detém uma subjetividade universal (hooks, 2019, p. 299) é, na realidade, apenas uma forma de negar seus próprios privilégios. Mas o mundo não é mais branco. Nas palavras de James Badwin:

This world is white no longer, and it will never be white again.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

- ALMEIDA, Paulo R. G. de. Change the pictures! In: **Oscar Micheaux: o cinema negro e a segregação racial**. Org: Paulo Ricardo G. de Almeida. Rio de Janeiro: VOA!, 2013.
- ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2021.
- ANI, Marimba. **Yurugu: an african-centered critique of European cultural thought and behavior**. New Jersey: Africa World Press, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BALDWIN, James. **Notes of a Native Son**. Penguin Random House, 2017.
- BOGLE, Donald. **Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretativa History of Blacks in American Films**. New York: Bloomsburry Academic, 2016.
- BONILLA-SILVA, Eduardo. **Racismo sem racistas**. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BROWN, Sterling. **The Negro in American Fiction**. Kennikat Press, Inc./Port Washington, N.Y, 1968.
- BUSCOMBE, Edward. **A ideia de gênero no cinema americano**. In: Teoria Contemporânea do Cinema, vol. II. São Paulo: Senac, 2005.
- CARDOSO, Lourenço. **O branco ante a rebeldia do desejo: um estudo sobre o pesquisador branco que possui o negro como objeto científico tradicional. A branquitude acadêmica: Volume 2**. Curitiba: Appris, 2020.
- CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas, SP: Papyrus, 1999.
- CLARK, Cedric. Television and Social Controls: Some Observations on the Portrayals of Ethnic Minorities. In: **Television Quarterly: The Journal of the National Academy of Television Arts and Sciences**. Volume VIII, Number 2: 1969.
- COLEMAN, Robin Means. **Horror noire: a representação negra no cinema de terror**. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2019.
- DUBOIS, W. E. B., **As almas do povo negro**. São Paulo: Veneta, 2021.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- FANON, Frantz. **Por uma revolução africana: textos políticos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. **A Dívida Impagável**. São Paulo: Oficina da Imaginação e Living Commons, 2019.
- FUJINO, Diane C. The Black Liberation Movement and Japanese American Activism: The Radical Activism of Richard Aoki and Yuri Kochiyama. In: **Afro Asia: Revolutionary Political and Cultural Conections Between African Americans and Asian Americans**. London: Duke University Press, 2008.
- GAINES, Jane. Uma breve história dos race movies. In: **Oscar Micheaux: o cinema negro e a segregação racial**. Org: Paulo Ricardo G. de Almeida. Rio de Janeiro: VOA!, 2013.

- GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34, 2012.
- GREEN, J. R. A dualidade e o estilo de Micheaux. In: **Oscar Micheaux: o cinema negro e a segregação racial**. Org: Paulo Ricardo G. de Almeida. Rio de Janeiro: VOA!, 2013.
- GUERRERO, Ed. **Framing Blackness: The African American Image In Film**. Philadelphia: Temple University Press, 1993.
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.
- HANSEN, J. A. **Alegoria – construção e interpretação da metáfora**. São Paulo, SP: Hedra; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.
- HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.
- HUTCHINGS, Peter. **Historical Dictionary of Horror Cinema**. Maryland: The Scarecrow Press, Inc, 2008.
- HUTCHINGS, Peter. **The horror film**. New York: Routledge, 2013.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. EDUSC, Bauru, SP, 2001.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- KIM, Claire Jean. The Racial Triangulation of Asian Americans. In: **Politics & Society**, Vol. 27 No. 1 (105-138), Sage Publications: 1999.
- KING, Stephen. **Dança macabra**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das letras, 2020.
- LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.
- LOVECRAFT, H. P. **O horror em Dunwich**. São Paulo: Livros da Raposa Vermelha, 2014.
- MANINGDING, Ranier. **Why 'Get Out', a Movie About Anti-Black Racism, Had an Asian Character**. Disponível em: <https://nextshark.com/get-out-film-asian-character-racism-llag/> Acesso em: 13 de outubro de 2021.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MELO, Marcelo B. Marques de. **Autópsias do horror: a personagem de terror no Brasil**. São Paulo: LCTE Editora; FAPESP, 201.
- MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. São Paulo: Sueli Carneiro, Pólen, 2019.
- NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema II: Géneros Cinematográficos**. Labcom books, 2010. (Disponível em http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf)
- ONISHI, Yuichiro. **Transpacific Antiracism: Afro-Asian Solidarity in 20th-Century Black America, Japan and Okinawa**. New York University Press, 2013.
- PAIVA, Ayane de Souza. **Princípios de design para o ensino de biologia celular: pensamento crítico e ação sociopolítica inspirados no caso de Henrietta Lacks**. Tese

(Doutorado em Ensino, Filosofia e História das Ciências). Universidade Estadual da Bahia, Instituto de Física, 2019.

PATTERSON, Orlando. **Escravidão e Morte Social: Um Estudo Comparativo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

ROBINSON, Cedric J. Em 1915 – D. W. Griffith e o reembranquecimento da América. In: **Oscar Micheaux: o cinema negro e a segregação racial**. Org: Paulo Ricardo G. de Almeida. Rio de Janeiro: VOA!, 2013.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo**. São Paulo: Veneta, 2020.

SIPOS, Thomas M. **Horror Film Aesthetics: Creating the Visual Language of Fear**. North Carolina: McFarland & Company, 2010.

SNEAD, James. **White screens, black images: Hollywood from the dark side**. New York: Routledge, 2016.

SOUZA, Geraldo Tadeu. **Introdução à teoria do enunciado concreto do círculo Bakhtin/Volochinov/Medvedev**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2002.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2003.

UYEMATSU, Amy. A emergência do poder amarelo. In: **Raça, classe, revolução: a luta pelo poder popular nos Estados Unidos**. Org: Jones Manoel e Gabriel Landi. São Paulo, SP: Autonomia Literária, 2020.

VANOYE, Francis. **Ensaio sobre análise fílmica**. Campinas, SP: Papirus, 1994.

WILLIAMS, Eric. **Capitalismo e escravidão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Figuras

Figura 1 - Coon. Fonte: Ethnic Notions (1987).

Figura 2 - Coons. Fonte: Ethnic Notions (1987).

Figura 3 - A atriz Hattie McDaniel. Fonte: Gone With The Wind (1939)

Figura 4 - Mammy. Fonte: Ethnic Notions (1987).

Figura 5 - Mammies. Fonte: Ethnic Notions (1987).

Figura 6 - Jim Crow. Fonte: Ethnic Notions (1987).

Figura 7 - Jim Crow. Fonte: Ethnic Notions (1987).

Figura 8 - Perna longa em blackface. Fonte: Ethnic Notions (1987).

Figura 9 - Estereótipo do comedor de melancia. Fonte: Ethnic Notions (1987).

Figura 10 - The Jazz Singer (1927). Fonte: Ethnic Notions (1987).

Figura 11 - Cinzeiro que objetifica pessoas negras. Fonte: Ethnic Notions (1987).

Figura 12 - Retrato da "Escrava Anastácia". Fonte: KILOMBA, 2019, p. 35.

Figura 13. Rótulos do achocolatado Banania. Vintage News Daily, 2019.

Figura 14 - Personagem senegalês na atual versão da marca Banania. Fonte: Banania, França, 2021.

Figura 15. O sorriso de Georgina. Fonte: Corra! (2017).

Figura 16 - O sorriso de Walter. Fonte: Corra! (2017).

Figura 17 - Tio Remus. Fonte: Song of the South (1941).

Figura 18 - Diálogo entre Logan (centro) e Chris (direita). Fonte: Corra! (2017).

Figura 19 - LeBron James e Gisele Bündchen em uma alusão a King Kong. Fonte: G1, 2008.

Figura 20 - Pôsteres do filme King Kong.

Figura 21. Dean Armitage. Fonte: Corra! (2017).

Figura 22 - Xícara de Missy Armitage. Fonte: Corra! (2017).

Figura 23. Chris caindo no sunken place. Fonte: Corra! (2017).

Figura 24 - Tweet de Jordan Peele sobre sunken place. Fonte: @JordanPeele, 2017.

Figura 25 - Chris é observado por Missy, Dean e Jeremy. Fonte: Corra! (2017).

Figura 26 - Chris é observado pelos convidados. Fonte: Corra! (2017).

Figura 27 - Plano cartesiano de triangulação racial. KIM, Claire Jim. The Racial Triangulation of Asian Americans. In: Politics & Society, Vol. 27 No. 1, p. 108, Sage Publications: 1999.

Figura 28 - Capa do livro "The Heathen Chinese". Fonte: UChicago Voices, 2020.

Figura 29 - Ativistas asiático-americanos segurando cartazes com as frases "Perigo amarelo apoia o Poder Negro" e "Huey livre", Oakland, California. Fonte: Icp.org, 2003.

Figura 30 - Mulher branca apontando para uma faixa escrita "Japs se mudem. Este é um bairro branco". Fonte: Christine Miyazato. Medium, 2016.

Figura 31 - Chris percebe o algodão da poltrona. Fonte: Corra! (2017).

Figura 32 - Chris retira o algodão de seus ouvidos. Fonte: Corra! (2017).

Figura 33 - A casa dos Armitage arde em chamas. Fonte: Corra! (2017).

Filmografia

BAADASSSSS CINEMA. Direção e roteiro: Isaac Julien. Produção: Paula Jalfon, Colin MacCable e Caroline Kaplan, 2002.

ETHNIC NOTIONS. Direção, roteiro e produção: Marlon Riggs, 1987.

FRANKENSTEIN. Direção: James Whale. Roteiro: Garrett Fort e Francis Edwad Faragoh. Produção: Carl Laemmle Jr. Universal Pictures, 1931.

GET OUT! Direção: Jordan Peele. Produção: Sean McKittrick, Jason, Blum, Edward H. Hamm Jr, Jordan Peele. Roteiro: Jordan Peele. Blumhouse Productions: Monkeypaw Productions; QC Entertainment, 2017.

HORROR NOIRE: A HISTORY OF BLACK HORROR. Direção: Xavier Burgin. Roteiro: Danielle Burrows, Ashlee Blackwell. Baseado no livro de Robin R. Means Coleman. Shudder, 2019.

KING KONG. Direção: Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack. Roteiro: James Creelman e Ruth Rose. RKO Picture, 1933.

LOVECRAFT COUNTRY. Criação: Misha Green. Atlanta: Série original HBO, 2020. Série exibida pela HBO GO. Acesso em 22/10/2020.

SONG OF THE SOUTH. Direção: Harve Foster e Wilfred Jackson. Produção: Walt Disney. Roteiro: Bill Peet, Ralph Wright, George Stallings e Joel Chandler Harris. Walt Disney Productions, 1946.

THE BIRTH OF A NATION. Direção: D. W. Griffith. Roteiro: D. W. Griffith, Frank E. Woods e Thomas Dixon Jr, 1915.

THE INVISIBLE MAN. Direção e roteiro: Leigh Whannell. Blumhouse Productions, 2020.

THE NIGHT OF THE LIVING DEAD. Direção: George Romero. Roteiro: George Romero e John A. Russo. Universal Studios, 1968.

THE TERROR: INFAMY. Criação: Max Borenstein e Alexander Woo. Produção: Robyn-Alain Feldman e Mitch Engel. AMC Studios, 2019.

THE THING WITH TWO HEADS. Direção: Lee Frost. Roteiro: Lee Frost, Wes Bishop e James Gordon White. AIP, 1972.

THEM. Criação: Little Marvin. Série original Amazon Prime Video, 2021.

WATCHMEN. Criação: Damon Lindelof. Produção: Karen Wacker e John Blair. Série original HBO, 2019.