

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

MATHEUS SANTOS RABELO

**O ENCONTRO ENTRE A NEGRITUDE E OS FILMES DE TERROR: UMA  
ANÁLISE NARRATIVA E CULTURAL DE CORRA! E NÃO, NÃO OLHE!, DE  
JORDAN PEELE**

Uberlândia

2023

MATHEUS SANTOS RABELO

**O ENCONTRO ENTRE A NEGRITUDE E OS FILMES DE TERROR: UMA  
ANÁLISE NARRATIVA E CULTURAL DE CORRA! E NÃO, NÃO OLHE!, DE  
JORDAN PEELE**

Trabalho de Conclusão de Curso da  
Universidade Federal de Uberlândia como  
requisito parcial para obtenção do título de  
bacharel em Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Nuno Manna

Uberlândia

2023

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

R114 2023	<p>Rabelo, Matheus Santos, 1999- O ENCONTRO ENTRE A NEGRITUDE E OS FILMES DE TERROR: [recurso eletrônico] : UMA ANÁLISE NARRATIVA E CULTURAL DE CORRA! E NÃO, NÃO OLHE!, DE JORDAN PEELE / Matheus Santos Rabelo. - 2023.</p> <p>Orientador: Nuno Manna. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Uberlândia, Graduação em Jornalismo. Modo de acesso: Internet. Inclui bibliografia.</p> <p>1. Jornalismo. I. Manna, Nuno ,1986-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Graduação em Jornalismo. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU: 70</p>
--------------	---

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091  
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a pessoa que me acompanhou durante todo o processo de escrita desse trabalho, o meu orientador Prof. Dr. Nuno Manna. Sou grato pelo suporte de qualidade durante a escrita do projeto, a empatia e o diálogo transparente. Não poderia ter escolhido alguém melhor para me guiar nessa jornada. Sem o incentivo, eu não teria descoberto o mundo magnífico das narrativas dentro do Jornalismo e as possibilidades que a área possui.

Estendo os meus agradecimentos aos meus amigos. Primeiro, agradeço as minhas amigas de curso que também me acompanharam durante esse processo. Gabriela Costa, Gabriela Pina, Fernanda Neves e Jhenifer Gonçalves, tenho apenas a agradecer ao universo por termos nos unido lá no início da graduação, pois elas tornaram a minha experiência na faculdade memorável. Não apenas pela parceria, mas pelos projetos de qualidade e prestígio. Agradeço por todos os cafés, sessões de desabafo e paciência.

Agradeço também à Amanda Sardella, Bárbara Almeida, Emanuelle Ferreira e Marina Moreira por serem o incentivo que sempre precisei. Encontrei família em vocês e sou extremamente grato pela autenticidade de cada uma. São seres que me inspiram e me estimulam a ser uma pessoa cada vez melhor. Sou grato pelos encontros e por fazerem a nossa amizade incrível, mesmo nas adversidades e ocupações dessa nova fase adulta da vida.

Não poderia esquecer o “Olar”, meu grupo de amigos virtuais que conheci em 2014. Sem eles, eu não sei muito bem o que seria. Então, Agda Ribeiro, Gabriel Montemezzo, Helena Turcatto, Isabella Lopes, Jesse James, Lucas Jesus, Maria Clara Piasson e Mariana Boelter, tenho o meu mais sincero “obrigado” por tudo. Por tudo mesmo. Por terem me ajudado em uma das fases mais difíceis da minha vida, que envolveu muito descobrimento próprio e desenvolvimento. Agradeço imensamente pela paciência nos diversos surtos e por me lembrarem da minha capacidade, quando acreditar em mim foi extremamente árduo.

Agradeço ao Pedro Henrique, meu namorado, por ter sido o lar para eu voltar sempre quando precisei. Foi a pessoa que mais acompanhou fisicamente de perto o meu processo e, definitivamente, o que mais teve que ter paciência para lidar com a minha versão durante esse projeto. Obrigado pela resposta ter sido sempre o amor.

Agradeço pela vida dos meus pets também, Chanel, Zeus e Korra, e por terem sido os anjos que sempre precisei. Meus dias se tornaram mais brilhantes com a luz deles.

Por fim, agradeço a minha mãe que, infelizmente, não está mais aqui para prestigiar esse momento. É doloroso pensar que estou passando por tudo isso sem ela aqui, o que torna cada conquista agri-doce. Tive muita dificuldade de ver algum motivo para continuar com tudo depois que a perdi. Foi um processo extenso ao tentar lidar com o meu luto e ainda ter que velejar pela vida de forma independente. Em vários momentos, só quis vê-la novamente, mas entendi que isso seria possível apenas quando eu enxergasse a nossa história que vive através de mim. Ela foi a minha maior incentivadora. A pessoa que sempre dava um “jeitinho” para que eu pudesse estudar, fazer um curso ou transferir para uma federal. Depois que ela se foi, encontrei mensagens e registros em que dizia o quão orgulhosa estava de mim e espero que eu esteja seguindo um caminho que daria orgulho a ela. Esse trabalho simboliza não apenas a minha luta, mas a dela em ser mãe e pai durante toda a nossa vida, oferecendo o suporte que precisei para chegar até aqui. Agradeço por ter confiado em mim até os últimos dias e por nunca desistir de mim. Por causa de você, aprendi a sempre buscar o melhor e essa é a maior coisa que alguém poderia ter feito por mim. Tudo isso é por ela também.

## RESUMO

A pesquisa almeja entender como Jordan Peele ressignifica o papel do sujeito negro nas obras *Get Out* (2017) e *Nope* (2022), utilizando o embasamento teórico das narrativas e suas associações com o tempo, cultura e negritude. A trajetória do papel do negro no cinema de terror é marcada por estereotipização e inferiorização de sua existência e intelectualidade para potencializar as marcas do racismo na sociedade e subjulgá-lo como servo da branquitude. Para aprofundar no debate, é necessário diferenciar o cinema de terror com negros e o cinema de terror negro. Ao compreender as diferenciações, entende-se que Jordan Peele utiliza a sua plataforma para mudar esse cenário nas suas obras, utilizando a história negra e aspectos sociais da negritude para desenvolver seus enredos e promover reflexões. Ainda, o diretor retrata a estereotipização dos corpos negros por meio do racismo velado em *Get Out* e a colocação deles como espectadores da própria vida e denuncia o apagamento feito por Hollywood dos indivíduos negros em *Nope*.

**Palavras-chave:** Jordan Peele; narrativa; negritude; cinema de terror.

## **ABSTRACT**

The research aims to understand how Jordan Peele reframes the role of the black subject in the works *Get Out* (2017) and *Nope* (2022), using the theoretical basis of the narratives and their associations with time, culture and blackness. The trajectory of the role of black people in horror cinema is marked by stereotyping and inferiority of their existence and intellectuality to enhance the marks of racism in society and subjugate them as servants of whiteness. To deepen the debate, it is necessary to differentiate horror films with blacks and black horror films. By understanding the differences, it is understood that Jordan Peele uses his platform to change this scenario in his works, using black history and social aspects of blackness to develop his plots and promote reflections. Still, the director portrays the stereotyping of black bodies through veiled racism in *Get Out* and placing them as spectators of their own lives and denounces Hollywood's erasure of black individuals in *Nope*.

**Keywords:** Jordan Peele; narrative; blackness; horror movie.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - O personagem negro Gus representado por blackface	36
Figura 2 - Capa do filme Ingagi	41
Figura 3 - Capa da Vogue com Lebron James e Gisele Bündchen	43
Figura 4 - O ator Mantan Moreland	44
Figura 5 - A fotografia de Chris que mostra o cachorro em posição de ataque	55
Figura 6 - Rose atropela um cervo	56
Figura 7 - Dean leva Chris para um tour na casa	58
Figura 8 - Pôster no quarto de Chris e Rose	60
Figura 9 - Chris é hipnotizado contra a sua vontade	61
Figura 10 - Aperto de mão e “soquinho” entre Chris e Logan	62
Figura 11 - Chris mexe no algodão da poltrona	65
Figura 12 - Dean se prepara para a operação	65
Figura 13 - Chris retira os algodões do ouvido	66
Figura 14 - Macaco anda pelos destroços	70
Figura 15 - Cavalo em Movimento mostrado em Nope	72
Figura 16 - Poster de Gordy no escritório de Ricky	74
Figura 17 - Escritório de Antlers	76
Figura 18 - O pai da família do show de Gordy	77
Figura 19 - Gordy estende a mão para Ricky	78
Figura 20 - Emerald na moto	80
Figura 21 - OJ no cavalo	80
Figura 22 - OJ surge no cavalo	81

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2 A NARRATIVA E SEUS DIÁLOGOS COM A CULTURA E A TEMPORALIDADE .....</b>	<b>15</b>
<b>2.1 Narrativa como parte das relações humanas .....</b>	<b>15</b>
<b>2.2 A negritude das perspectivas contextuais.....</b>	<b>23</b>
<b>3 A HISTORICIDADE DO CINEMA DE TERROR NEGRO .....</b>	<b>31</b>
<b>3.1 A compreensão sobre o gênero de terror.....</b>	<b>31</b>
<b>3.2 O cinema de terror a partir do olhar negro .....</b>	<b>33</b>
<b>3.1. Negritude no cinema de terror contemporâneo e Jordan Peele.....</b>	<b>50</b>
<b>4 A PERSPECTIVA NEGRA NOS FILMES CORRA! E NÃO, NÃO OLHE! DE JORDAN PEELE .....</b>	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
<b>4.1 A narrativa de Get Out como crítica ao olhar estereotipado dos corpos negros.....</b>	<b>54</b>
<b>4.2 A crítica em Nope sobre o apagamento dos negros em Hollywood.....</b>	<b>69</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>86</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O gênero de terror é, em grande medida, protagonizado, em sua grande maioria, por pessoas brancas. Como buscamos demonstrar nesse trabalho, o papel do negro era o de *token*<sup>1</sup> sendo logo descartado no início dos filmes por algum motivo, como a morte. Em *Horror Noire: A Representação Negra no Cinema de Terror*, Robin R. Means Coleman (2019) diz que esse tipo de inserção do indivíduo negro nos filmes é um “terror com negros”, uma vez que, geralmente, são produzidos por pessoas não negras para um público geral. Ainda, Coleman diz que eles incomodam as percepções do espectador sobre uma vida segura, pois a ameaça à segurança é o que mais o amedronta. Todavia, novos diretores e produtores estão mudando o cenário, trazendo o debate sobre a negritude para dentro dos filmes de terror. Nas narrativas desses audiovisuais, aspectos de cor, história (no sentido histórico), e discussões são levadas em consideração na construção do enredo e dos personagens, trazendo uma personalização que estimula a conscientização e discussão. Nesse caso, a autora categoriza esse tipo de abordagem como “filmes negros de terror”.

Uma das figuras mais comentadas atualmente é o diretor Jordan Peele. Conhecido por *Corra!* (*Get Out*, Jordan Peele, 2017), *Nós* (*Us*, Jordan Peele, 2019) e *Não, não olhe!* (*Nope*, Jordan Peele, 2022) Peele sempre elenca atores negros para os papéis de protagonismo em suas obras. (*Get Out*, 2017), sua obra de estreia como diretor, oferece elementos significativos sobre estereótipos negros, referências sutis à história, o ser negro em uma comunidade branca e outros pontos pertinentes.

Já o seu último filme lançado até a construção deste anteprojeto, *Nope* (2022), nos leva à refletir sobre a importância da história do negro para o próprio negro, o apagamento *hollywoodiano* dos artistas pretos e outros pontos pertinentes da discussão sobre narrativa, incorporando questões culturais, histórias e raciais.

Com isso, a pesquisa analisou esses conceitos, o movimento de inclusão racial no gênero de terror e os filmes *Get Out*, (2017) e *Nope* (2022) tendo como base a análise dos personagens, história, recursos estéticos e outros pontos pertinentes.

---

<sup>1</sup> Token significa “símbolo” em português e vem da palavra “tokenismo”. O termo foi utilizado pela primeira vez por Martin Luther King para criticar as organizações e empresas que buscavam incluir um número específico de pessoas de grupos minoritários apenas para ter uma boa imagem social e mercadológica. Dessa forma, essas minorias ainda não possuíam os mesmos direitos e nem poderes do grupo dominante. Atualmente, o termo é utilizado em diferentes áreas para apontar quando os indivíduos de minorias são utilizados apenas para destacar o que os fazem ser do grupo minoritário, apagando a profundidade como pessoa e os colocando como secundários nos contextos.

O projeto de pesquisa se originou do anseio do autor por tratar sobre uma pauta que contempla a pele em que vive. Desde jovem, ele percebeu as diferenças sociais ocasionadas em decorrência da cor e, ao começar a consumir produções artísticas — como qualquer outro pré-adolescente —, o debate das disparidades de tratamento dado aos artistas negros ainda permanecia, direta e indiretamente, demonstrando as diversas camadas do tema. Assim que alcançou a juventude, conheceu com mais afinco o mundo cinematográfico e tomou gosto pelo gênero de terror nos filmes. Entretanto, os problemas raciais que conhecia também se estendiam às produções audiovisuais. Era inegável a presença constante do protagonismo branco nas produções e a banalização da vida preta, que é descartada facilmente nos filmes.

Todavia, com as produções do Jordan Peele, foi possível exemplificar para a sociedade e para a indústria *hollywoodiana* que pessoas pretas podem ser os rostos principais das produções, destacando as suas potencialidades como pessoas e personagens, e que a história da comunidade também pode nortear essas narrativas de formas diversas, as quais a pesquisa demonstrou.

Dessa forma, compreende-se que o trabalho serviu também como uma contribuição a uma discussão sobre cor, racismo e relações de poder que existem há décadas, tomando o seu lugar na vertente cultural. A disputa por visibilidade nas narrativas marca a história da humanidade e permite que sejam feitas interpretações ao tratar-se de tempo e espaço. Segundo Squire (2014), as narrativas são formadas a partir dos signos que as compõem, podendo representar aspectos sociais, culturais ou históricos. Ainda, acrescenta:

A “leitura” de histórias pode, portanto, mudar ou se romper entre universos sociais, culturais e históricos distintos. Nessa definição, materiais visuais certamente podem constituir narrativas. (SQUIRE, 2014, p. 273)

Portanto, a pesquisa compreendeu o valor histórico e a carga simbólica de um diretor preto inserir a negritude, seja por meio dos atores e personagens ou da história da comunidade negra, em um gênero ocupado por projeções de contextos brancos e racialmente insensíveis. Ademais, promoveu a discussão sobre o que são os filmes negros de terror e os filmes de terror com negros, uma vez que nem todo filme que possui negro faz, necessariamente, uma representatividade responsável.

A nível acadêmico, o projeto se sustentou ao analisar a relação entre narrativa, história e cultura e como ela envolve tensões ao aplicarmos o fator étnico. Leal (2022) traz as narrativas como forma de exercitar a existência do indivíduo no mundo. Por meio delas, a pessoa é capaz de interpretar as realidades e aprender a lidar com elas a partir disso. Além disso, fazer parte do

grupo de pesquisa Narra<sup>2</sup> auxiliou o autor a entender que a narrativa, história, temporalidade e cultura também são ferramentas de comunicação ligadas diretamente ao ser humano desde o nascimento. Dessa forma, a escolha da temática para a pesquisa encontrou espaço no âmbito acadêmico, não apenas para o presente trabalho, mas para mais áreas de discussão também.

No recorte da negritude, elas se basearam em como a presença dos indivíduos pretos nas produções audiovisuais do gênero terror são estereotipadas e sem significado que influencie nos filmes. A falta de profundidade nos personagens facilita no oferecimento do drama, pois, mesmo quando um personagem negro morre, não há muita comoção justamente por causa da sua cor, por exemplo. Ainda, há situações em que nem há mesmo personagens não-brancos.

A escolha do filme *Nope* (2022) se baseou na falta de materiais acadêmicos que o analisem como destaque na temática do projeto de pesquisa. Um dos motivos é que é um filme que foi lançado apenas em agosto de 2022 no Brasil, o que permite que sua análise seja feita de forma mais livre, uma vez que não há muitos estudos em cima da obra, como há do filme *Get Out*, (2017), por exemplo a dissertação de Heidy Kanasiro intitulada *Olhares brancos, terror negro: branquitude e horror em Corra!, de Jordan Peele*, que será utilizada posteriormente nesta pesquisa também. Ainda, a escolha dos dois permite avaliar as formas que Peele trouxe as pautas raciais no seu primeiro filme e no último, expandindo a compreensão sobre as possibilidades da abordagem em diferentes anos e com diferentes inclinações de enredo. Também, ambos permitem que o trabalho seja desenvolvido com qualidade em relação ao tempo disponível para execução da pesquisa.

Assim, tratar a temática permitiu que novas interpretações e olhares ao que é consumido, especialmente no audiovisual, sejam fomentadas devido ao estímulo do senso crítico. Ademais, Motta (2013) diz que o entendimento das narrativas se mostra essencial, uma vez que há intencionalidade nos discursos. É importante conferirmos as estruturas da narrativa para interpretar qual é a sua mensagem e qual influência o narrador quer aplicar. Dessa forma, analisar as produções audiovisuais do gênero terror auxiliou no entendimento sobre como a figura da pessoa preta é colocada na cultura. Possibilitou averiguar, também, sobre como ela é vista socialmente, tanto pela branquitude, quanto pelo próprio negro.

---

<sup>2</sup> O Narra é um grupo de pesquisa sobre narrativa, cultura e temporalidade, liderado pelo professor Nuno Manna e Nicoli Tassis da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

Como objetivo geral, a pesquisa buscou problematizar a relação entre as narrativas do cinema de terror e a negritude tendo em vista do modo como se dá a inserção de indivíduos negros em *Nope* (2022) de Jordan Peele. Já para os objetivos específicos, buscou-se compreender a relação entre narrativa, história, cultura e negritude, refletir sobre a história do negro no cinema de terror a partir do diretor Jordan Peele e ampliar a discussão sobre a negritude nas produções culturais audiovisuais de terror e suas diferentes formas de existir nelas, tendo como base os filmes *Get Out*, (2017) e *Nope* (2022)

A metodologia da pesquisa foi guiada, inicialmente, pela busca do entendimento dos conceitos de narrativa, história e cultura. Para isso, autores que tratam sobre essa discussão, como Luiz Gonzaga Motta em *Análise Crítica da Narrativa*, foram fundamentais para uma compreensão teórica e prática. Ademais, compreender a história do negro no cinema de terror é essencial para pautar a discussão, uma vez que a problematização apresentada como norteadora do projeto se baseou em elucidar o porquê do diretor contemporâneo Jordan Peele, a nosso ver, estar ressignificando o cenário cinematográfico. Com isso, a leitura do livro *Horror Noire: a Representação Negra no Cinema de Terror* da autora Robin R. Means Coleman, entre outros trabalhos, ofereceu um repertório satisfatório para as análises que seguiram.

A pesquisa sobre o diretor Jordan Peele foi feita por meio de materiais encontrados sobre ele. A figura do negro e cultura também foi desenvolvida a partir dos estudos de Stuart Hall, como o livro *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais* (2013).

A análise dos filmes *Get Out*, (2017) e *Nope* (2022) partiram dos recursos utilizados para o desenvolvimento da narrativa, como espaço, personagens, história, falas, ações e outros pontos pertinentes<sup>3</sup>. Após isso, o material levantado foi colocado nas dimensões histórica e culturais.

Com o projeto, esperou-se criar uma relação entre ele e as pautas raciais, uma vez que elas podem e devem ser discutidas em diferentes contextos. A conexão foi estabelecida pela discussão sobre o sujeito negro, a cultura da comunidade negra e qual posição ele ocupa no cinema e no cinema de terror. Ao falar sobre essa temática, foi necessário resgatar elementos de diferentes debates, uma vez que são complementares, não excludentes. Também, por meio do desenvolvimento, destacaram a narrativa, história e cultura como ferramentas de estudos comunicacionais e culturais, contextualizando os conceitos ao embasamento das análises audiovisuais propostas. Dessa forma, o projeto seguiu dividido em três capítulos (fora a

---

<sup>3</sup> Os recursos são vistos, neste trabalho, de forma dinâmica no interior da tessitura da intriga, sem ambição sistemática como outros estudos que partem da narratologia.

introdução) que trarão profundidade em temáticas específicas e mais pertinentes ao trabalho, sendo o primeiro acerca da narrativa e sua conexão com a temporalidade e cultura, o segundo sobre a historicidade do cinema de terror negro e o terceiro trará as análises das obras .

## 2 A NARRATIVA E SEUS DIÁLOGOS COM A CULTURA E A TEMPORALIDADE

Neste capítulo, serão desenvolvidos os conceitos-base que esta pesquisa abordará para embasamento teórico. Dessa forma, o primeiro capítulo concentra os levantamentos sobre narrativa, cultura e temporalidade em um primeiro momento. Posteriormente, destaca as discussões envolvendo a negritude e como ela se vincula às temáticas anteriores.

### 1. 2.1 Narrativa como parte das relações humanas

Bruno Leal (2022), pesquisador sobre narrativas no campo da Comunicação, diz que as narrativas comportam uma organização e compartilhamento das experiências. Ele afirma que narrar é “um modo, antropológicamente situado, de dar sentido ao mundo, aos acontecimentos, às pessoas” (LEAL, 2022, p.16). Além disso, o autor destaca que elas também trabalham nas situações de relações culturais e experiências da humanidade. Ainda, o pesquisador Nuno Manna diz que as narrativas estão nos pilares que sustentam o campo da comunicação, seja no formalismo, na semiótica ou na narratologia, por exemplo.

Segundo Leal, as narrativas são essenciais na diversidade cultural, proporcionando o estabelecimento de variadas formas de narrar e aprofundamento de suas características. São elas que oferecem os porquês às ações realizadas pela humanidade, assim como aos acontecimentos e ao tempo. O autor elucida que ao fazermos isso, utiliza-se a base ética-cultural, a qual foi desenvolvida para entender o mundo que o indivíduo pertence.

Por sua vez, Luiz Gonzaga Motta (2013) atribui a importância das narrativas para atribuir sentido à vida, pois elas atravessam a existência da humanidade, permitindo que compreenda-se os significados da experiência humana. “Compreender um pouco mais o ser humano na sua complexidade, entender o mundo humano, demarcar nossas identidades, o que somos, como nos constituímos é o trabalho simbólico das análises narrativas” (MOTTA, 2013, p.30).

Leal (2022) destaca a importância da narrativa desde o nascimento. Ele conta que quando uma pessoa nasce, ela já se encontra inserida em um mundo que está em constante movimento. Esse mesmo mundo é preenchido pelas realidades, que são marcadas pela cultura, história e sociedade. O nascimento por si só implica em desdobramentos narrativos a partir da pessoa, que impactam quem faz parte do redor da criança, dos que serão futuramente próximos e no social. À medida que cresce, essa pessoa se envolverá em diversas situações que fazem parte dela com ela mesma e dela com os outros. Passará pelo tempo e pelas mudanças.

Então, para que tudo culmine em um entendimento e em um sentido, é necessária a narrativa para alcançar o estado de compreensão.

Todas as padronizações sociais, históricas e culturais levam ao “*script*” abordado por Motta (2013). O estudioso define o termo como uma programação em que as pessoas estão inseridas desde a infância, associada ao núcleo familiar e que é adaptada à medida em que o ser é exposto a novas narrativas, seja por meio de contos, filmes, livros, etc. Todo esse processo resulta na busca do indivíduo em representar papéis a partir do próprio *script*. Leal se aproxima desse raciocínio ao dizer que:

Em algum momento inicial de sua vida, um/a de nós ficará fascinada/o pelas histórias que não cansará de ouvir e, com isso, aprenderá algumas operações importantes para que possa aos poucos se ver parte das narrativas do mundo e construir as suas próprias, através de seus caminhos e circunstâncias. Adulta, essa pessoa responderá narrativamente a enzimas que a cercam e para os quais encontra respostas que podem ser mais ou menos confortáveis, mais ou menos fugazes ou seguras. Quem eu sou? De onde vim e para onde vou? Qual o sentido de estar aqui, de estar viva? A sua biografia será escrita em histórias contadas por ela e por outras pessoas. (LEAL, 2022, p. 18)

Leal não desconsidera a proximidade de que algumas histórias podem ser mais estimadas pelas pessoas do que outras. Esse envolvimento cria a vontade de repassá-las aos outros, seja nas redes sociais, biografias ou por outras formas de expressão narrativa. Esse processo serve como embasamento para justificar a afirmação do autor de que a humanidade está em constante relação com os seres ao seu redor e com os espaços em que estão inseridos.

O autor também retoma o conceito de “cotidiano”. De acordo com ele, a palavra pode ser analisada, geralmente, como algo monótono e sem muita importância. Rodrigues (2010 *apud* LEAL, 2022, p. 21) diz que o acontecimento é o que quebra a linha contínua do cotidiano. Todavia, Bretas (2006, p. 29-30 *apud* LEAL, 2022, p.21) contraria a ideia de cotidiano como algo supérfluo, pois ele é uma categoria da existência moldada pelas relações que se passam no cotidiano. Consequentemente, Leal (2022) discute que, levando em consideração que o cotidiano é onde as pessoas vivem as experiências, ele não pode ser algo banal, uma vez que é preenchido pelas emoções que originam os acontecimentos. Certeau (1998 *apud* LEAL, 2022, p.22) reforça a ideia do cotidiano ser um lugar que se distancia do monótono, já que ele o coloca como espaço da ação e criatividade, que pode provocar tensões e temporalidades múltiplas.

Leal (2022) propõe a reflexão ao indagar se há algo que ocorra na vida de alguém que não esteja alocado no cotidiano. Todos os acontecimentos, desde os mais positivos até os mais negativos, estão presentes no cotidiano. Segundo Heller (2008 *apud* LEAL, 2022, p.23), o cotidiano representa o principal fator da vida e o cerne da História. A autora diz que as pessoas

passam por diferentes realidades e, conseqüentemente, diferentes cotidianos. Seja no ambiente familiar, no meio de amigos ou no trabalho, por exemplo, os indivíduos aprendem comportamentos sociais para existir nesses espaços. Ademais, enfatiza que a vida cotidiana é heterogênea e hierárquica. Além das emoções, as pessoas vivenciam relações de poder que moldam a posição que estão. Essas relações são pautadas nas dinâmicas histórico-sociais, que indicam o que deve e o que não deve ser referência, quais as possibilidades existentes, as expressões identitárias, desejos e outros aspectos da vida.

Leal (2022) complementa que a multiplicidade de mundos humanos faz parte da diversidade de realidades que fazem parte do cotidiano de cada um, por meio dos costumes, cultura e linguagem dos povos, que se organizam e se relacionam de formas distintas. Esses contextos dessemelhantes conectam as pessoas, permitindo que haja fluxo do ser entre os acontecimentos por meio das tensões, contradições e diálogos decorrentes desse encontro. Por mais que a diversidade seja um traço intrínseco à experiência dos humanos na Terra, Leal diz que “a conversão da multiplicidade cultural em desigualdade social não é óbvia e explícita as dinâmicas de poder que constituem nossos cotidianos e das quais nenhum/a de nós está imune” (Leal, 2022, p.25). Mesmo com a heterogeneidade social naturalizada, ainda há desencaixes sociais. Ele exemplifica:

Muitas/os de nós passamos por estradas, pontes e viadutos todos os dias e os vemos como parte de nosso mundos habituais. No entanto, em algum momento pode acontecer de nos darmos conta do “seu lado catastrófico”, com o qual convivemos cotidianamente, seja por observarmos as relações que impõem, as que excluem ou impedem, seja ao nos atentarmos a como organizam e hierarquizam modos de vida, seja quando vemos que esses “equipamentos urbanos” definem quem por ali pode passar, como fazê-lo, quem vive à sua margem ou à sua sombra etc. (LEAL, 2022, p. 18)

O autor atribui ao modelo econômico a característica de destruir espaços para reconstruir outros ambientes, tempos e relações. Ainda, complementa ao dizer que essas disputas do cotidiano estão associadas às outras disputas sobre os fatores condicionantes da vida, como a avaliação sobre se algo é certo ou não, a forma que as pessoas compreendem a si mesmas e interpretam os tempos em que vivem, seja no passado, presente ou futuro. Dessa forma, o cotidiano, local onde as experiências são vivenciadas, atribui às narrativas o papel de serem ferramentas que possibilitam a compreensão, interpretação e ação acerca dos acontecimentos diversos e suas implicações de desigualdade. De acordo com Leal (2022), as pessoas nascem já inseridas em um mundo formulado e preenchido por regras, tensões e história. Esse fato serve como base para afirmar que os indivíduos transitam por diferentes

temporalidades e espacialidades também. Esses dois fatores são dados tendo a padronização do tempo em forma de calendários, mapas, medições e velocidades.

Já Manna (2021), acrescenta à discussão a situação da relação com o tempo, baseado na perspectiva ricoeuriana. Ele diz que as intrigas que partem do ser humano se tornam oportunidades para lidar com o tempo. “Os fatos se passam uns depois dos outros. Para contá-los, isto é, narrá-los, é preciso também contá-los, isto é, enumerá-los. Contar é narrar, e narrar é enumerar. Motta, por sua vez, diz que o ato de contar necessita a expressão do tempo, seja em dias, mês e/ou horas.

Todavia, Leal elucida que não há padronização da realidade de todos que permita utilizar as mesmas expressões, uma vez que diferentes calendários, por exemplo, são adotados por países diferentes. O mesmo se aplica às demais mensurações de tempo e espaço. As diferenças apontadas causam uma tensão, já que vão contra o sistema que almeja padronizá-las. Para mais, os embates se estendem na abundância de identidades de um mesmo indivíduo e nas linhas que dividem os mundos. Motta diz que são justamente as contradições, confrontos e enfrentamentos sociais ou simbólicos que originam os indivíduos e as nações.

Todos esses processos são marcados pela aprendizagem do indivíduo e a adaptabilidade, conforme Leal. A jornada perpassa os acontecimentos, que são responsáveis por obrigar as pessoas a agirem, levando-as às posições de agentes e pacientes dos eventos. Para interpretar os fatores que ocorrem no seu dia a dia, ela utiliza o recurso de “intriga”, que é oriundo da narrativa. “Em português, o termo ‘intriga’ é sinônimo de ‘trama’ e de ‘enredo’ e, conforme o uso, essas palavras ora são intercambiáveis ora podem designar aspectos ou relações específicas.” (LEAL, 2022, p.30). Ao colocar a intriga como ponto da interpretação, não se busca destacar um resultado, mas sim a ação que desencadeia a construção narrativa.

Para melhor compreensão sobre como trabalhar a intriga, Leal resgata a ideia de “célula melódica”, que é um termo utilizado pelo filósofo Paul Ricoeur. Dessa forma, ele diz:

Essa operação envolve duas ações simultâneas: narrar é um “pôr junto” diferentes elementos (eventos, personagens, espaços, tempos, ações) organizando-os de modo a dar-lhes inteligibilidade, o que só é possível de ser feito a partir de um “substrato” comum de valores e relações. Assim, tecer a intriga é tanto um “pôr junto” único e singular quanto um atualizar dessas relações preexistentes. Ricoeur utiliza os termos “convergência” e “divergência” para caracterizar o movimento aparentemente paradoxal de toda narrativa. Ao articular elementos diferentes (pessoas, ações, acontecimentos, espaços, tempos), uma narrativa produz uma convergência sem que se apaguem as diferenças entre eles. Esse “estado de coisas” só existe provisoriamente, na história que é contada. (LEAL, 2022, p. 30)

Ao exemplificar, Leal (2022) utiliza a frase “desde criança, adoro bichos”. Na sentença, é possível identificar que há a união do passado, presente e futuro, o que agrega o sentido de permanência no contexto. Ele explica que essa junção é possível devido ao fato do passado (“desde criança”) se estender ao presente (“adoro bichos”), atribuindo uma característica à pessoa, que é, potencialmente, projetada no futuro devido à contribuição ao desenvolvimento da imagem do sujeito. Essa análise faz parte do que Nuno Manna (2021) diz sobre a importância de elucidar a narrativa como mediadora do tempo histórico, buscando a ligação entre presente, passado e futuro, fugindo da estabilização do tempo de calendário, o qual é fixo e contínuo.

É importante salientar que há mais escolhas na elaboração das narrativas. Leal (2022) exprime que o “pôr junto “se apresenta efetivamente como uma tensão irresolvida entre articulação e diferença, que encontra uma forma provisória na história que é contada, quando ela é contada.” (LEAL, 2022, p.31). Não obstante, a convergência e a divergência estão ligados à intencionalidade do narrador. Ao retomar o exemplo acima, o autor declara que ele favorece a convergência porque a identidade se mostra compreensível e definida ao falar que “eu adoro bichos”.

Leal (2022) articula que a convergência na divergência só acontece porque o ato de narrar é um ato simbólico, que se abastece de signos e linguagens difundidos culturalmente. O autor resgata a ideia da bagagem na realidade cultural, que é utilizada por Ricoeur baseado no antropólogo Clifford Geertz. A partir disso, o “substrato ético-cultural” está presente no desenvolvimento das narrativas. O pesquisador brasileiro acrescenta que contar histórias é uma “imitação criativa” da realidade cultural e dá origem aos mundos narrativos. A partir disso, Leal (2022) apresenta o conceito da “tríplice mimese”. A parte do “pôr junto” é uma parcela desse processo, pois ele se torna inteiro com a construção de um mundo na história, que, por sua vez, é moldada a partir da realidade cultural.

O pesquisador cita Ricoeur ao designar o substrato ético-cultural como a “mimese 1”, uma vez que a história e o mundo pré existente são os fatores que dão origem às narrativas. Ao contar uma história, um mundo novo nasce dentro da realidade cultural, podendo ser acessado e compartilhável. Com base nisso, esse mundo é o que marca a “mimese 2”, na qual os elementos oriundos da realidade cultural são selecionados e organizados para dar origem a uma narrativa. Por conseguinte, a história não possui um fim em si mesma. A ligação que se estabelece entre o narrador e o leitor faz com que a narrativa seja sempre acrescida, seja na inserção dos leitores na história, ao repassá-la adiante ou, até mesmo, em seu esquecimento. Nisso, chega-se ao “mundo refigurado”, que Ricoeur chama de “mimese 3”. Desse modo, a narrativa promove uma constante participação coletiva, pois até mesmo começar uma história

é refigurar as outras que o sujeito narrador já teve contato. Leal traz à discussão a “realidade específica”, característica presente na história contada, que existe na realidade do narrador e receptor, mas sem perder a sua integridade, permitindo que os aspectos identificadores sejam pontuados como pertencentes daquela realidade. Isso acontece, por exemplo, quando busca-se elementos que auxiliem a compreender o mundo de determinado filme. Também, acrescenta “no momento em que uma pessoa toma contato com o filme, o mundo configurado pela narrativa já se reconfigura e passa a integrar as histórias de quem o assiste, inclusive aquelas que irá contar”.

Outrossim, segundo Leal, a narrativa possui vínculo com a experiência humana. “A narrativa é o nosso recurso mais poderoso para lidarmos com o tempo, em todas as suas aporias e complexidades” (LEAL, 2022, p. 36), afirma. Ele diz, citando Ricoeur, que é a narrativa que humaniza o tempo e que oferece respostas aos questionamentos identitários, como “quem eu sou?” e “qual o sentido da vida?”.

Tendo em vista a espiral da tríplice mimese, observamos que, ao narrarmos, transformamos o que experimentamos em uma história, que se torna ela mesma uma experiência. Nessa perspectiva, uma narrativa não “transmite” conhecimento, se tomarmos o termo no sentido que lhe dá um entendimento linear da comunicação; ela é um modo de compartilhar e gerar novas experiências.

Ainda que uma dada narrativa seja elaborada por um indivíduo único e tendo como referência sua realidade singular, ela tem sempre e necessariamente uma dimensão coletiva. Afinal, esse indivíduo narra a partir do seu estar em realidade constituídas historicamente e perpassadas por diferentes histórias, de diferentes qualidades: ao narrar, essa pessoa fala sobre si, dialogando inevitavelmente com “as outras” com as quais está conectada por identidade, por diferença, por geração, por estrato social etc.. (LEAL, 2022, p. 37)

Motta (2013) realça as questões de identidade pelo valor individual também. Ele explica que as pessoas estão sempre contando histórias sobre elas mesmas de forma cronológica e a partir de uma seleção intencional de acontecimentos que expressarão uma imagem pretendida. “Nosso eu se transforma em um conto, um relato valorativo” (MOTTA, 2013, p.27).

As experiências e os fazeres cotidianos são o que sustentam a sobrevivência das narrativas, segundo Leal. Os povos de diferentes culturas distribuem os conhecimentos da vida por meio das histórias que contam. Lyotard (2009, p.36 *apud* Leal, 2022, p.41) deslinda que o saber é essencialmente narrativo, uma vez que ele carrega artifícios linguísticos diversos.

Falar sobre narrativas também estimula a discussão entre “ficção” e “realidade”. Como dito anteriormente, as pessoas transitam por diferentes realidades no cotidiano, fomentando a troca diversa entre o parâmetro da “realidade de diferença” e a heterogeneidade observada na

sociedade. Leal discorre sobre a relação dos indivíduos com as narrativas que se dedicam a acompanhar, como novelas, filmes ou jogos. Por mais que sejam dados como fictícios, eles ainda fazem parte da vida da pessoa ao promoverem experiências que só passaram a existir devido ao contato com o “mundo fictício”. O autor traz alguns termos para exemplificar que até personagens são inseridos nas falas do dia a dia, como “acha que sou a mulher-maravilha?” e “você crê que sou o super-homem?”. Os personagens, mesmo que ficcionais, estão presentes na realidade do sujeito. Com isso, destaca-se que a ficção e a realidade não precisam se chocar e interpolar uma à outra: elas podem coexistir. Leal, ainda acrescenta que a ficção é uma das formas de lidar com os limites da realidade e de dar sentido aos objetivos que as pessoas têm na vida. É importante compreender também que as ficções não são neutras ideologicamente. Pelo contrário, elas são representações do tempo e cultura em que estão inseridas.

Ao tratar sobre narrativas, também é importante levar em consideração questionamentos sobre como as pessoas criam as representações e apresentações do mundo de acordo com Motta. “Representar é colocar algo no lugar do outro, criar um símbolo que é tomado como o próprio outro” (MOTTA, 2013, p. 32). O escritor afirma que os tempos atuais são marcados pela redução dos testemunhos diretos dos fatos, o que promove uma maior mediação entre os acontecimentos e as pessoas. Dessa forma, o que se sabe sobre o que aconteceu se dá por meio de representações virtuais e discursivas da realidade. A partir dos estudos das narrativas, é possível olhar criticamente para como a representatividade existe no mundo e como o indivíduo age desse ponto. Sobre representação, Motta (2013) acrescenta:

As representações que continuamente construímos são na verdade um sistema de valores e ideias coletivos, embora contraditórios, que permitem às pessoas estabelecer uma ordem sobre o caos para nomear, classificar e controlar o mundo material e social, conforme observa Moscovici (2009). Elas permitem a cada um e a todos comunicar essas ideias e valores aos demais membros da comunidade com um grau menor de ambiguidade. As representações sociais devem ser compreendidas, portanto, como entidades tangíveis, substâncias simbólicas que circulam, se entrecruzam e se confrontam, impregnando nossas relações. Elas se cristalizam no senso comum, tornando familiar ou não familiar, continuamente refeito, embora este processo estabeleça um sentido último de continuidade (MOSOVICI, 2009,p.45-60 *apud* MOTTA, 2013, p. 32)

Motta enfatiza a importância das representações<sup>4</sup> sociais no processo de aprendizagem sobre como o mundo material social é visto e colocado para acesso. Elas podem ser colocadas como cartas, relatos, postagens em mídias sociais, filmes, livros e outros produtos culturais e

---

<sup>4</sup> Entende-se a importância e complexidade do assunto sobre representações sociais. Todavia, pelos limites do trabalho a presente pesquisa não abordará as nuances acerca do tema.

de relacionamento social. Ele também diz que as narrativas não são, simplesmente, a representação da realidade, mas uma forma de auxiliar o ser humano a constituir a realidade humana por meio de um processo organizado. Ainda, continua o raciocínio ao citar que as pessoas aprendem sobre a realidade de forma narrativa, sendo as imaginárias ou factuais utilizadas para testes da realidade. O pesquisador reforça que as narrativas ficcionais são empregadas para que o ser humano entenda o real, pois, em qualquer que seja o tipo de obra, ela participa da construção de referências, valores e partilhas sobre o mundo.

Estudar as narrativas, segundo Motta, é essencial também, pois são elas que fazem as experiências marcantes da vida, estimulam metáforas e colocam o fictício e o real nas reflexões. Além disso, o autor frisa que todos são marcados por narrativas que influenciam as crenças e valores de cada um. Manna contribui ao dizer que a narrativa pode ser apreciada como o cerne para o entendimento do tempo histórico, da memória e do testemunho. Especialmente na contemporaneidade, ele diz que as narrativas se ingressam e reproduzem na realidade humana de forma potente devido aos ambientes digitais.

O pesquisador também explica que a linguagem possui dinâmicas narrativas que são relacionadas ao saber e ao poder específicos. Ele diz que:

O que buscamos reter é que a narrativa entendida enquanto processo comunicacional encontra sua maior potência heurística se é compreendida nesse campo amplo em que a linguagem se funda em relação a dinâmicas sociais complexas, historicamente constituídas e materialmente vividas na cultura. (MANNA, 2020, p.45)

Manna informa que discutir narrativa possibilita que ela não seja alocada no campo da superficialidade de um modelo textual. Afinal, colocá-la em análise permite entendê-la como fomentadora de possibilidades construtivas da comunicação humana. Isso não significa excluir as fraquezas e contradições, mas atribuir importância a esses lados no processo.

Além disso, o autor entende que o tempo compõem as compreensões da narrativa, pois ele se torna humano ao ser desenvolvido de forma narrativa. É devido ao tempo que as pessoas articulam suas histórias por meio da utilização do passado, presente e futuro. Por conseguinte, o ato de narrar traz o sentido de consequências a partir da consecutividade e sucessão. Manna resgata Ricoeur ao falar que as intrigas das narrativas possuem o lado organizado e coerente, mas, ao mesmo tempo, são preenchidas pela ruptura e imperfeições ocasionadas pela mistura das expectativas passadas, presentes e futuras. Ele ainda retoma outra configuração:

Há ainda outro nível de mediação que se constitui na narrativa, no qual a configuração pode ser compreendida como mediadora entre o que Ricoeur chama de prefiguração – o universo de semânticas, estruturas temporais e formas simbólicas que articulam a experiência e conferem à ação uma primeira legibilidade – e a refiguração – a experiência da narrativa vivida por

um sujeito no momento de leitura, processo em que o texto se efetiva como obra. (MANNA, 2021, p.47).

Ao falar sobre a observação das narrativas, Manna diz que tendemos a enxergá-las de formas finitas, com funções e postos definidos, o que esvazia a relação tempo-narrativa. Para entendê-las de forma mais profunda, ele estimula a enxergar as narrativas como um rito. A partir disso, comportá-lo em um ritual, que será alocado em uma crença, que cabe dentro de instituições e assim por diante. Esse estímulo de perspectiva não visa excluir as partes mais evidentes de uma narrativa, como a mídia em que está, mas saber das dinâmicas comunicacionais.

Outra relação que o autor traz é a experiência individual e a coletiva e a conexão entre elas. Para entender as ações do indivíduo, é necessário os relatos sociais. Logo, o tempo associa-se ao sujeito ao mesmo tempo que representa todo o coletivo de pessoas da vida social. Ademais, Manna estabelece um paralelo entre as experiências do passado e as do presente, sendo a primeira a referência da segunda. Além disso, o pesquisador traz uma citação de Koselleck que afirma que a experiência alheia faz parte também das vivências individuais. “Assim, ao articular temporalidades e privilegiar as trocas, as experiências são um campo em que as sociedades se concebem e se modificam.” (MANNA, 2021, p.50).

Com isso, entende-se que as narrativas possuem a capacidade de estabelecer entendimentos e pontes entre as experiências humanas, seja de forma coletiva ou individualista. O olhar crítico das produções permite entender, de acordo com Manna, narrativas contextualizadas que permitem agir na historicidade. Dessa forma, quando se aplica o recorte racial, é importante entender se e como as narrativas podem carregar outro teor exclusivo da pele negra. Na próxima seção, a discussão sobre negritude elucidará o caráter histórico e conceitualista da temática.

## **2. 2.2 A negritude das perspectivas contextuais**

Audebert, Jardim, Joseph e Pinho (2022) dizem que o termo “*noir/negro*” era utilizado pelas classes dominantes para designar os indivíduos do continente africano, incluindo os que foram forçados a saírem de seus países para se tornarem escravos. Ainda, dizem que desde o fim do século XVIII, a palavra refere-se à condição ou ascendência escrava ou africana. Esse fator fez a dimensão social ser pautada em questão racial, especialmente no contexto histórico e geograficamente situado nas Américas das plantações coloniais.

Isso significava uma expansão e desenraizamento de sujeitos de seus modos de vida tradicionais e uma expansão de um sistema mundial que colocava a escravização como

um pilar do avanço do empreendimento colonial e conexão entre mercados inter e transcontinentais. Inicialmente justificado pelos discursos teológicos e filosóficos, a ordem sociorracial foi legitimada pelas teorias de pretensão científica herdadas do Iluminismo (o darwinismo social). (AUDEBERT et al, 2022, p.10)

Segundo os autores, para falar sobre negritude é importante evidenciar criticamente o período colonial como precursor de consequências duradouras que se originaram no deslocamento forçado dos negros de suas casas, gerando a diáspora compulsória, e na violência colonialista que sustentava o próprio modelo empreendedor colonial.

Audebert et al. (2022) dizem que os estudos sobre a problemática da branquitude está entrelaçada historicamente com a da negritude, uma vez que o termo “branco” surgiu no século XVII e, logo depois, o termo negro. O primeiro foi desenvolvido como “a organização do espaço atlântico através do comércio triangular e do desenvolvimento da plantação colonial” (Allen, 1994, 1997 *apud* Audbert et al., 2022, p.10). Já o segundo, caracteriza fator social e biológico. Os autores ainda complementam:

A generalização concomitante dos dois termos durante a era moderna, compreendida entre os séculos XVII e XVIII, traduz a afirmação de relações de poder inscritas nas posições socioeconômicas (proprietários/despojados) e nos distintos status jurídicos conferidos que constituem uma complexa categorização das procedências africanas através de termos que as posicionam como corpos possuídos: como livres, pardos, libertos e escravos. (AUDEBERT, JARDIM, JOSEPH PINHO, 2022, p.10)

Eles retomam o termo “negro” e diz que as concepções atribuídas a ele e a própria palavra em si forneceu as bases para o desenvolvimento de uma sociedade organizada hierarquicamente nas raças. A herança dos séculos XX e XXI nas sociedades americanas é justamente a reprodução racista da estruturalização social que tiveram origem nos cinco séculos de enraizamento desse problema que embasou a exploração econômica e subjugação dos sujeitos negros.

Os autores resgatam dois conceitos que geram debate para a discussão acerca dos negros nas Américas. Segundo eles, Herskovits (1941) apresenta uma ideia similar da herança negra nas Américas. Por sua vez, Frazier (1949) entendia que as identidades afro-americanas partiam do contexto escravista de cada região e, também, da discriminação após ela. A discussão coloca em foco dois termos: a identidade afro-americana e a afrodescendência.

O primeiro aspecto é o da essencialização que atribui características socioculturais fixas e globalizantes às populações categorizadas como negras, que permitam justificar os processos discriminatórios de que são objeto e o seu controle social. Essa declinação das reflexões sobre essencialização deu impulso a uma abundante investigação no mundo anglo-saxônico e na América Latina inspirada nos trabalhos de Michel Foucault (1975). O segundo foi o de considerar o mundo afro-americano como um espaço indiferenciado sem ter em conta a notável diversidade das situações locais e das identidades afrodescendentes, nomeadamente destacadas pela obra fundadora *Les Amériques noires* (Bastide, 1967). (JARDIM, JOSEPH, AUDEBERT E PINHO, 2022, p.12-13).

Outra definição que os autores trazem ao debate é o que é pautada no afropessimismo de Frank Wilderson III e outros autores. O afropessimismo, seguindo a obra de Orlando Patterson (2008), é baseado no radicalismo negro estadunidense e no anticolonialismo e traz a morte social, que é definida como uma condição escrava. De acordo com Patterson, o escravizado seria um sujeito deslocado das experiências e vivências sociais do seu povo, resultando em uma falta de identificação como uma pessoa. “Ora, para Wilderson III a escravidão, o escravizado e o afterlife da escravidão (Hartman, 1997), formam o coração, o verdadeiro sentido e significado, ontológico, da negritude [...]” (AUDBERT, JARDIM, JOSEPH, E PINHO, 2022, p.24).

Segundo os autores, Wilderson III (2010) diz que não há temporalidade antes da escravidão para explicar a negritude. A escravidão, colocada como um parasitismo social, oferece um “recurso” para os brancos, que permite a configuração de uma sociedade marcada pela branquitude e antinegitude. Dessa forma, entende-se que não há inconveniência, no que tange nas relações sociais, em ser negro, mas ser negro em frente ao branco. Fanon (1952 *apud* Audbert et al., 2022, p.25) diz que o negro se descobre objeto no meio de outros objetos. Ainda, afirma que a branquitude não atribui a ontologia ao negro e demonstra que as qualidades humanas serão removidas do sujeito preto uma a uma. Dessa forma, entende-se o negro como um não humano e que a violência anti-negra não é apenas uma consequência histórica, mas uma maneira de manter o mundo branco existente.

Outro fator importante é o que Machado (2019) enfatiza sobre a segregação vivenciada pelos negros nos Estados Unidos. A autora diz que o período ainda mantém os impactos nas vidas da comunidade preta. Na época em que o regime racista existia, havia um falso senso de igualdade partindo da filosofia “*separate, but equal*”. A autora diz que os negros foram impactados negativamente na acessibilidade aos setores públicos e privados dos serviços.

Os linchamentos, a violência e a cultura segregacionista em si fizeram os negros se deslocarem geograficamente, segundo Machado. Eles foram para o sul, em busca de uma qualidade de vida melhor, chegando a representar 90% de toda a população sulista em 1910 e 22% nas áreas urbanas. Após 60 anos, 40% da população negra mudou para os estados do norte, 7% do oeste e 53% do sul. Por sua vez, 80% da população negra mudou-se para as cidades.

Durante esse período, o movimento da negritude começou a se formar. Em seu artigo intitulado *Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica*, Domingues (2005) conta que a palavra “negritude” vem de *nègre*, uma palavra em francês que no início do século

XX era utilizada para ofender as pessoas negras. A ressignificação do termo veio para valorizar a pele negra e promover o orgulho racial.

Nessa perspectiva, a tática foi de desmobilizar o inimigo em um de seus principais instrumentos de dominação racial: a linguagem. O próprio Aimé Césaire assinalava que o movimento da negritude representou uma revolução na linguagem e na literatura. (DOMINGUES, 2005, p. 197)

A negritude transita por diferentes campos, adaptando o seu conceito conforme necessário. Assim, Domingues (2005) explica que no campo ideológico, a negritude promove uma consciência racial; na cultural, a apreciação e valorização da cultura africana. Dessa forma, o conceito pode ser entendido de diferentes formas nos contextos históricos.

Em 1920, Domingues (2005) conta que no Harlem, bairro negro nova iorquino nos Estados Unidos da América, iniciou-se um movimento chamado *New Negro* ou *Negro Renaissance*. Com viés artístico, o objetivo era remover os estereótipos e racismos da imagem social. O enaltecimento da pele se tornou mais forte nesse período.

De acordo com o autor, o movimento da negritude foi idealizado de forma mais consistente na França, após ter passado por alguns países. Os negros que chegaram à Europa se viram historicamente apagados dos aprendizados oferecidos pela academia francesa, causando desconforto devido à vertente colonizadora dos ensinamentos. Dessa forma, eles desenvolveram ações que iriam contra a normativa da época, lançando, inclusive, a revista *Légitime Défense*, que em tradução é Legítima Defesa. Domingues (2005) relata que a revista possuía tom de manifesto e denunciava a opressão que os negros sofriam. Dois anos depois, a revista *L'étudiant Noir*, em português *O Estudante Negro*, foi lançada com o propósito de unificar os estudantes negros como um só grupo, não mais estudantes senegaleses ou malgaches, por exemplo. A revista teve um forte impacto na divulgação do movimento, tornando possível organizar assembleias e eventos.

No início, o movimento era fundamentado na cultura, pois “a proposta era negar a política de assimilação à cultura (conjunto dos padrões de comportamento, das crenças, das instituições e dos valores transmitidos coletivamente) europeia” (DOMINGUES, 2005, p. 197). Com isso, o processo de apagamento ou embranquecimento da população negra perdeu a sua força, uma vez que a rejeição à alienação crescia ao ser representada pela valorização e enaltecimento da cultura de matriz africana.

No período inicial, Domingues (2005) destaca a influência marxista no movimento. Todavia, após expansão do movimento negro, tensionamentos aconteceram. Parte dos

militantes acreditava que a luta da negros incluía todos os oprimidos da sociedade, independentemente da cor. A outra parte, acreditava que o movimento da negritude priorizava unicamente os negros.

A situação da luta social e racial é discutida também por Stuart Hall (2003) no livro *Da Diáspora*, em que resgata os escritos de Gramsci que dizia que as lutas dos operários, por mais que possuíssem o mesmo objetivo, não poderia ser feita da mesma forma devido aos problemas particulares de determinados grupos. Por mais que ele não cite necessariamente as lutas raciais, a observação de Gramsci pautou nas diferenças entre o norte e o sul da Itália na época, uma vez que o sul, seu local de nascimento, era mais pobre e o norte mais moderno e desenvolvido.

Dessa forma, as necessidades dos povos eram diferentes e Gramsci, segundo Hall (2003), destacou o processo histórico e social para justificar esse fator e desenvolver o porquê do movimento não poder ser homogêneo. Todavia, seus estudos foram adaptados para as pautas das minorias sociais, uma vez que parte de uma premissa similar.

Retornando a discussão sobre a negritude, após a Segunda Guerra Mundial, ela avança na pauta política ao buscar a libertação das colônias africanas da Europa. Indo para além da literatura, os participantes do movimento buscavam acabar com o imperialismo e o racismo. Esses movimentos foram levados também para as produções culturais, colocando a arte como forma de resistência e luta.

É possível perceber o quanto a negritude se adaptou e absorveu diversos processos para se tornar o que é hoje. Segundo Domingues (2005), a palavra “negritude” carrega múltiplos sentidos.

Hodierno, negritude é um termo polissêmico, podendo significar, segundo a classificação de Zilá Bernd (1988: 16): o fato de se pertencer à raça negra; à própria raça como coletividade; à consciência e à reivindicação do homem negro civilizado; à característica de um estilo artístico ou literário; ao conjunto de valores da civilização africana. (DOMINGUES, 2005, p. 197).

Compreender a negritude é saber que ela é o ato de se denominar negro na sua existência, elucidando a consciência da identidade e os aspectos históricos e culturais que há no conceito (MUNANGA, 1988, p. 44, *apud* DOMINGUES, 2005, p. 198).

Césaire definiu a negritude em três aspectos: identidade, fidelidade e solidariedade. A identidade consiste em ter orgulho da condição racial, expressando-se, por exemplo, na atitude de proferir com altivez: sou negro! A fidelidade é a relação de vínculo indelével com a terra-mãe, com a herança ancestral africana. A solidariedade é o sentimento que une, involuntariamente, todos os “irmãos de cor” do mundo, é o sentimento de solidariedade e de preservação de uma identidade comum (MUNANGA, 1988, p. 44, *apud* DOMINGUES, 2005, p. 198).

Domingues (2005) afirma, ainda, que a identidade e a luta negra não se limitam apenas às questões estritamente raciais. Elas participam, também, nos debates sobre exploração de classe, questões de gênero, sexualidade e outros recortes sociais. Ademais, a contemporaneidade tornou a negritude muito “elástica”, já que é possível encontrá-la no lúdico e manifestações de expressão, como nas artes afro. A própria Indústria Cultural desenvolveu produtos comercializáveis que são oriundos de expressões africanas. Sendo assim, o termo “negritude” é interpretado levando em consideração cada contexto, já que o entendimento geral é impreciso e cabível de diferentes sentidos (DAMATO, 1983, p.112 *apud* DOMINGUES, 2005, p.207).

Outro acréscimo à discussão é a apresentação do conceito de *négrophilie* feita por Machado (2019), que, em português, traduz-se como “negrofilia”. A autora aponta que o processo de desenvolvimento dos Estados Unidos como um centro de produção simbólica permitiu a introdução da capitalização dos símbolos associados à experiência afro-americana.

Este termo foi cunhado nas décadas 1920 e 1930 por artistas da avant-garde francesa de modo a descrever sua paixão pela cultura negra. O movimento foi influenciado pelo contato com objetos das colônias africanas da França e, não menos importante, pela presença de afro-americanos no país. Eram, em sua maioria, cidadãos negros que não retornaram aos Estados Unidos após a Primeira Guerra Mundial ou aqueles que migraram para a França nas correntes migratórias que marcaram o século XX – fugindo das péssimas condições de vida para a população negra à época. (MACHADO, 2019, p. 88).

Ela diz que a França, o berço do liberalismo, colocava o “exótico” como algo a ser consumido e experimentado. Portanto, a economia adotou a estética africana em seus produtos de comercialização. Ainda, destaca que o consumo almejava a experimentação do ser negro.

Já no que tange à cultura, Stuart Hall (2003) no texto *Que “negro” é esse na cultura negra?* do livro *Da Diáspora* abre a discussão sobre a negritude e a cultura enfatizando a mutabilidade dos momentos de discussão. No contexto da abordagem, ele cita Cornel West ao informar sobre os três grandes eixos utilizados naquele momento. Segundo ele, o primeiro momento se dá no deslocamento da alta cultura européia. O segundo, é a apresentação dos Estados Unidos da América (EUA) como potência mundial e detentora das produções e logísticas globais. Ele diz que esse movimento da alta cultura à cultura popular norte-americana é hegemônico na definição de cultura. Já o terceiro eixo, é a descolonização do Terceiro Mundo, pautada nos impactos dos direitos civis e as lutas negras pelo fim da colonização mental na diáspora.

De acordo com Hall (2003), os EUA desde sempre possuía conjuntos étnicos, o que resultou em um sistema hierárquico cultural que definia as políticas nesse sentido. No meio

disso, a cultura popular existia e era caracterizada, principalmente, pelos traços da cultura negra. O autor também elucida que os negros são colocados de forma ambígua ao serem inseridos no pós-modernismo. “O pós-modernismo continua a desenvolver-se de forma extremamente desigual, como um fenômeno em que os antigos centro-periferias da alta modernidade reaparecem consistentemente” (HALL, 2003, p.337). Entretanto, diz que o pós-modernismo oferece, também, um descentramento que permite novos espaços de expressão, moldando a cultura popular. Ele atribui valor estratégico para o campo da cultura popular por causa desse fator.

Hall (2003) afirma que o pós-modernismo possui deslumbramento com a diversidade étnica, sexual e de gênero, sendo mais focado na primeira citada. Diferentemente da alta cultura europeia, o pós-modernismo possui um magnetismo com o étnico. A relação é dúbia:

Devemos indagar sobre esse silêncio contínuo no terreno movediço do pós-modernismo e questionar se as formas de autorização do olhar a que esta proliferação da diferença convida e permite, ao mesmo tempo em que rejeita, não seriam, realmente, junto com a Benetton e a miscelânea de modelos masculinos da revista *The Face*, um tipo de diferença que não faz diferença alguma. (HALL, 2003, p.338).

A marginalidade, segundo Hall (2003), mesmo que distante do *mainstream*, se encontra mais produtiva do que nunca. A busca pela hegemonia cultural vem desse confronto entre a cultura erudita e a popular, que são focos que o pós-modernismo desloca no sistema de poder. Os deslocamentos não existem para que haja um ganhador e um perdedor, eles apenas alteram as relações de poderes. Todavia, Hall (2003) afirma que não se pode excluir que mesmo os espaços “conquistados” são mantidos sob vigilância e obedecem a um conjunto de normas.

As ambiguidades do pós-modernismo encontram resistências políticas. A cultura popular também faz parte desse processo. Ela é feita pelas experiências dos prazeres, tradições e memórias de um povo, conectando-se ao conjunto de fatores como esperança, o local ou outros. Bakhtin (*apud* HALL, 2003, p.340) diz que o papel “vulgar” da cultura popular permite que ela seja repleta de tradições alternativas que provocam desconfiança na elite. O papel do “popular” na cultura popular é de firmar as autenticidades do que é feito dentro dela. Hall (2003) ainda lembra que a cultura popular tem se tornado dominante global, o que chama a atenção do capital e o poder que carrega. Já a cultura popular negra acrescenta mais inclusão de outras formas de representação à cultura popular, segundo o autor.

Dessa forma, entende-se que o entendimento sobre negritude necessita de contextualização sobre em qual área ela está inserida, uma vez que a cor da pele influencia na forma que o sujeito negro se relaciona com o objeto em questão, assim como com a sociedade.

Não é possível excluir também as nuances envolvendo o fascínio branco pela negritude, alocando toda uma cultura e povo no campo do exótico.

### 3 A HISTORICIDADE DO CINEMA DE TERROR NEGRO

Neste capítulo, será abordado a historicidade do cinema de terror negro e com negros entre pré 1930 e 1990, elucidando as obras que atribuíram percepções aos sujeitos negros em aspectos raciais, culturais, religiosos e outros. Tratar sobre esse recorte permite o entendimento sobre a longa relação entre o cinema e Hollywood e a população negra. Dessa forma, é possível compreender a importância dos estudos da temática e os impactos que a indústria dos audiovisuais teve e ainda tem na comunidade negra. Entretanto, é importante realçar que é uma reflexão que parte dos pontos considerados necessários para o trabalho e problema da pesquisa.

#### 3. 3.1 A compreensão sobre o gênero de terror

Compreender a construção do gênero e gênero de terror permite destacar as nuances que o estilo propõe à discussão. Ao tratar sobre gênero, Luis Nogueira (2010) o entende como influência da Poética de Aristóteles, na qual a poesia pode ser dividida entre comédia, épica e tragédia. Porém, o autor vai além, tendo em vista que os anos posteriores a Aristóteles demonstram um aumento na lista de gêneros, adicionando estilos como o romance, o conto, a crônica e outros. Nogueira afirma que o cinema, para categorizar seus gêneros, adaptou os gêneros literários. Todavia, ele foi capaz de originar a sua própria gama de gêneros. O autor diz que:

Assim, podemos afirmar que no contexto da cultura cinematográfica, existe igualmente uma extensa herança, seja do ponto de vista analítico e crítico (que procura identificar as características dos gêneros, a sua delimitação, a sua evolução, as suas derivações, as suas hierarquias e, eventualmente, o seu desaparecimento) quer do ponto de vista criativo e cultural (na medida em que os gêneros tendem a instituir-se em modelos ou fórmulas artísticas facilmente reconhecíveis, partilháveis e imitáveis) (NOGUEIRA, 2010, p. 3).

A partir disso, Nogueira (2010) afirma que, mesmo que seja difícil ter um consenso sobre o que é um gênero e seus limites, o gênero cinematográfico “é uma categoria ou tipo de filmes que congrega e descreve obras a partir de marcas de afinidade de diversa ordem, entre as quais as mais determinantes tendem a ser as narrativas ou as temáticas” (NOGUEIRA, 2010, p.3). Heidy Kanasiro (2021) traz mais pontos que estimulam o entendimento sobre os gêneros cinematográficos. Além das marcas de similaridade das obras e da origem da literatura, os gêneros do cinema são sistemas de convenção entre a indústria e o público e são preenchidos

por marcas externas e internas. Ao tratar sobre marcas externas, Kanasiro informa que elas correspondem aos cenários, roupas, adornos, objetos e outras partes das estruturas. Já as marcas internas são os meios nos quais esses itens são colocados. É importante enfatizar que Stam (2003 *apud* KANASIRO, 2021, p. 52) elucida que há riscos em categorizar os gêneros de forma restrita, uma vez que um filme pode pertencer a mais de um gênero.

Um dos gêneros cinematográficos é o terror<sup>5</sup>. Entende-se que ele não é exclusivo do cinema, mas é trabalhado de forma personalizada para o estilo Nogueira (2010) diz que o apelo do espectador pelo gênero vem do incômodo e desconforto que sente ao ter contato com ele, desenvolvendo prazer no próprio sofrimento. Os efeitos do terror podem ser diversos, passando pelo choque, a repulsa, o próprio medo e outros. Ele resgata até mesmo os efeitos físicos decorrentes do gênero, como o suor, as náuseas e os gritos. Dentro do gênero, é possível encontrar vampiros, lobisomens, zumbis, aliens, demônios, fantasmas, *serial killers*, etc. A ficção científica também usufrui das fronteiras não rígidas dos gêneros, por meio das mutações genéticas, por exemplo, assim como as cenas de ação presente nos filmes, que se manifestam por meio das perseguições. Hutchings (2013 *apud* KANASIRO, p. 53-54, 2021) diz que nem sempre o que é entendido como terror atualmente era visto dessa forma antigamente. Filmes como *King Kong* (1933), por exemplo, eram vistos como aventuras. É importante realçar isso, pois, posteriormente nesta pesquisa, será feito um resgate dos filmes a partir da década de 30, período em que o terror não era identificado da mesma forma que é conhecido atualmente.

Ademais, Carroll (1999) atribui ao terror um caráter repressivo ao dizer que:

Nesse caso, hoje em dia, provavelmente se daria ênfase ao papel ideológico desempenhado pelas ficções de horror. O argumento seria o de que o horror existe porque está sempre a serviço do status quo; ou seja, o horror é invariavelmente um agente da ordem estabelecida. Ele continua a ser produzido porque o horror é de interesse da ordem estabelecida. Isso pressupõe que as criações do gênero do horror sejam sempre politicamente repressivas, contradizendo com isso a visão (igualmente incorreta) discutida acima de que as ficções de horror sejam sempre libertadoras (isto é, politicamente subversivas). (CARROLL, 1999, p. 276).

Isso não quer dizer que todas as ficções de terror estejam em função da política, mas que elas carregam ideologia, independentemente se conservador ou progressista. Kanasiro (2021) resgata a explicação de Guerrero (1993) ao enfatizar a quantidade de possibilidades que os filmes de terror podem ter, ao explorar a alteridade em relação ao monstro. Os filmes representam, também, a exposição ideológica da indústria do cinema, assim como o poder de

---

<sup>5</sup> A diferença entre terror e horror, segundo Ramos (2018), se baseia no fato que o terror é o momento em que a tensão se forma a partir da expectativa do que acontecerá. Já o horror, seria justamente a expressividade explícita do motivo do medo.

moldar as perspectivas do público sobre raça, já que eles se inserem nas relações sociais e raciais. Dessa forma, como os negros foram retratados?

#### 4. 3.2 O cinema de terror a partir do olhar negro

Compreender a história do cinema de terror na perspectiva negra colabora para um resgate da visibilidade dos negros no campo. A partir disso, as discussões acerca da temática serão mais embasadas e permitirão estabelecer compreensões temporais.

Segundo Kanasiro, o cinema norte-americano permitiu, a naturalização das imagens de escravidão, influenciando o comportamento e preferências da população. Ela resgata os estereótipos reproduzidos de forma massificada e utiliza os estudos de Bogle (2016) para explicar alguns:

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).
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.[...]
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. [...]
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). [...] (KANASIRO, 2021, p. 17-19).

Além disso, a autora destaca que no documentário de George Frederickson as *plantations* eram representadas por meio de escravos felizes, mesmo que, historicamente, elas eram a base da economia escravista nos Estados Unidos. Ainda, havia a defesa de que os negros não poderiam sobreviver sem os brancos devido à selvageria intrínseca à raça, reforçando a estereotipagem.

A autora diz que os estereótipos, seja no cinema ou em outros campos, “reduzem certas culturas subalternizadas à natureza para, em seguida, naturalizarem essa diferença” (KANASIRO, 2021, p. 24). Para explicar como é feito esse processo, ela recorre ao estudioso Cedric C. Clark (1969) que pesquisou sobre as representações étnicas na televisão. Ele constatou três etapas. A primeira, a de não reconhecimento, exclui os sujeitos de minorias étnicas a fim de puni-las. A segunda, intitulada de ridicularização, retoma aqueles que eram

ignorados, mas os atribui reconhecimento apenas para sofrerem com a ridicularização. Por fim, a terceira etapa, a regulação, demonstra os sujeitos negros como mantenedores da lei e da ordem.

Guerrero (1993, p. 4-5 *apud* KANASIRO, 2021, p. 26) diz que os filmes demonstram a ideologia da indústria cinematográfica e que isso conseqüentemente afeta a percepção social sobre raça. Ainda, Robin R. Means Coleman (2019), em seu livro *Horror Noire: a Representação Negra no Cinema de Terror*, diz que:

Talvez, em nome de uma consciência, nós devêssemos considerar as diferenças intrínsecas do impacto social dos horrores ‘na tela’ em oposição aos horrores ‘da vida real’. Os filmes são ferramentas poderosas para manipular fatos, informações e imagens que frequentemente afetam as percepções, crenças e atitudes mentais direcionadas ao tema apresentado. Representações iniciais dos negros em filmes como *A Nigger in the Woodpile* (1904), uma comédia, na verdade continham elementos do que poderia ser considerado horror leve, nesse caso tanto em seu título racista quanto na sua representação cinematográfica dos negros, que, na verdade, foram encenadas por atores brancos usando pintura blackface. Como comédia, o filme não tinha a intenção de assustar ou aterrorizar no sentido clássico, mas tentava alertar os brancos contra uma raça em particular que eles precisavam temer. (COLEMAN, 2019, p. 22).

O filme citado pela autora, *O nascimento de uma nação* (1915) de D.W Griffith, inspirou ações de horror na “vida real”. Os negros sofriam violências físicas, morais e sexuais de grupos de supremacia branca, que foram instigados a manifestarem seu ódio também por causa do filme. Coleman (2019, p. 45) acrescenta que o audiovisual “elencas os negros de forma escandalosa como figuras horríveis – eles são monstruosos, bichos-papões selvagens (frequentemente homens) que possuem práticas culturais perturbadoras”. Kanasiro contribui ao debate ao dizer que o contraste das peles brancas e negras frisa as relações de corpo e mente, razão e emoção e outras dicotomias.

Segundo Coleman, *O nascimento de uma nação* é um exemplo de produções que contribuíram significativamente no desenvolvimento do negro como monstruosidade. Nesse contexto, não existiam filmes com papéis sendo feitos por negros em perspectivas positivas. O cinema hollywoodiano atribuía apenas personagens subservientes, como empregados e mordomos e malandros estereotipados.

Antes de ir mais a fundo na discussão, Coleman (2019) faz uma distinção entre terror com negros e terror de negros no gênero. O primeiro diz respeito às produções de filmes de terror idealizadas por pessoas não negras para o mainstream utilizando os sujeitos negros em alguns papéis. São filmes em que há codificação do monstro como um Outro racial. Os filmes que não possuem negros também são incluídos nessa categoria, uma vez que a ausência total dos negros e da negritude também oferece interpretações acerca da cultura estadunidense em pontos diferentes da história.

Por sua vez, os filmes negros de terror mantêm os traços comuns do terror, como os monstros e o medo, segundo Coleman. Porém, eles são “raciais”, geralmente. Isso quer dizer que são produções que destacam o acréscimo narrativo da identidade racial, ou negritude, seja na história, ideologias, políticas, etc. *Um vampiro no Brooklyn* é considerado um filme negro de terror pela autora, devido à conexão do Caribe com os negros do Brooklyn, a presença de artes negras e humor derivado culturalmente. O filme foi escrito pelos afro-estadunidenses Eddie e Charlie Murphy e Vernon Lynch. O elenco conta com o Eddie Murphy, Angela Bassett, Allen Payne, Kadeem Hardison e John Witherspoon: todos atores negros. Acerca dos dois termos, Coleman realça a importância:

Juntos, filmes de terror “com negros” e “filmes negros” de terror oferecem uma oportunidade extraordinária de se examinar como raça, identidades e relações raciais são construídas e representadas. Talvez o mais interessante para os dois tipos seja quando e de que maneira esses filmes posicionam de forma variada os negros como a coisa que horroriza ou como a vítima que é horrorizada. A narrativa única do gênero de terror, assim como sua estética e suas qualidades comerciais, providencia a noção de que “o gênero, mais do que nunca, se mostra “útil” para debater os dilemas da diferença”. Certamente, o terror sempre prestou atenção aos problemas sociais de forma provocativa. No entanto, este momento da sociopolítica estadunidense – nas interseções da globalização de mídia, formação identitária, performance e circulação, entendimento de raça (negritude em particular e a noção de uma era pós-racial), além do acesso a (e o uso de) novas tecnologias – é um momento ideal para mergulhar nesse fenômeno cinematográfico, criador de raças e ideologias. (COLEMAN, 2019, p. 45).

Coleman resgata a definição do historiador de cinema Thomas Cripps ao dizer que os filmes de Hollywood, “desde o início”, fomentaram a colocação da cor como característica de diferenciação, disseminação das crenças raciais e preocupações sociais. Ao mesmo tempo, a autora também diz que o próprio terror tem sido capaz de reestruturar a visão do negro, colocando-o em perspectiva de empoderamento e revolução.

Em 1893, o cinema passou pelo avanço tecnológico que permitia que os filmes fossem passados para grandes audiências, de acordo com Coleman. Já em 1926, o primeiro filme com som (pré-gravado e sincronizado) foi lançado. Um ano depois, *O cantor de jazz* marcou o início dos sons, com música e diálogos. A partir daí, os “filmes sonoros” se fixaram.

O público norte-americano marcou presença nas experiências iniciais do cinema. Juntamente a esses primeiros momentos cinematográficos, surgiu, também, as primeiras referências aos negros associados a temas de horror. Coleman diz que em 1897, o estúdio Biograph lançou um curta, certamente de comédia e intitulado ofensivamente como *Hallowe'en in Coontown*, que, traduzido, significa *Halloween na Cidade dos Pretos Malandros*. Mais produções similares surgiram posteriormente, retratando a comunidade negra de forma pejorativa. Muitas produções se perderam devido ao tempo, mas algumas sobreviveram, como

*Shooting Captured* de 1898 dos diretores Edwin S. Porter e George S. Fleming. O curta mostra uma gravação real de quatro soldados brancos executando quatro homens negros. Outro curta sobrevivente é *An Execution by Hanging*, de 1898, que foi, inclusive, saudado pela Biograph por ser o único enforcamento de um negro registrado por câmeras ao vivo.

Segundo Coleman (2019), os negros eram representados por pessoas brancas com tintas pretas nos rostos e munidas de estereotipização, caracterizando o blackface (Figura 1).

1. Figura 1 - O personagem negro Gus representado por blackface



Fonte: O Nascimento... (1915)

Todavia, os negros “de verdade” estavam presentes nos cinemas mudos, sendo registrados na vida cotidiana pelos brancos considerados como aventureiros. Essas produções alocaram os negros na posição dos “Outros”, sendo lembrados pelos hábitos e características “estranhas” para os brancos. “Essas perspectivas de negros como estranhos e primitivos se tornariam algo constante no terror ao longo do século seguinte, especialmente em filmes que retratavam os negros como selvagens, nativos perigosos (como em *Lua negra* [1934]).” (COLEMAN, 2019, p.61).

A autora diz que as cenas registradas eram "fabricadas" pelos cineastas. Por exemplo, *Watermelon Contest* (1895) mostra homens negros que foram estimulados a competirem para ver quem comeria um pedaço enorme de melancia primeiro. Os estereótipos da melancia e das galinhas seriam explorados nas décadas seguintes no terror, sendo a fruta e as aves colocadas

como distrações nas fugas dos monstros. Em *Os “anjos” no castelo misterioso* (1940), Scruno (Ernest “Sunshine Sammy Morrison), um personagem negro, esquece do fantasma, o qual o amedrontava minutos antes, para entoar louvores a uma melancia e, depois, comê-la. Os intelectuais negros, como W.E.B Du Bois, não eram de conhecimento do público, já que os negros mostrados eram como Scruno.

Coleman lembra que o conceito de filme de terror não estava presente no campo popular até 1930, fazendo com que o gênero fosse pouco explorado em suas qualidades. Entretanto, os elementos do terror estavam presentes: o fantástico, o bem versus o mal, o rompimento do cotidiano e da razão e o medo. Também, acrescenta que a presença dos negros no gênero “requer uma exploração dos momentos iniciais do cinema norte-americano, quando a noção da negritude como algo monstruoso foi introduzida.” (COLEMAN, 2019, p.63). Afinal, a forma que os negros são demonstrados nos filmes vão além do humor pastelão que podia-se argumentar. Os filmes traziam estereótipos da criminalidade ao corpo negro a fim de que os brancos tivessem medo e repulsa da presença dos sujeitos pretos no meio branco.

Toda essa presença deturpada dos negros fazia parte de *O nascimento de uma nação* (1915). O enredo, ambientado na Guerra Civil e no período da Reconstrução, acompanha a história de duas famílias: os sulistas Camerons e os nortistas Stonemans. A história, com quase três horas, aborda, em primeiro momento, a visão de Griffith sobre o fim da Guerra civil e o assassinato de Abraham Lincoln. Posteriormente, demonstra a união dos sulistas brancos, nortistas “de bom coração” e os fiéis negros que eram os servos. Ed Guerrero, mencionado por Coleman, diz que o filme foi o primeiro longa-metragem feito nos Estados Unidos da América que estabeleceu um padrão narrativo para a indústria. Ao mesmo tempo, emancipava a mensagem preconceituosa dos negros, alocando-os como subordinados. Vale ressaltar que, nesse filme, os negros são representados por pessoas brancas por meio do blackface.

Coleman elucida a monstrosidade associada à negritude feita pelo filme no momento em que soldados negros da União invadem Piedmont como bandidos, destruindo e roubando tudo, além de atacar pessoas brancas inocentes. “Enquanto a violência da Guerra Civil era aterrorizante, seu verdadeiro horror, de acordo com o filme, surgiu depois, na forma de homens negros livres e incontidos”, (COLEMAN, p.67, 2011). O estereótipo do fascínio pela melancia e pelas galinhas também “evolui” para a excitação em relação às mulheres brancas, quando, em determinada parte do filme, é mostrado a aprovação da lei que permite casamento inter-racial. Nesse contexto do real na época, caso um homem negro olhasse para uma mulher branca, poderia sofrer punições severas do linchamento.

Seis anos depois, a *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP) decidiu confrontar a produção do filme. Porém, Dixon levou o filme até a Casa Branca e o reproduziu para o presidente Woodrow Wilson e família, a Suprema Corte e os membros do Congresso. O presidente relatou que o filme é verdadeiro e o apoio presidencial elevou a distribuição do audiovisual, levando alguns distribuidores a cobrarem um ingresso premium para um público estimado de 3 milhões de nova-iorquinos.

Outra análise importante que Coleman traz é do filme *Frankenstein* (1931). Em *O nascimento de uma nação* (1915), existe uma sequência que mostra Gus perseguindo uma garota branca, o que leva a morte da jovem. Já em *Frankenstein* (1931), o monstro também mata uma garota branca. Coleman diz que “tal comparação é apropriada, já que os dois filmes habilmente centram a atenção do público em algo perigoso, acentuando e significando a monstruosidade por meio da justaposição de um triunvirato de pureza – branquitude, feminilidade e infância.” (COLEMAN, 2019, p. 71). Ainda, realça a centralidade da análise ao investigar como os filmes articulam os monstros para que o público possua sentimentos por eles. Coleman diz que a similaridade entre Gus e o Monstro de *Frankenstein* baseia-se em suas figuras excêntricas. O Monstro, um conglomerado de partes humanas distintas, evoca a pena do espectador, tornando o seu criador, o Dr. Frankenstein, o merecedor da humilhação.

Já Gus tem o uniforme imundo e despedaçado, pele escura e simula mais um rastejo do que uma caminhada ereta ao se locomover. Coleman diz que o blackface também atribui um grau de monstruosidade, realçando os olhos brancos como selvagens. Na história, a Irmãzinha se suicida, ao invés de casar com Gus, fazendo com que ele mate um dos seus perseguidores brancos. Comparando os dois personagens, o Monstro, com seu olhar mais próximo à humanidade, se torna mais humano do que Gus, já que ele não mata os camponeses que o perseguem. Ele mata apenas o doutor que o criou, prevenindo o mundo de sofrer mais catástrofes na mão do cientista. Em ambos os casos, os “monstros” só exercem a monstruosidade longe dos mestres brancos.

Na história de *Frankenstein* (1931), o Monstro mata uma garota ao achar que, assim como a flor, ela poderia flutuar. Dessa forma, a autora diz:

Mesmo que o Monstro tenha cometido três assassinatos, tendo matado Fritz, o dr. Waldman e Maria, sua morte necessária é um ato de misericórdia. De uma maneira importante, o Monstro não é visto como monstruoso por conta da luxúria. Esse seria o caso de Gus e Lynch, já que eles não confundem garotinhas brancas como flores, mas as enxergam como amantes em potencial. Como Williams nota, a marca principal de um monstro é a sua diferença sexual – uma aberração – em relação ao homem “normal”. Ainda pior, Gus e Lynch não podem ser “normais”; em vez disso, a tentativa deles de misturar raças é uma transgressão sexual realçada como algo claramente perigoso (COLEMAN, 2019, p. 75).

Os dois filmes demonstram o resgate literário do bem contra o mal. Coleman diz que o cinema alcançou a mídia de massa e elevou as produções racistas. O *Nascimento* mesmo foi atribuído como incitador da criação de novos grupos Ku Klux Klan, assim como utilizado como ferramenta para os movimentos de supremacia branca no geral, seja para obtenção de novos membros ou como justificativas para os atos. O filme também foi homenageado pela Biblioteca do Congresso e reconhecido pelo Instituto Americano de Cinema.

Em contrapartida, a pesquisadora afirma que os cineastas negros compreenderam logo os efeitos que o filme de Griffith poderia ter e começaram a produzir os próprios filmes com atores e histórias negras. George e Noble Johnson, por exemplo, lançaram *The Realization of a Negro's Ambition* (1916). Há também o primeiro filme da empresa Frederick Douglas Film Company, intitulado *The Colored American Winning His Suit* (1916), que buscava demonstrar afro-estadunidenses como trabalhadores e aptos para se ajudarem. Esse movimento permitiu que ocorresse o aumento das histórias negras, independentemente se produzidas por negros ou não, trazendo complexidade e variedade às narrativas.

Um grande nome que surgiu nessa época foi o de Oscar Micheaux, filho de escravizados. Ele se tornou o primeiro negro estadunidense a produzir um longa metragem com *The Homesteader* (1919). Coleman acrescenta que Micheaux colocava a suas experiências nas produções, oferecendo angulação sociopolítica acerca da negritude. O feito rendeu mais de 30 anos no mercado e aproximadamente 40 filmes. Dentre esses filmes, cerca de três filmes mudos são similares ao que se entende como filmes de terror atualmente. Os filmes de Micheaux são conhecidos como “filmes raciais” e produções que apresentavam mensagens positivas sobre a ascensão racial dos negros. O mercado era difícil com as produções da negritude, colocando empecilhos para obtenção de recursos e tornando o lucro dos investimentos também complicado. Ao mesmo tempo, a imagem do negro no terror continuava a ser deturpada devido aos filmes de terror “com negros”.

Avançando no tempo, em meados de 1930, Hollywood já era uma indústria líder nos Estados Unidos, segundo Coleman. Contudo, os pretos ainda eram quase inexistentes nos filmes da época, sendo escalados apenas para papéis de servos. As inovações tecnológicas do som e a Grande Depressão tornaram a vida dos cineastas negros cada vez mais difíceis, levando ao fechamento de alguns estúdios. Por sua vez, os brancos passaram a fazer filmes negros também, alocando pessoas negras de fato, apesar de alguns poucos continuarem o uso de blackface. Os atores negros foram colocados em papéis felizes de servidão e no terror acontecia o mesmo.

Coleman diz que os negros progressistas do Harlem não eram simbolizados nas produções. Pelo contrário, a caracterização subdesenvolvida e infantilizada preenchia os

espaços. Os ambientes em que viviam não eram mais as plantações brancas, mas os contextos de selva caribenha que, constantemente, eram apresentados como um perigo capaz de engolir a civilidade branca. A magia vodu maléfica também era colocada nesses filmes, assim como os animais monstruosos, principalmente, a figura do gorila, e a busca da mulher branca. No meio disso, o romance era centralizado. “Seriam a floresta, o vodu ou até mesmo o gorila, capazes de atrapalhar a busca por um amor branco?” (COLEMAN, 2019, p. 88).

O terror nesse período era pautado nas “aventuras na África”. Theodore Roosevelt, presidente na época, foi o primeiro líder político “midiático”. Portanto, seus feitos eram registrados e divulgados em mídias. Em uma de suas vivências, ele foi ao Congo Belga, em 1909, para adquirir animais para os museus norte-americanos. Coleman diz que, esse processo, fez o público vê-lo como o “conquistador da África”.

Como dito anteriormente, a época foi marcada pelo romance. Algo negado à mulher negra, a qual era hipersexualizada e colocada como “anomalia”. Esses fatores capturaram a atenção dos produtores da época, dando origem, por exemplo, ao filme *Ingagi* (1930). Coleman define o audiovisual como um ataque à sexualidade negra. O enredo conta a história de cientistas brancos que viajam para a selva congoleza com objetivo de investigar os ritos e mitos envolvendo a comunidade local, uma vez que ela reverenciava os gorilas, ou, os “ingagis”. As mulheres virgens da tribo eram oferecidas aos animais, causando choque aos brancos. Eles se organizam para salvar uma jovem e Coleman diz que, quando o fazem, a plateia é levada a acreditar que a mulher, além de ter sido salva de violência e morte, foi salva também do erotismo com a besta. Logo, ao final do filme, surge uma mulher seminua segurando um bebê humano com pelos, caracterizado como uma criança mais símia do que humana.

Ainda, *Ingagi* (Figura 2) foi vendido como um documentário. William Campbell, o diretor, afirmou que as imagens eram verdadeiras. Coleman diz que nunca houve uma cena de sexo entre uma mulher e o gorila nas telas do filme. Tudo era dado a entender por meio de iluminação baixa, o que ia contra aos anúncios dos posteres que prometiam uma “bestialidade explícita”.

2.

Figura 2 - Capa do filme *Ingagi*Fonte: *Ingagi* (202-?)

“De tal forma, *Ingagi* alude a uma ‘sexualidade masculina negra e agressiva na forma do gorilla’ que caça mulheres lascivas.” (COLEMAN, 2019, p.91). Ademais, as mulheres negras são colocadas como hipersexuais e disponíveis o tempo todo, feias e não femininas. Até a teoria de Darwin era colocada em questão em alguns materiais promocionais ao sugerir a ligação genética direta dos negros às bestas.

A verdade surgiu depois de alguns meses de seu lançamento. Foi constatado que o filme possuía filmagens de outros audiovisuais antigos, como os presentes em *Heart of Africa* (1915). As cenas filmadas com gorilas também foram orquestradas em um zoológico da Califórnia e um ator representava o gorila. Os figurantes também foram reconhecidos por causa de outros filmes também. A própria palavra *ingagi* havia sido inventada.

As relações colocadas entre negros e gorilas seguiram em outras produções, como *O passo do monstro*, em que Exodus, um personagem negro infantilizado e medroso, fica frente a frente com um gorila reforçando a teoria de que o negro descende do macaco. Vale realçar, segundo Coleman, que os negros colocados em ambientes domésticos, como Exodus, eram personagens cômicos, alegres e subservientes. Já em ambientes estrangeiros, eram lidos como selvagens e perigosos.

*King Kong* (1933) também é uma representação da relação de “amor símio”. Dessa vez, os homens negros foram alvos da repulsa social ao assistirem um gorila enorme atrás de uma mulher branca. Aqui, há a codificação do sujeito negro. Coleman, resgata a definição de Snead, e explica que a codificação é quando a negritude é colocada de forma velada na figura do macaco. A autora acrescenta:

Kong é a cor negra emergindo de uma cultura primitiva mais “baixa”, onde ele é cercado por nativos negros – ou mini-Kongs, quando se vestem como macacos para para adorar o grande Kong. (COLEMAN, 2019, p. 75).

Na cena, há presença de tambores, que servem como um indicador do estilo de filme passado na selva. Há também a presença da tribo que adora um gorila e oferece mulheres virgens a ele para conviverem em harmonia. O enredo comporta uma equipe de cientistas brancos que vão investigar o cenário. Junto a eles, uma mulher branca logo chama a atenção dos povos ali, que, inclusive, fazem uma oferta aos cientistas de trocar seis mulheres negras pela branca, o que é recusado. Eles a roubam e entregam à Kong. O grande gorila não devora Darrow, a “donzela branca”, pois, diferentemente das mulheres negras, ele se apaixona por ela.

A equipe branca resgata a mulher, prende Kong e o leva aos EUA, para ser exibido em um palco de Nova York, acorrentado. Coleman associa a cena à realidade dos negros escravizados que foram colocados despídos em um leilão. Assim como o Monstro de *Frankenstein*, Kong foge e busca a mulher branca, raptando-a novamente e encontrando o seu fim. A fórmula do macaco deslumbrado pela mulher loira retorna em outros filmes, seja nos remakes de *King Kong* ou em novos filmes como *Os planetas dos macacos* (1968) – que propõe outras análises para além dessa. Estendendo-se ao “real”, Coleman exemplifica a popularidade da primitividade negra e pureza da feminilidade branca quando LeBron James posou de forma “agressiva” e de boca aberta, simulando Kong, ao lado da modelo Gisele Bündchen, com os cabelos aos ventos e sorridente na capa da revista *Vogue* em 2008, como mostra a Figura 3.

3. Figura 3 - Capa da Vogue com LeBron James e Gisele Bündchen



Fonte: Vogue (2008)

Outra temática pertinente no cinema de terror da época era o vodu. Coleman diz:

É provável que não seja coincidência que a partida da Marinha tenha começado em 1932, coincidindo com o lançamento do primeiro filme norte-americano de terror inspirado no vodu, *Zumbi branco* (1932), que teve o Haiti como cenário. Na verdade, os marinheiros trouxeram histórias fantásticas sobre os modos supostamente estranhos do povo do Haiti, incluindo o uso de magia “negra” (feitiços mortais e envenenamento). (COLEMAN, 2019, p. 105).

Coleman credits *Zumbi branco* as the vanguardist of the subgenre of zombie films. William Seabrook wrote the travelogue *A ilha da magia* (1929) in which he talks about the creation of zombies in Haiti. The film used the travelogue as a base for its development. The plot tells the story of a wealthy white businessman who lives in Haiti and knows a white couple from New York who want to get married. With romantic interests in the bride, the man invites her to get married in the country and the bride and groom accept. He goes to a white plantation owner who has learned voodoo magic to control zombies. However, the plantation owner falls in love with the bride. Coleman emphasizes that black women are absent from the film. Therefore, the target of the man's desire on the island is the white woman. The businessman and the plantation owner zombieify the woman so that she kills her husband and the plantation owner turns the businessman into a zombie as well. Coleman says that the film is notable for presenting an innovative monster: the zombie.

O nome *Zumbi brancos* vem do fato de que os zumbis controlados pelo plantador são brancos escravizados por ele. Porém, negros e brancos trabalham juntos nas plantações. O personagem diz que os negros trabalham por lealdade e que não se importam com as horas extensas dos serviços. Coleman relembra o capítulo “Homens mortos trabalhando nas plantações de açúcar” do livro de Seabrook que associa a imagem dos zumbis aos negros.

Os efeitos do Haiti foram explorados na mulher branca. Joan Dayan, citado por Coleman, diz que o tema das mulheres brancas adotando características culturalmente negras era visto como uma infecção – o inverso, não acontecia. *Lua negra* (1934) demonstra isso por meio da personagem Juanita (Dorothy Burgess), uma mulher branca que se envolve com as práticas de vodu, mas é morta pelo seu marido, depois de eventos em que a mulher demonstrou tendências homicidas.

Na década de 1940, o terror tomou forma, atraindo um público grandioso segundo Coleman. Entretanto, com a popularidade do gênero, muitos filmes foram lançados de forma rudimentar, causando o repelimento do público. Isso levou a indústria cinematográfica a dividir os filmes entre “A” e “B”. O primeiro contava com grande apoio financeiro; o segundo, com orçamento menor. A autora diz que, mesmo nessa década, os negros ainda eram colocados em papéis de selvageria, serviçais ou que representassem algum tipo de subserviência. “O gênero só olhou para os negros quando o terror se juntou ao humor, com atores cômicos como Mantan Moreland e Willie ‘Sleep n’ eat’ Best sendo convocados para fazer suas ‘melhores’ performances de malandros tolos”, (COLEMAN, 2019, p.129). Abaixo, veja a Figura 4 que retrata o ator Mantan Moreland:

4.

Figura 4 - O ator Mantan Moreland



Fonte: Mantan... (s.d)

Spencer Williams e diversos outros nomes do terror negro se reuniram para discutir sobre os estigmas atribuídos aos negros nos filmes, independentemente dos gêneros. Coleman diz que:

Pedir mudanças, contudo, era uma proposta arriscada, pois Hollywood era a principal empregadora e a indústria já havia mostrado que podia e iria trabalhar ao redor de uma presença negra, como Williams ‘sabia que falariam de um lugar de fraqueza, das fileiras dos filmes B, de papéis prevalentemente servis’. Muitos artistas negros já estavam se mantendo calados ‘sobre a insatisfação e raiva que sentiam pela falta de papéis decentes. Assim como as estrelas brancas, eles sabiam que falar mal da indústria não lhes daria nada além de uma passagem de volta para o local de onde haviam saído’. A outra alternativa era seguir adiante com o trabalho em Hollywood, atuando como agentes de mudança onde e quando pudessem. (COLEMAN, 2019, p. 136).

Diversos negros escolheram falar sobre a representação que recebiam, como o ator Clarence Muse. Todavia, os problemas persistiram. A NAACP argumentou contra Hollywood para assinar um tratado de melhoria da posição dos negros no cinema. Nesse encontro, um representante da Columbia Pictures disse que a culpa dos papéis eram dos próprios negros por aceitarem os personagens serviçais. Ademais, Coleman explica que era difícil entender o que era a “estética negra” e como melhorá-la, já que não havia um ponto de referência. Havia um Código que oferecia orientações sobre o que era moralmente bom nas representações hollywoodianas, mas pensar em um desse adaptado para a negritude era um obstáculo.

Foi então que Lawrence Dunbar Reddick elaborou um plano. O doutor, experiente em pesquisas e análises dos negros nas mídias, disse que era importante incluir o tratamento do negro no cinema, apoiar os atores negros que recusassem os papéis de serviçais e banir termos como “crioulo”, “pretinho”, “fumaça” e outros pejorativos. A NAACP solicitou mais reuniões, as quais algumas foram ignoradas. Todavia, a indústria adotou algumas medidas que achavam cabíveis.

O ator negro Spencer Williams Jr. buscou realizar mudanças no campo da representação. Seu filme, *Son of Ingagi* (1940), gerou controvérsia devido ao resgate de *Ingagi* de William Campbell. Coleman explica que a história inicial era similar: um cientista viaja para a África e retorna com um ser metade símio e metade humano. Todavia, Williams constrói um novo rumo ao destacar negros da classe média.

Por exemplo, no filme, há uma cientista negra, que é pesquisadora, rica, inteligente e mais idosa. Coleman diz que a personagem recodifica a ideia do homem cientista branco em um safari, mas sem excluir a natureza das explorações no continente africano. Williams também demonstra noivos negros e o casamento. Há também um advogado e um detetive, ambos negros,

colocados em aspecto de “importância”. Os salvadores também não são brancos. Pelo contrário, a comunidade negra se une para salvar o casal do problema levantado pelo enredo.

Durante a década, Williams produziu doze filmes, tornando-se um produtor popular. Outra produção, *O sangue de Jesus* (1941) trouxe reconhecimento à figura da mulher negra, por meio da personagem Martha. Em determinado momento do filme, ela tem uma escolha a fazer. Então, ela opta ser uma mulher temente à Deus, o que a leva ter amor e romance do seu marido Razz. Há uma cena em que uma guardiã celestial negra a visita, também. O filme também traz uma relação de norte versus sul.

A década de 1950/60 foi marcada pela invisibilidade negra no cinema de terror, segundo Coleman. Como os papéis oferecidos aos negros eram de empregados, logo essas angulagens se mostraram dispensadas no contexto da época que almejava a produção de filmes com ameaças científicas e extraterrestres. Todavia, ainda existiam alguns filmes que traziam a relação do negro e o animalesco e subjulgação do continente africano.

A autora diz que *O monstro da lagoa negra* (1954) é o equivalente de *King Kong* para a década. O filme parte da premissa anti-miscigenação. Ele é situado na Amazônia brasileira, em que cientistas brancos estão em busca de uma criatura negra que é terrestre e marinha conhecida como o Homem Guelra. A equipe conta com uma cientista branca, que possui feições do gosto público, e é desejada pelo monstro. Coleman descreve o Homem Guelra como uma “caricatura racista”:

Os lábios são grandes e exagerados, sua pele é pigmentada. É aparentemente vazio mentalmente. Seus movimentos são trôpegos, exceto quando faz uma manobra rápida para roubar a mulher branca. O monstro serve como uma imagem inversa da evolução branca, que é mostrada como moderna, intelectual e civilizada. Isto é, o filme nos diz que os brancos – homens brancos no topo da hierarquia – evoluíram, enquanto, note, outras raças permanecem estáticas e imóveis em seu progresso. Logo, o filme fala sobre onde, ou em quais lugares (a Amazônia exótica e perigosa), e em quais populações (os brasileiros negros ou não brancos) é possível encontrar a inferioridade. (COLEMAN, 2019, p. 176).

Coleman cita Patrick Gonder ao retomar a explicação do pesquisador sobre os estudos acerca do filme. Não apenas a superioridade branca é realçada, mas o filme traz o medo dos brancos de se misturarem. Por exemplo, o monstro negro saindo da água e indo para a terra, integrando-se aos sujeitos presentes nela, se torna um lembrete darwinista da importância da segregação. A professora ainda realça que nem para estudo o monstro foi utilizado, uma vez que foi morto simplesmente porque olhou para uma mulher branca. Levando isso em consideração, Coleman resgata algo que aconteceu na vida real: em agosto de 1955, um garoto de quatorze anos, Emmett Till, foi morto por ter assobiado para uma mulher branca. Entende-

se que os homens brancos viveram a brutalidade contra os corpos negros, tanto na ficção quanto na realidade.

O negro volta a ser inserido no gênero de terror com zumbis por meio do filme *A noite dos mortos-vivos* (1968) de George R. Romero. Coleman diz que a obra “representaria uma das mudanças mais dramáticas e provocativas em relação à participação dos negros em filmes de terror.” (COLEMAN, 2019, p.183). O filme traz o personagem Ben que sobrevive heroicamente a uma noite de ataques de zumbis para ser morto no final pelos policiais brancos. Na época, Martin Luther King Jr. havia sido assassinado no mesmo espaço de tempo em que Romero dirigia para Pittsburgh para conseguir uma distribuidora para o seu filme. O diretor conseguiu o financiamento que precisava e o filme foi lançado no halloween de 1968. Coleman diz que o filme representa a revolução e estabelecimento dos zumbis no gênero de terror.

O filme acontece em uma cidade pequena acometida por zumbis que querem matar os humanos. Ben (Duane Jones) entra em uma casa e, de forma confiante, torna o local um pouco mais seguro ao reforçar as entradas com tábuas. Ele mata alguns zumbis com tiros de espingarda, também. Mais adiante, ele encontra uma família escondida no porão e logo o grupo se reúne para sobreviver juntos. O primeiro conflito surge entre Ben e Harry, o pai branco da família encontrada. A discórdia se baseia nas propostas acerca dos próximos passos a serem tomados pelo conjunto. Os personagens ficam do lado de Ben. No decorrer do filme, não há menções que culpabilizam os negros pelo surgimento dos zumbis. Os próprios monstros não são negros e não são originários da África ou do Caribe, por exemplo. O culpado de tudo eram cientistas brancos e alienígenas, como em outras produções da década de 50. Um casal branco morre também, o que Coleman diz ser chocante, pois “certamente o jovem casal representaria a imagem do futuro norte-americano depois que sobrevivessem” (COLEMAN, 2019, p. 186).

Em outras cenas, é mostrado Ben defendendo aquelas pessoas e se impondo novamente contra Harry. Com o tempo, os sobreviventes ouvem vozes humanas e identificam a polícia e moradores locais cercando os zumbis e eliminando-os do lado de fora. Assim que Ben sai, ele é atingido por uma bala ao ser confundido com um zumbi. A morte de Ben é seguida de violações contra o seu cadáver por ser empalado e erguido em uma fogueira. O herói, além de morto, é extinto, sem registro de sua luta e sem nada.

Kanasiro (2021) realça a maneira que a branquitude também foi colocada no filme. Ela recorre a Guerrero (1993) ao informar que a cor branca e a palidez dos zumbis remetem à morte. Já a negritude de Ben, a vida e vitalidade. Ainda, os brancos não demonstram a sua face por meio dos monstros, mas também pelos caipiras assassinos. Dessa forma, há a coexistência do

horror sobrenatural, por causa dos zumbis, e o horror real simbolizado pela violência contra os negros.

Coleman diz que os produtores do filme escolheram o ator para interpretar Ben ao acaso, pois buscavam alguém que pudesse transmitir a premissa do personagem fielmente. A questão racial não tinha importância e, assim, Duane foi escalado. Romero, segundo a autora, diz que entendia o fato do filme poder ser o primeiro filme com protagonista negro, mas a própria cena da bala na cabeça de Ben só foi compreendida como peso simbólico anos depois pelo diretor. Porém, o público captou a mensagem. Vale resgatar a colisão entre o real e o fictício aqui. Romero diz que boa parte dos figurantes eram cidadãos das cidades próximas, ou seja, pessoas reais. O público logo atribuiu os rótulos de “milícia” e “caipiras” para direcionar seu ódio, que se torna real quando compreendem que os indivíduos eram reais. No remake do filme em 1990, Tony Todd foi escalado para ser Ben e o ator confessou a apreensão que sentia ao realizar as cenas com zumbis, que eram caipiras de verdade, em Washington, um lugar não muito progressista.

*A noite dos mortos-vivos* representou um sucesso na comunidade negra e permitiu que o gênero de terror evoluísse. A Walter Reade/Continental, financiadora do filme, percebeu o mercado negro disponível e se preparou para capitalizar. Em 1970, os cineastas aproveitaram isso também.

Muitos clássicos, como *Drácula* (1931) e *Frankenstein* passaram por adaptações “negras”. Coleman exemplifica: *Drácula* se tornou *Blácula: o vampiro negro* (1972) e *Frankenstein* se tornou *Blackenstein* (1973). “Na verdade, essa foi uma ‘década revisionista’ para a indústria do cinema, na qual, pela primeira vez, ‘os estúdios produziram filmes orientados aos negros e feitos para agradar os negros’” (COLEMAN, 2019, p. 206). A produção dos filmes também foi encorajada pelo movimento Black Power.

Coleman diz que o contexto financeiro em que os filmes foram feitos culminaram no desenvolvimento do termo “blaxploitation”, união de “black” e “exploração”. Os filmes dessa fase podem ser descritos, também, como inspirados pelos movimentos negros progressistas, fomentando empoderamento, autossuficiência e obtenção da consciência social. Alguns líderes dos movimentos negros criticavam esse movimento cinematográfico por reforçarem comportamentos estereotipados envolvendo a bandidagem que surgem dos produtores brancos. Dessa forma, o *blaxploitation* trouxe a aversão aos sistemas de poder estabelecidos por Hollywood nas tramas, especialmente nas relações entre senhor e escravo (GUERRERO, 1993 *apud* KANASIRO, 2021, p. 33). Ainda, a autora diz que:

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. (KANASIRO, 2021, p. 35).

*Blácula* foi o que Coleman chamou de “padrão para a recriação do terror (branco) à imagem e semelhança dos negros, ao mesmo tempo que abordava temas de orgulho e empoderamento negro” (COLEMAN, 2019, p. 208). Já *Blackenstein* trouxe as questões raciais entre negros e brancos e preocupações sociopolíticas ao se mostrar contra a Guerra do Vietnã, colocando em questionamento a posição dos negros no conflito do ponto de vista colonial. Em *Monstro sem alma* (1976), a personagem Linda desconfia inicialmente de policiais, o que representa, de acordo com Coleman, a delicadeza das relações policiais com a comunidade negra.

O papel da mulher também teve avanços. Coleman explica que as Garotas Finais geralmente são brancas e voltam à normalidade quando o problema acaba. Todavia, os filmes de terror com mulheres negras ofereciam outra perspectiva a isso. Diferentemente das mulheres brancas, as negras eram sexuais e a sedução era uma de suas principais armas. Além disso, elas não voltam a uma vida normal, visto que sua luta é contra o racismo, não um bicho-papão. Coleman, então, atribuiu outro termo às mulheres negras nesses filmes: as Mulheres Duronas. Aqui, ela diz que as Mulheres Duronas lutam também pela sobrevivência dos homens, como em *Foxy Brown* (1974).

É importante realçar que, de acordo com Kanasiro, o cinema de *blaxploitation* sofreu com desacordos com a própria comunidade negra por causa dos ideais misóginos e de reforço ao estereótipo da criminalidade. Entretanto, é perceptível a preocupação da comunidade em propor representações vindas do próprio povo negro.

Na década seguinte, 80, os centros urbanos passaram a ser vistos como centros de negros e não-brancos. Coleman relata que isso fez com que houvesse o chamado “êxodo branco”, onde os brancos se mudaram para zonas mais distantes: os subúrbios. Os filmes dessa época, colocavam os centros como ambientes selvagens e perigosos devido à demografia. Mesmo com a forte imagem nesses locais, os negros não eram vistos nos filmes. Eles eram alocados nas produções que criava a dupla de um branco e um negro passando por aventuras. Coleman diz que os negros eram isolados uns dos outros, “o que existe de cultura negra é personificado em

uma estrela negra individual cercada e apropriada pelo contexto branco”, (COLEMAN, 2019, p. 247)

*O iluminado* (1980) representou o negro que se sacrifica pelo branco e “ressuscitou” o negro místico, que utiliza a magia para benefício do branco – não para si ou para quem ama. Outros filmes exploraram essa visão da negritude novamente nessa década. Michael Jackson, com o disco *Thriller* (1982) foi um sucesso e deu origem ao documentário de bastidores, com nome de *Making Michael Jackson’s Thriller*. As vendas do vídeo domiciliar permitiram que o VHSS e os DVDS alavancassem também. Isso foi um marco, pois, segundo Coleman, a suburbanização fez com que os cinemas urbanos se esvaziassem.

Já em 1990, o gênero do terror recebeu os negros em papéis centrais, seja em filmes “negros” de terror ou filmes de terror “com negros”, hollywoodianos ou não. Em *Candyman* (1992), há o monstro atrás da mulher branca, mas, dessa vez, o público fica do lado do monstro. “Os negros deixaram não apenas de ser os primeiros a morrer nos filmes de terror: com frequência, eles sequer morriam ou eram aqueles que matavam”, (COLEMAN, 2019, p. 318).

O mercado direto-para-vídeo originou o espectador habitual, ou seja, um sujeito que aluga vários filmes, aleatórios ou não, para assistir. É importante realçar, também, que os negros serem colocados em guetos, fez com que surgisse uma estética negra para dar sentido àquilo. Dessa forma, segundo Coleman, o terror e o hip-hop se uniram. Snoop Dogg e outros rappers contribuíram significativamente para as influências culturais do gênero. Até mesmo na escrita foi possível perceber mudanças ao acrescentar “z” no final dos títulos, como em *Zombiez* (2005) e *Vampiyaz* (2004). A autora não ignora os problemas do terror negro e elucida que há “muito lixo apelativo”. Também, diz que filmes negros podem não revolucionários sempre e podem passar pelos problemas que os outros gêneros passam.

### 5. 3.1. Negritude no cinema de terror contemporâneo e Jordan Peele

Como pôde ser observado em algumas partes do capítulo, o cinema de terror foi marcado por contextos sociais e políticos. Atualmente, Trento (2022) traz o termo “Pós-Racial” como destaque que marca o tempo contemporâneo. A autora resgata a conceitualização de David Hollinger para definir a expressão:

Na explicação de Hollinger, pós-racialidade indica uma realidade sociopolítica na qual as categorias de raça e etnicidade não importam nas expectativas de vida de um indivíduo — oportunidades de emprego, possibilidade de educação, acesso institucional — como elas importavam no passado; e na qual a liberdade e mobilidade socioeconômica podem ser

conquistados por qualquer um, independentemente da sua etnia ou origem racial. (TRENTO, 2022, p. 69, tradução nossa).

A pesquisadora diz que o debate acerca da pós-racialidade tornou-se mais forte durante a candidatura de Barack Obama em 2008 e, posteriormente, ao fato de ter sido eleito. Ela aponta que os jornalistas apontaram esse momento como uma oportunidade de superar a história negra marcada pela escravidão, aspirando um futuro sem racismo. Apesar de entender que a eleição do presidente e o que isso o possibilitou como sujeito negro representarem avanços, ela enfatiza que o paradoxo da pós-racialidade nas sociedades contemporâneas mundiais ainda funcionam a partir de um sistema racial e segregação econômica. David T. Goldberg (2015 *apud* TRENTO, 2022, p. 71) diz que Obama conquistar o poder não mudou o racismo, mas trouxe uma nova forma de falar e discutir sobre o problema ao negar a sua existência. Trento (2022) cita o estudo de 2015 do *The Guardian* que constatou que os policiais matam 7,13 afro americanos por milhão. Já brancos, 2,91 por milhão. Esse e outros casos demonstram que a pós-racialidade é um tipo de utopia. Todavia, a autora diz que o cinema de terror negro tem sido uma forma intensa de comunicação sociopolítica e ativista no propósito de desconstruir a idealização da pós-racialidade.

Kanasiro (2021) diz que houve um aumento nas produções de terror com protagonistas e experiências negras. Por exemplo, em 2020 a série *Lovecraft Country* (2020), produzida por Jordan Peele, estreou e difundiu uma história mesclada de horror sobrenatural com o horror social, “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” (KANASIRO, 2022, p.110). Outra produção marcante é a série *Them* (2021), produzida por Little Marvin, que, também, une horror sobrenatural ao social. Ambas as séries e o filme *Get Out* (2017) de Jordan Peele trazem as perspectivas dos sujeitos negros fazendo parte de um meio social branco.

O diretor Jordan Peele tornou-se um marco na indústria cinematográfica de terror. Ele é ator, diretor e produtor. Nasceu em Nova York e, aos 12 anos de idade, iniciou os estudos em artes liberais na Sarah Lawrence College. Em 2003, Peele estreou na televisão com o programa de comédia *MADtv* (1995-2009). O show o indicou ao Emmy em 2008 pela paródia *Sad 50 Cent*, que tratava sobre a rivalidade do rapper 50 Cent com o outro rapper Kanye West. Quatro anos depois, Peele estreou *Key & Peele* ao lado de Keegan-Michael Key. O programa de comédia também resgatou assuntos políticos e sociais nos quadros e performances. A exibição ganhou um Peabody Award e dois Primetime Emmy Awards.

Saindo das frentes das câmeras, Peele se aventurou por trás delas. Então, em 2017, o filme *Get Out (Corra!)* estreou, marcando a empreitada na direção e roteirização do ator. O filme foi indicado a quatro categorias no Oscar e venceu o prêmio de “Melhor Roteiro Original”, sendo Peele a primeira pessoa negra a levar a estatueta na categoria. O próximo filme produzido por ele, *Us (Nós)*, veio em 2019 e alcançou US\$70 milhões de dólares no fim de semana de estreia.

Após o filme, Peele também produziu o reboot de *The Twilight Zone (Além da Imaginação)* e a série no YouTube *Weird City*, na qual, conjuntamente, roteirizou. Ainda em 2019, ele produziu o filme *Candyman (A Lenda de Candyman)*. Além disso, participou da produção da série *Hunters* da Amazon Prime. Posteriormente, *Nope (Não! Não Olhe!)* estreou em 2022 novamente trazendo perspectiva negra na construção da narrativa e dos personagens.

Ainda, Elsen (2020) diz que os filmes de Jordan Peele são a próxima evolução cinematográfica no sentido da representação negra nos filmes de terror. Ela afirma que a forma deliberada que Peele escolhe o elenco vai contra o racismo velado das “audições às cegas” e o liberalismo individualista que coloca o mercado como forma de solucionar os problemas históricos dos negros. Também exemplifica:

A análise de Kristen Warner sobre a dinâmica racial na série de televisão altamente popular e bem-sucedida *Grey's Anatomy*, que escala um grande número de atores negros, mas adere a uma ideologia daltônica (ou seja, os personagens foram escritos sem predeterminar sua raça), mostra que um elenco racialmente diverso por si só não fornece uma representação suficiente de pessoas de cor e não desafia nem a hegemonia branca nem o novo racismo. O desafio explícito de Peele a tais práticas, bem como o potencial idiossincrático do filme narrativo como ferramenta contra-hegemônica tornam seus filmes uma pedagogia pública convincente contra o novo racismo e suas crescentes manifestações. (ELSEN, 2020, p. 75)

O diretor também recorre a alguns pontos do afro-surrealismo em suas obras, especialmente em *Get Out*. Rico (2020) explica que afro-surrealismo é:

O surrealismo é um dos movimentos artísticos mais célebres do séc. XX. Iniciou-se como movimento literário em 1910 e foi, mais tarde, legitimado pelo escritor e poeta André Breton. Em 1924, inspirado pelo trabalho de Sigmund Freud e pelas tradições da ideologia Marxista, Breton publicou o “Manifesto Surrealista”, um documento no qual constam os principais designios dos artistas do movimento na Europa. Neste texto, o autor francês define o surrealismo como um automatismo da psique que permite compreender, através da expressão artística, realidades pessoais e civilizacionais. (RICO, 2020, s.p)

Também afirma que o estilo permite criar mundos similares ao nosso, mas distinto do vulgar, o que possibilita o desenvolvimento de críticas sociais. Ademais, Rico retoma as interpretações de Riller para explicar que o afro-surrealismo permite uma revisitação ao passado por meio de uma estética distorcida que promove impacto emocional.

Assim, na carreira de Peele, é perceptível a junção dos aspectos sociais, políticos e raciais às narrativas, como pôde ser visto. No próximo capítulo, abordaremos como ele fez isso em sua primeira produção como diretor e roteirista, *Get Out*, e na última, *Nope*, tendo como base o período em que essa pesquisa foi feita.

## 4 A PERSPECTIVA NEGRA NOS FILMES *CORRA! E NÃO, NÃO OLHE!* DE JORDAN PEELE

Neste capítulo, serão analisados, individualmente, os filmes *Get Out* (2017) e *Nope* (2022) de Jordan Peele. A busca é por entender como o diretor e produtor ressignifica a presença do sujeito negro nas obras, utilizando de recursos culturais, históricos e narrativos para desenvolvê-las. Serão utilizados artifícios como trilha sonora, ambientação, caracterização dos personagens e outros pontos pertinentes que foram encontrados na análise. Ainda, a historicidade do terror negro também servirá de base comparativa em determinadas partes.

### 6. 4.1 A narrativa de *Get Out* como crítica ao olhar estereotipado dos corpos negros

O filme abre em uma rua deserta no período da noite. Um homem negro diz a alguém pelo telefone que se sente “de fora” do bairro. Ele ainda diz que a outra pessoa que ela “sabe como eles tratam a gente aqui”. Logo, é possível interpretar que o “a gente” diz respeito ao sujeito negro e o “aqui” ao bairro suburbano considerado “branco”. No mesmo enquadramento, é possível ver um carro branco seguindo o homem. O personagem também percebe, mas continua andando para evitar alguma ação que poderia ser prejudicial a ele mesmo. Todavia, uma figura surge das sombras e o sequestra. Na cena inicial, é perceptível ver a utilização do cotidiano branco, simbolizado pelo contexto do bairro, como lugar de apreensão e medo do sujeito negro, simbolizado pela conversa que teve. Junto às imagens, a trilha sonora também elucida o perigo ao alocar a música *Run Rabbit Run* de Flanagan and Allen. A letra repete “*run, rabbit, run, run, run*”, que, em tradução livre, significa “corre, coelho, corre, corre, corre”. Sendo assim, a música permite entender que o personagem é o coelho que precisa escapar, segundo Kanasiro. Logo nesse primeiro momento, entende-se a abordagem politicamente racial norteará a narrativa.

A próxima cena mostra alguns créditos principais enquanto uma paisagem passa de forma rápida, como se estivesse em um carro. Dessa vez, a trilha sonora é do cantor Michael Abels, intitulada *Sikiliza Kwa Wahenga*, inclusive destacada por Kanasiro. A língua suaili, utilizada em partes do continente africano, reforça a mensagem racial ao repetir: “*brother, brother, sikiliza, sikiliza, sikiliza kwa wahenga*”. A tradução da letra significa “irmão, irmão, ouça, ouça, ouça seus ancestrais”. A utilização específica da língua suaili em um filme estadunidense, é entendida como forma de conexão dos negros na diáspora. A escolha de

“*brother*”, além de ser uma palavra da língua inglesa, também é utilizada como forma dos negros norte-americanos chamarem uns aos outros, reforçando a união estabelecida pela cor. Essa união é explicada por Luz (2016) ao dizer que:

A experiência da escravização nas Américas acabou possibilitando aos africanos e seus descendentes nela implicados certas aproximações e, com elas, a construção e o compartilhamento de noções que os uniam em novas relações sociais e se expressaram em diferentes manifestações culturais. Sendo assim, a construção da identidade étnica envolve a consciência das diferenças entre os sujeitos em contato, capaz de produzir novos significados ao se inserirem em sistemas sociais. Como explica Souza (2010), ao construir novas instituições a partir da diáspora, da escravização e do contato com o Novo Mundo, processo que se iniciava na travessia do Atlântico e na criação de laços entre os malungos, as comunidades em formação evocavam tradições que não eram exatamente iguais às de seus ancestrais, mas que a eles remetiam. Entre esses processos de constituição de novas identidades no contexto Atlântico, podemos destacar a própria ressignificação da ideia de “nação” feita pelos africanos e seus descendentes dentro do quadro de possibilidades do escravismo. Isso porque esse agrupamento em nações específicas não significava a reprodução exata de padrões culturais anteriores, mas, sim, a recriação de uma africanidade nas Américas. (LUZ, 2016, p. 120).

Ao finalizar essa parte, o público é apresentado aos personagens Chris Washington (Daniel Kaluuya) e Rose Armitage (Allison Williams). Chris é fotógrafo e suas produções demonstram ambientes urbanos, devido aos prédios e áreas com construções presentes nas imagens. Uma de suas fotos, inclusive, mostra um cachorro branco em posição de ataque, como apresenta a Figura 5 abaixo:

1.

Figura 5 - A fotografia de Chris que mostra o cachorro em posição de ataque



Fonte: Get... (2017)

A importância dessa rápida cena é o reforço de que o filme a seguir terá caráter social, político e crítico ao racismo. Isso se dá devido aos problemas levantados envolvendo os cachorros policiais que atacavam apenas os negros na década de 80. Novamente, o assunto dos

cães volta às discussões em 2012 e 2013 devido ao crescimento de negros e latinos sendo mordidos por eles.

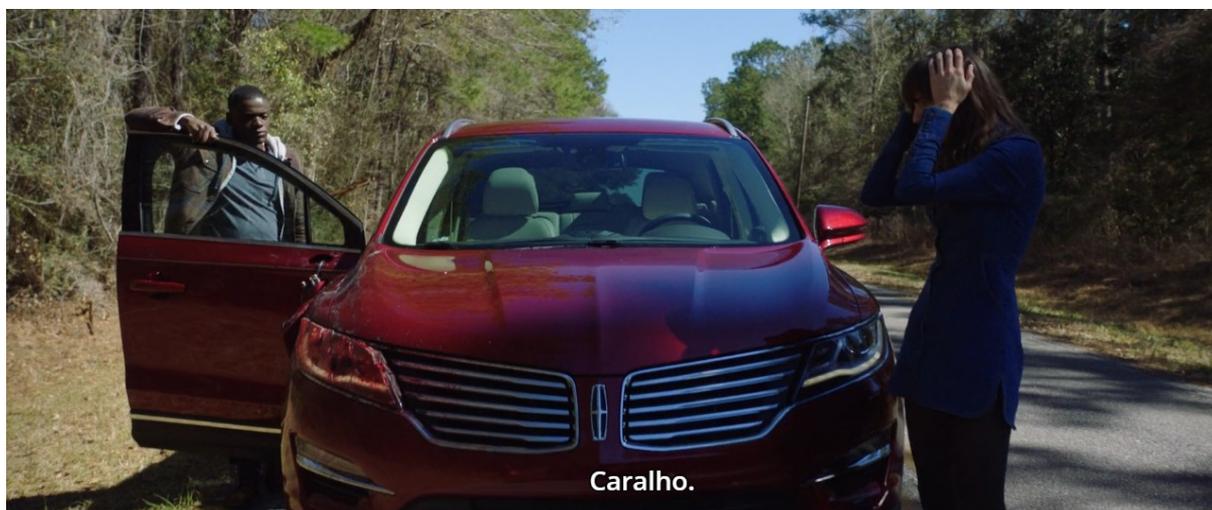
Torna-se conhecimento do público também o relacionamento amoroso entre Chris, um homem negro, e Rose, uma mulher branca. Eles se preparam para uma viagem até a casa da família Armitage para que Chris os conheça, mas algo no semblante dele faz Rose indagar o motivo de sua preocupação. Ele pergunta: “Eles sabem que sou negro?” (GET OUT, 2017).

Aqui, é possível identificar outro momento de preocupação de um sujeito negro no meio de um grupo majoritariamente branco, mesmo que ainda não esteja de fato lá – todavia, apenas a ideia de estar já exige preparo psicológico tanto dele quanto dos anfitriões. Rose nega que eles saibam e Chris reforça a importância deles tomarem conhecimento. Todavia, Rose ironiza a situação demonstrando a falta de necessidade de anunciar a cor do namorado, pois entende que não é relevante. O personagem diz que, por ele ser o primeiro namorado negro de Rose, é importante que saibam para que ele não seja perseguido por um branco de espingarda. Rose o tranquiliza, ao falar que os pais não são racistas, apesar de serem um pouco inconvenientes.

Já na estrada a caminho, Chris tenta fumar, mas Rose joga o cigarro fora enquanto dirige. O passageiro decide, então, ligar para seu amigo Rod, o qual diz a Chris que não é uma boa ideia ir à casa dos pais de uma garota branca. Após desligar, Chris e Rose brincam e atropelam um cervo. Quando saem do carro, o filme oferece uma dica sutil sobre o que acontecerá a Chris, uma vez que apenas o seu lado do carro encontra-se ensanguentado e com o retrovisor quebrado de acordo com a Figura 6:

2.

Figura 6 - Rose atropela um cervo



Fonte: Get... (2017)

Chris segue para o local onde o cervo está e seus olhos encontraram os do animal que sangra até a morte. É perceptível o abalo de Chris. Já Rose, liga para a polícia. Um policial presta assistência e questiona o motivo da viagem a Rose. Todavia, ele pede a habilitação de Chris, o que é recebido negativamente por Rose, uma vez que não é ele quem dirigia. Entretanto, o personagem já ergue a sua identidade para o policial, de forma habitual e rotineira, mas Rose diz que a solicitação não faz sentido. O policial se retira da cena sem verificar o documento do fotógrafo. O momento se torna um paradoxo irresolvido, pois a motivação do policial foi racista, mas a falta de identificação do Chris é vantajoso para Rose e para a família Armitage devido aos planos criminosos que possuem para o fotógrafo. Quando chegam na propriedade da família, a primeira pessoa que Chris vê é um jardineiro negro. Aqui, não há interação entre os dois ainda.

O casal conta aos pais que atropelaram um cervo na estrada, o que é recebido de forma positiva por Dean Armitage (Bradley Whistford) ao enfatizar que odeia cervos e que, quanto mais morrerem, melhor. Aqui, é importante realçar que a utilização desse animal em específico não é aleatória. Os negros que desobedeciam aos brancos na época de pós reconstrução dos Estados Unidos da América (EUA) eram chamados de *blackbuck*, um tipo de antílope similar ao cervo.

O pai de Rose é um neurocirurgião e a mãe, Missy Armitage (Catherine Keener), uma terapeuta. Em um curto tour pela casa, Dean mostra fotos da família e diz que o filho, Jeremy Armitage (Caleb Jones), cursa Medicina, seguindo os passos do pai. Dean diz que é um aventureiro que gosta de viajar e trazer souvenirs, resgatando a memória dos cientistas exploradores presentes nos filmes da década de 30. Em uma das cenas onde as “reliquias” das viagens estão, é possível verificar a figura de um cervo (Figura 7), o que vai em contradição ao ódio que Dean disse. Se odeia tanto os cervos, por que ter uma escultura de um? Nessa parte, se torna mais explícita a codificação do homem negro na figura do cervo, como dito anteriormente, pois, no ambiente que simboliza cultura e diferentes povos – mesmo que de forma deturpada –, há a presença de uma referência utilizada para ofender os sujeitos pretos.

3.

Figura 7 - Dean leva Chris para um tour na casa



Fonte: Get... (2017)

Dean para em frente a um dos retratos e mostra o seu pai em posição de corrida. Ele diz que o seu genitor foi derrotado pelo atleta negro Jesse Owens nas Olimpíadas de Berlim em 1936, que também derrotou Hitler. Ao chegar na cozinha, Dean diz: “Minha mãe amava a cozinha, então temos uma parte dela aqui.” (GET OUT, 2017).

A fala é colocada logo quando a cozinha é mostrada e uma doméstica negra se mostra em posição de espera atrás da bancada. Posteriormente, será revelado que o corpo de Georgina (Betty Gabriel), a empregada, é controlado pela mãe de Dean. Chris cumprimenta a mulher que o faz de volta em tom baixo e simpático, demonstrando subserviência. Até aqui, Chris viu apenas duas pessoas negras e ambas em situação de servidão. A questão é pontuada por Dean, que assume o clichê de “família branca e funcionários negros”. Ele conta que os dois foram contratados para cuidar dos pais, mas que, quando morreram, ficou com pena de demiti-los.

Quase aos 20 minutos de filme, Chris revela um pouco mais sobre sua vida: ele não conheceu o pai e perdeu a mãe aos 11 anos que, segundo ele, foi vítima de atropelamento. Chris bate a mão na mesa, devido ao nervosismo, quando Missy dá batidas suaves na borda do copo utilizando uma colher. Dean questiona se Chris fuma e o jovem diz que está tentando parar. O pai oferece os serviços de Missy que, por meio de uma hipnose, o fez largar o cigarro e poderia fazer o mesmo com o namorado da filha, mas ele recusa veemente. Prosseguindo com a conversa, o pai da família diz que acontecerá uma festa com os familiares Armitage e amigos. Ao mesmo tempo, Georgina serve todos, mas, durante o assunto, seu rosto se perde em um olhar distante e sua feição demonstra uma apreensão que a faz derramar o líquido que servia. Missy a manda ir descansar. No fim da cena, Jeremy chega e corta para o jantar.

Em uma das histórias sobre Rose, Jeremy diz que os pais estavam na Grécia antigamente. Ele diz de forma rápida e casual, mas, aqui, há outra pista sobre o enredo e o tema

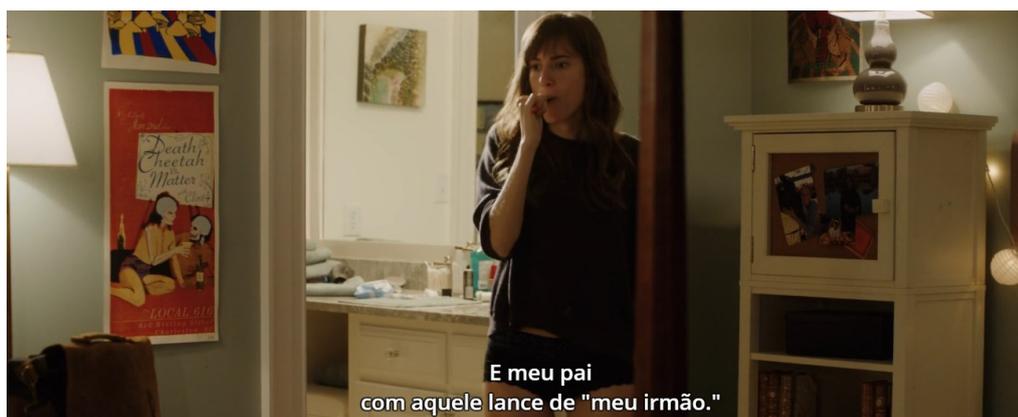
central da cena do jantar: colocar Chris no estereótipo de “negro forte e robusto”. Ao citar a Grécia, geograficamente localizada na Europa, entende-se a valorização dos brancos como seres racionais. Dessa forma, pode-se apreender a construção da imagem europeia como positiva, subjugando os não europeus ao negativo (KANASIRO, 2021, p. 84 *apud* ANI, 1994, p.239). Eles se colocam como seres racionais que têm poder e controle. Logo, os outros são inferiores por não terem essa capacidade. Depois de contar as histórias engraçadas de Rose, Dean e Jeremy questionam se Chris pratica algum tipo de esporte, como o basquete, e se gosta de MMA. Peele resgata os estereótipos da aptidão dos negros aos esportes e à violência, o que Chris foge ao dizer que acha UFC muito violento para ele. Jeremy pressiona o personagem ao indagar se ele brigava muito na rua, buscando reafirmar a característica selvagem e agressiva do negro, mas Chris diz que fazia aulas de judô depois da escola na primeira série. Não satisfeito com a resposta, Jeremy diz: “Judô? Porque com o seu porte e genética, se você realmente fortalecesse o seu corpo [...] você seria um grande monstro.” (GET OUT, 2017).

A objetificação do corpo negro como robusto, violento e selvagem também esteve presente nas produções cinematográficas e nos discursos colonialistas que buscavam justificar a escravidão do indivíduo negro. É importante frisar a ausência de perguntas intelectuais e que fazem parte do âmbito de desejos e objetivos de Chris: o que importa é apenas o seu físico.

Jeremy, depois, fala que jiu-jitsu é um “jogo” que não é sobre força, mas sobre intelectualidade. Depois, ele se levanta e tenta lutar contra Chris, mas Missy o manda parar. Ele obedece e diz que não o machucaria, dando a entender que, por ser uma luta que envolve mais estratégia e pensamentos, ele poderia vencer o cunhado. Outra referência à inferiorização intelectual do sujeito negro, se dá na decoração. No quarto de Chris e Rose, há um pôster escrito *Death Cheetah vs Matter*, como a Figura 8 abaixo mostra:

4.

Figura 8 - Pôster no quarto de Chris e Rose



Fonte: Get... (2017)

O trocadilho com o termo *Death Cheetah* pode ser compreendido como *death cheater*, algo como “enganador da morte”. É uma pista interessante sobre o enredo do filme, uma vez que demonstra uma mulher branca, com a área do cérebro destacada (logo, inteligência), em posição de sedução em relação ao homem negro, que possui o crânio destacado (físico). Já *matter* pode ser traduzido como “matéria”, o que leva a entender como o corpo físico.

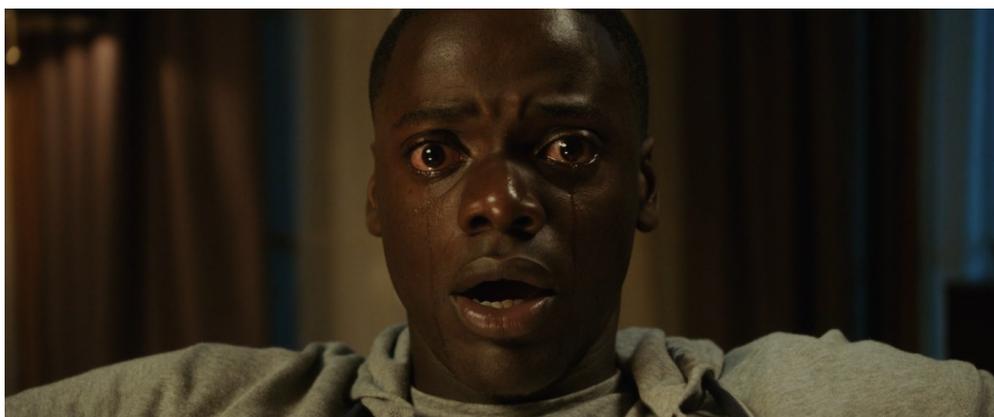
Durante a noite, Chris tem dificuldades para dormir e vai para fora fumar. O jardineiro surge correndo em alta velocidade na direção do personagem, o que causa surpresa, mas o corredor desvia e vai para outra direção. Ao olhar para outro lado, Chris nota Georgina na janela admirando o próprio rosto e deslizando a mão por ele, como se apreciasse a suavidade da pele. Quando retorna para dentro, Chris se depara com Missy na sala de atendimento. Ela o convida para sentar e ele aceita. Não demora para que ela pegue sua xícara e comece a realizar os sons com a colher, enquanto pergunta sobre assuntos íntimos a Chris. Ela inicia questionando sobre a morte da mãe dele. Em meio aos sons da xícara e o desespero do personagem, Missy consegue extrair informações sobre a morte da mãe do jovem e o quanto isso o impacta. Entende-se que Chris não fez nada sobre a morte da mãe, que, mesmo acidentada, ainda estava viva nas escadas de seu prédio, pois acreditava que se chamasse alguém, tornaria tudo real. Ao ser perguntado sobre como se sente, Chris alega que não consegue se mexer, apenas raspar as unhas na poltrona, assim como fazia quando era menor. Então, Missy o manda “afundar” no chão.

Chris cai no *sunken place*, que pode ser chamado de “Lugar Profundo”. O ambiente é similar ao espaço sideral, em que o personagem não consegue emitir som e nem se mover de forma eficaz para deslocamento. Ao longe, a figura de Missy se expande como uma simulação de uma tela de cinema. Com isso, é possível compreender que o Lugar Profundo representa o silenciamento do sujeito negro perante ao racismo exercido pela branquitude, tornando-o apenas espectador de sua própria vida. Ainda, a figura de Missy é contraditória inicialmente: devido às capacidades de hipnose e de “zumbificação” do ser humano, é possível lembrar das mulheres do vodu presentes nos filmes das décadas passadas. Todavia, diferentemente de Juanita (Dorothy Burgess) em *Lua negra*, Missy não sofre a represália de se apropriar da cultura, costumes e religião negra. Ela utiliza as suas habilidades justamente para se voltar contra os pretos. A relação de tomar a negritude para si e excluir os sujeitos negros dela é pautada em diversos momentos do filme, em um contínuo processo de apropriação, seja da cultura, dos “presentes” das viagens e, principalmente, dos corpos. Até mesmo a utilização de uma xícara de chá – retomando à Europa – demonstra a forma “branca” de se fazer algo “negro”.

Ademais, Jordan ressignifica o papel dos olhos. Como vimos no capítulo 3 desta pesquisa, os personagens negros eram lembrados pelos olhos arregalados em tom de comédia, como os reproduzidos por Mantan Moreland, ator negro popular na década de 30 e 40. Nessa época, a expressão era motivo de risos e de demonstrar o negro como bobo e medroso. Porém, na Figura 9, pode-se captar a expressão do medo real, a surpresa, o desamparo e a melancolia expressada pelas lágrimas descidas em filetes individuais.

5.

Figura 9 - Chris é hipnotizado contra a sua vontade



Fonte: Get... (2017)

Quando Missy fecha os olhos de Chris, ele acorda em sua cama. Na manhã seguinte, Chris interage com o jardineiro Walter (Marcus Henderson). Ele brinca dizendo que os Armitage estão o fazendo trabalhar muito, mas o empregado sorri e diz que não é nada do que ele não queria estar fazendo. Essa fala remonta às estratégias utilizadas pelo cinema antigo em mostrar os negros felizes em servir aos brancos, em uma relação de cooperação harmoniosa entre as partes. Walter elogia Rose, causando estranhamento em Chris devido ao teor romântico ou de atração demonstrado na fala. Ainda, ele pede desculpas por assustar o fotógrafo na noite anterior, pois estava apenas se exercitando. Chris sobe e relata os acontecimentos da noite e da manhã para Rose, que o tranquiliza.

A cena corta para o início da festa mencionada por Dean, que envolve os familiares e amigos. O primeiro encontro já carrega, novamente, o estereótipo físico. O homem diz que Chris tem um aperto forte de mão e indaga se ele joga golfe. Depois, diz que gosta de Tiger Woods, jogador negro de golfe. Em seguida, Chris conhece outro casal. A mulher elogia a aparência de Chris e aperta os bíceps dele abruptamente. Ela diz “Nada mal”, como se avaliasse um produto. Ela, também, pergunta à Rose se o sexo é melhor com negro. Já o próximo casal branco diz que “preto está na moda”. A sucessão de encontros realoca Chris na posição de

homem negro forte, viril, hiperssexual e algo “da moda”, reduzindo-o a estereótipos reforçados socialmente.

Chris se aproxima de um homem negro, Logan King (Lakeith Stanfield), dizendo “É bom ver outro irmão aqui”. Quando ele se vira, percebe-se que ele é o sujeito sequestrado no início do filme, que agora veste roupas como as dos outros brancos da festa. Sua fala é formal e distante do que Chris esperava, causando estranhamento. Uma mulher branca e mais idosa chega e abraça Logan, como sua parceira romântica. Na hora de se despedirem, Chris fecha o punho e estende o braço para dar um “soquinho” de camaradagem, mas Logan, por impulso, estende a mão formalmente e fecha ao redor da de Chris (Figura 10).

6. Figura 10 - Aperto de mão e “soquinho” entre Chris e Logan



Fonte: Get... (2017)

A mulher leva Logan a outro grupo de brancos. O homem dá uma volta, como se se mostrasse e o grupo aplaude contentes.

Ao perambular pelo local, Chris se depara com Jim Hudson (Stephen Root), um negociador cego de arte que admira o trabalho de Chris. Ele diz que o fotógrafo tem “great eyes”, que, em tradução livre, significa “ótimos olhos”. Aqui, vemos outro momento em que Peele coloca os olhos negro como algo a se admirar de forma metafórica por meio das lentes da câmera.

A câmera mostra Chris subindo as escadas. Todo mundo no andar debaixo se cala e olha para cima, seguindo Chris com os olhos. O fotógrafo chega ao quarto e vê o celular desconectado do carregador – que ele havia colocado momentos antes para carregar. Ele anda mais um pouco e vê Georgina organizando algumas roupas. Assim que Rose chega, ele relata a ela o que acontece, dizendo que Georgina poderia ter desconectado o celular, mas a namorada logo sai do ambiente. Chris aproveita e liga para o amigo Rod, relatando tudo o que absorveu.

Ao tratar sobre as pessoas negras dali, Chris diz que parecem que eles perderam os movimentos. Rod, diz: “Porque provavelmente foram hipnotizados.” (GET OUT, 2017)

Georgina chega ao quarto e pede desculpas a Chris pelo acontecido com o celular e o carregador. Aqui, Chris utiliza outra gíria ao falar que não queria dedurar a mulher: *snitch*. O termo é utilizado quando alguém conta a uma autoridade algo que outra pessoa fez. Ela demonstra confusão e Chris utiliza outro termo: *rat you out*. O segundo termo também tem conotação similar a de “snitch”, sendo usada também como gíria, mas ela ainda não entende. Em ambos os casos, as palavras são utilizadas em contextos envolvendo policiais ou figuras de autoridade. Então, devido à relação dos negros e policiais, é esperado que uma pessoa preta compreendesse o termo. Todavia, Georgina tem dificuldade e logo oferece outra palavra: “tattletale”. Essa pode ser entendida como alguém “linguárudo”, remetendo a quando uma criança conta algo.

De qualquer forma, Georgina diz que está tudo bem, pois não recebe ordens de ninguém. Chris diz que tudo bem, mas que se sente desconfortável quando está em um lugar com muita gente branca. A expressão da mulher muda e seus olhos deixam as lágrimas rolarem, enquanto ela sorri. Ela diz repetidamente “não” e diz que os Armitage são ótimos com ela e a trata como se fosse da família.

Chris desce novamente para a área da festa e todos o olham quando chegam. Um homem asiático indaga a Chris sobre as vantagens e desvantagens de ser afro-americano. Chris localiza Logan e o chama, pedindo para que ele responda. O homem diz que a sua experiência como negro tem sido, na maioria das vezes, boa e que não pode falar muito sobre porque não tem saído de casa. Chris tira uma foto com flash de Logan, o que o faz surtar e gritar para o fotógrafo: “Corra, corra, saia daqui!” (GET OUT, 2017).

Ele é rapidamente contido pelos outros. Dean diz que o que Logan teve foi uma convulsão e Missy recupera o homem.

Enquanto Chris desabafa com Rose, ocorre um bingo, similar a um leilão. Dean media o evento com a foto de Chris atrás de si. Jim Hudson se torna o ganhador. A câmera volta ao casal e Chris desabafa sobre a morte da mãe e em como ele poderia ter ajudado ela se tivesse agido. Os dois acabam fortalecendo o laço afetivo e decidem ir embora dali. Chris manda a foto de Logan para Rod e o amigo o liga dizendo que sabe quem é Logan. Ele é Dre. A ligação cai. Chris diz a Rose para irem embora naquele momento.

Enquanto arruma as coisas, Chris nota uma porta pequena aberta. Ele a abre e identifica uma caixa com fotos de Rose com parceiros românticos negros, incluindo Wlater e Georgina. Rose procura pelas chaves do automóvel e Chris desce para sair, mas é interdito pela família

Armitage, incluindo Rose, que se revela inimiga também. Chris ataca Jeremy, mas Missy o controla com o toque da xícara e ele cai no Lugar Profundo.

Chris acorda preso a uma poltrona de frente a uma cabeça de cervo na parede. Uma televisão antiquada de frente a ele reproduz um vídeo da família Armitage: o procedimento Coagula. O procedimento é uma forma de unir a força do corpo negro à inteligência da branquitude, criando um novo tipo de evolução perfeita. Assim que o vídeo acaba, aparece a xícara na tela e Chris adormece.

Enquanto isso, Rod procura a polícia e conta tudo o que sabe e sua interpretação, que está correta, demonstrando a sua própria inteligência. Rod liga para Rose perguntando por Chris, mas ela mente dizendo que ele foi embora. Entretanto, o personagem novamente demonstra a sua capacidade racional em saber que aquilo era mentira e não se deixa enganar pela mulher branca, que tenta usar a cartada do “você sempre foi atraído por mim”. A cena corta para Chris e há outro vídeo. Dessa vez, de Jim, a pessoa que comprou o corpo de Chris. Ele conversa e explica o procedimento ao fotógrafo. Ele diz que Chris ainda viverá, porque precisa manter alguns neurônios saudáveis, mas ele será apenas um passageiro, enquanto Jim controla o corpo.

Quando o vídeo acaba, Chris é mostrado em uma imagem simbólica: um homem negro acorrentado, manipulando o algodão da poltrona. A Figura 11 abaixo demonstra esse marco histórico da escravidão negra norteamericana que era pautada, principalmente, nas plantações de algodão, segundo Kanasiro.

7.

Figura 11 - Chris mexe no algodão da poltrona



Fonte: Get... (2017)

Chris adormece quando a xícara toca novamente. A cena troca para a sala de operação e projeta Dean pronto para começar. Aqui, temos ele caracterizado pela primeira vez como a figura do “cientista” (Figura 12).

8.

Figura 12 - Dean se prepara para a operação



Fonte: Get... (2017)

Jeremy busca Chris, enquanto Dean realiza o início da operação em Jim. Todavia, quando o assistente do médico o desamarra, Chris revela estar acordado e desfere golpes que nocautearam o outro. O motivo para ele não ter adormecido logo se revela: algodões são retirados dos ouvidos de Chris (Figura 13). Logo, “é justamente a matéria-prima produzida por meio do trabalho escravo durante o período colonial que possibilitará a sua fuga.” (KANASIRO, 2021, p. 106).

9.

Figura 13 - Chris retira os algodões do ouvido



Fonte: Get.. (2017)

Chris, em seguida, mata Dean com os chifres da cabeça de cervo, em outra ação visualmente forte. Em seguida, ele sobe e mata Missy e Jeremy. Em sua fuga, no carro utilizado para sequestrar Dre no início do filme, Chris atropela Georgina sem querer. A mulher cai no chão e Chris se vê na obrigação de pegá-la, principalmente por não ter feito o mesmo com a mãe. Todavia, o fato dele ter voltado fez com que Rose ouvisse a sua fuga e atirasse contra o veículo. Nessa parte, Rose diz “Vovó”, quando vê que Georgina está com Chris no carro.

Georgina ataca Chris, após sua peruca cair e revelar a cicatriz da cirurgia, fazendo o carro bater. A mulher morre com o impacto. Chris sobrevive e é recebido a tiros de espingarda por Rose, o que é irônico, pois esse era o medo dele revelado a Rose no início do filme: ser perseguido pelos pais dela com uma espingarda. Rose manda o avô, no corpo de Walter, pegar Chris. Entretanto, Chris consegue pegar o celular e tirar uma foto do jardineiro com o flash. A luz o faz acordar e pegar a arma de Rose. Walter, então, atira em Rose e depois se mata.

Porém, Rose não morre. Ela tenta utilizar de amor e delicadeza para manipular Chris, mas ele não se deixa enganar. Ele enforca ela, mas não consegue matá-la. Ao longe, ele ouve o som de um carro policial. Ele levanta os braços já esperando ser preso ou atirado, como Ben em *A noite dos mortos-vivos*. Contudo, quem sai do veículo, é Rod, que diz: “Eu te disse para não ir para aquela casa.” (GET OUT, 2017)

Eles abandonam Rose morrendo sozinha e com frio, como a mãe de Chris. A música *Sikiliza Kwa Wahenga* toca novamente.

Jordan Peele faz o espectador torcer pelo personagem negro. Em *Get Out*, ele utiliza da história do negro no cinema, bem como da “vida real”, para desenvolver a narrativa. Nos primeiros momentos da obra, ele elucida o que milhares de negros sentem ao estarem em ambiente majoritariamente brancos: desconforto. E a ironia nesse caso é que isso acontece no subúrbio. Historicamente, os brancos saíram dos centros urbanos por ter muitos grupos étnicos que representavam “perigo” à branquitude. Logo, eles foram para os bairros mais distantes dando origem aos subúrbios. Porém, a perspectiva é trocada: o negro sente o perigo no local dos brancos. E o medo logo se afirma quando Dre é sequestrado. É interessante realçar que quando ele fala sobre o que os brancos “fazem” com a gente, ele resgata algo existente na realidade de diversos indivíduos negros que passam pelas mesmas coisas. Sendo assim, o “a gente” não é apenas os negros do filme, mas todos os negros, sejam fictícios ou não.

Chris é apresentado de forma política e racialmente consciente. Suas fotografias demonstram o seu olhar perspicaz sobre o centro urbano, retirando o estigma, ao demonstrar crianças e ambientes harmoniosos, mas ainda atribuindo senso crítico ao demonstrar o cachorro agressivo na mão de quem é a vítima do sistema – promovendo uma inversão de papéis. Ao

aparecer Rose, uma mulher branca, o estereótipo do “homem negro que quer a mulher branca” surge nas primeiras impressões, mas há quebra de expectativa quando percebe-se que o casal é socialmente crítico sobre o que a relação interracial deles podem representar. Por mais que Rose se revele uma vilã no final, a colocação dela como uma pessoa branca racialmente consciente e entendedora das nuances do que o relacionamento deles pode significar demonstra que a branquitude sabe que o racismo existe e sabe, também, como a negritude é lida socialmente. É uma forma que o filme encontra de demonstrar que os brancos sabem pelo o quê são historicamente responsáveis.

A trilha sonora desempenha fator distintivo também. Em sua pesquisa, Coleman retrata que sempre que os filmes iam falar sobre o continente africano, sons de tambores surgiam para elucidar a selvageria dos nativos. Aqui, a música em suaili permite entender que há carga de ancestralidade no filme trazida de forma positiva e afetuosa – ressignificando os sons negros – , uma vez que a letra retoma ao “brother” da diáspora e o pede para ouvir os seus ancestrais. Dessa forma, uma música que simboliza o continente africano é utilizada para estabelecer esse paralelo de forma ressignificada de uma relação entre negritude e suas origens dos antepassados. Além disso, como o filme tem ênfase no colonialismo, presente nas simbologias da casa dos Armitage, seja na arquitetura ou nas decorações, ele permite estabelecer um elo de releitura entre as produções racistas de antigamente e o filme de Jordan Peele.

O “cientista explorador” é outra temática resgatada da história do cinema. Por mais que não haja cenas de Dean em outros países, por meio de sua narrativa é possível lembrar os exploradores em *Ingagi* ou *King Kong*. O racismo mascarado de falsa admiração é desenvolvido em diversos âmbitos da fala: ao reforçar o físico protuberante do negro, o desempenho sexual e o estilo descolado. Todos os estereótipos inferiorizam o sujeito negro como alguém pensante, alocando-o apenas à figura da servidão e de afazeres manuais.

Peele, em contrapartida, rompe com esses estigmas a partir do momento que humaniza Chris. Como dito anteriormente, o espectador torce por ele. Essa torcida parte do ponto em que é possível enxergá-lo como alguém que possui carisma, amor, medo, história, ansiedade, desejos, habilidades artísticas e outras características. E isso também é articulado quando Peele traz os olhos como releitura dessas emoções. Os olhos que antes eram satirizados em comédias racistas, agora é humanizado e gera compaixão. Eles, também, são objeto de desejo de um branco, por mais deturpado que o motivo seja.

Além disso, quem salva o personagem no final, não é um herói branco. É Rod. Um amigo negro que, por mais engraçado que seja, ele, sozinho, interpretou toda a situação e foi a salvação do seu “brother” negro.

A figura da feminilidade branca também recebe outra tratativa. Diferentemente das mulheres brancas em *Frankenstein* e *O monstro da lagoa negra*, Rose não é apenas delicada. Ela é o motivo da desgraça de Chris, ao ser a ponte que o levou até a casa em que seria vítima. É importante realçar isso, pois durante a história do cinema de terror, os pretos sempre eram colocados como a ruína das pessoas brancas, especialmente das mulheres. Ainda, a relação aqui não é do homem negro com atração pela mulher branca. No filme, a figura da feminilidade branca fetichiza o homem negro. Nas cenas finais, Rose está na cama procurando novos homens negros para serem as suas vítimas, enquanto a câmera abre o plano e mostra todas as fotos com seus parceiros negros emoldurados em cima de sua cama. Não há o sentimento de descarte esperado e sim um tipo de exaltação prejudicial.

Chris também não tem contato com a sua comunidade durante o filme. A ausência de negros no filme também demonstra em como a branquitude tenta distanciar os negros “acolhidos” por ela dos seus semelhantes. Georgina e Dre são exemplos disso, ao serem negros, mas não conseguem se conectar com o protagonista por meio dos códigos sociais que compartilham.

Além disso, a cena de Chris removendo o algodão da poltrona para se salvar permite a releitura do negro tomando o controle de si por meio de uma simbologia de opressão. O que torna o propósito do filme ainda mais forte devido às tentativas de subjugar e silenciar o negro a ser espectador de sua própria vida para sempre.

Do ponto de vista da tríplice mimese, o substrato ético-cultural se pauta nas camadas raciais presentes na realidade do mundo real. O tipo de racismo abordado em *Get Out*, marcado pela estruturalização do problema, acompanha a forma que os negros são lidos e tratados na contemporaneidade. Não que não haja mais o racismo “tradicional”, baseado em humilhações explícitas e violentas, mas a forma velada dessa outra forma de existência do preconceito exige que a leitura social e os apontamentos críticos para isso sejam feitos de forma adaptada. Já na segunda etapa da tríplice, tem-se o mundo novo ambientado na casa do Armitage. Para além do local físico, o mundo em *Get Out* carrega elementos próprios, como a hipnose que leva o sujeito negro ao Lugar Profundo e o avanço (ou regresso?) da ciência em conseguir transplantar cérebros. Por fim, o mundo refigurado de *Get Out* se expande até às vivências dos espectadores e, especialmente, aos prêmios e conquistas alcançados com *Peele*. O fato do diretor ter sido premiado e a quantidade arrecadada nos cinemas são alguns dos vários fatores que permitem entender o impacto do filme e o interesse das pessoas em assistir, saber e discutir sobre. O âmbito acadêmico também é uma forma de entender essa perspectiva de mundo refigurado, uma vez que *Get Out* deu origem a várias discussões e trabalhos, incluindo esse.

Outro fator narrativo presente constantemente na obra é o cotidiano. Desde a primeira cena de Dre até as experiências que Chris passa na casa da família da namorada, todos os ambientes e cenários são fatores que remetem ao cotidiano. Todavia, a intriga acontece justamente nesses espaços, causando rompimentos na linha do cotidiano, a partir, também, das experiências negativas de Chris.

Peele se propõe a dar sentido à realidade racial por meio da narrativa de *Get Out*. A partir da experiência da diáspora, ele constrói momentos influenciados pelas dinâmicas de poder e contexto histórico-social, como a cena em que Chris indaga a Rose se os pais dela sabiam que eram negro. A partir disso, ele incentiva reflexões identitárias sobre os corpos negros e, para isso, utiliza a experiência de Chris para representar o coletivo. Os questionamentos de identidade não partem necessariamente do personagem, mas do contexto do enredo. O fotógrafo é constantemente “valorizado” por questões físicas e sua existência é tão insignificante para os brancos, que eles não ligam de tirar a sua consciência para colocar a de outra pessoa branca. Dessa forma, coloca-se em questão quem é Chris e, conseqüentemente, a população negra. Eles são apenas o físico? Quais as suas ambições? Quais os seus medos? Peele organiza os elementos no enredo de *Get Out* a fim de lidar com a realidade.

## 7. 4.2 A crítica em *Nope* sobre o apagamento dos negros em Hollywood

Na abertura dos créditos do filme, é possível ouvir uma sitcom sendo reproduzida. O momento não é nada muito grandioso, apenas trocas de presentes entre os familiares, sendo o pai da família um cientista ou outro tipo de profissional que enviou um foguete ao espaço. O motivo dos presentes é o aniversário do personagem chamado Gordy. Logo, um som corta a normalidade da cena e ouve-se gritos exclamando “Não, não!”. Enquanto o espectador ouve, o versículo bíblico de Naum capítulo 3 e versículo 6 surge na tela: “Eu jogarei imundice sobre você. E a tratarei com desprezo. Farei de você um exemplo.” Aqui, a palavra em inglês utilizada na versão original do texto para “exemplo” é “spectacle”, que pode ser traduzido como “espetáculo”. É importante ter isso em ênfase, pois, posteriormente, o filme trará a espetacularização como um dos pontos fortes do enredo.

Já na próxima cena, uma sapatilha permanece em pé pelo calcanhar sem que nada a sustente. Há uma única gota de sangue que o mancha. Em um próximo corte, é visto um macaco vestindo trajes infantis com um chapéu de aniversário. Ele possui as mãos ensanguentadas enquanto anda pelo cenário da sitcom. Entretanto, os objetos encontram-se destruídos e há as pernas de uma mulher caída à mostra (Figura 14).

1.

Figura 14 - Macaco anda pelos destroços



Fonte: Nope (2022)

Pela perspectiva da câmera, compreende-se que o espectador não é mais apenas observador: ele é inserido naquele ambiente pelo senso da primeira pessoa proporcionada. A pessoa que olha o macaco — seja o personagem ou nós que assistimos — o observa mexendo nos pés da mulher jazida, como se verificasse se estava viva. O macaco remove o chapéu de aniversário abruptamente e olha ao redor até que seus olhos pousam justamente naquele que o observa: o personagem e, conseqüentemente, o espectador.

As próximas cenas exploram a rotina de OJ Haywood (Daniel Kaluuya) em uma fazenda cuidando de alguns cavalos. Também é mostrado Otis Haywood (Keith David), pai de OJ. O último se mostra habilidoso na dominação do cavalo. O homem mais velho fala sobre um show que participarão e que, se fizerem um bom trabalho, serão chamados para a sequência. Após ele perguntar sobre a irmã de OJ, o filho se distancia e pega o seu celular, mas a tela desliga causando estranhamento na cena. A sensação de estranheza se alonga quando os dois ouvem alguns barulhos e entende-se que há objetos caindo do céu. Otis é atingido por um deles na cabeça, cai ao chão e o filho o leva às pressas ao hospital. Entretanto, o homem morre e é revelado que o objeto que ocasionou o seu óbito foi uma moeda.

Nas próximas cenas, há mais créditos e nomes dos atores e profissionais que estiveram envolvidos com o filme. O texto é transmitido no centro dela. Nas extremidades, há paredes com estilo metálico, emulando um túnel. No final dele, há a cena do Cavalo em Movimento, que Booker e Daraiseh (s.d) explicam que esse é o primeiro “filme” que Eadweard Muybridge fez a partir de várias capturas de fotos sequenciais de um homem em cima de um cavalo

correndo (Figura 15). O que muitos não sabem é que a pessoa que monta o animal é um jockey negro.

2. Figura 15 - Cavalo em Movimento mostrado em *Nope*



Fonte: Nope (2022)

O próximo corte nos leva a novamente para uma imagem de um homem negro e um cavalo. Dessa vez, em um estúdio modernizado com tela verde para edição. Já nessa sequência, é perceptível o teor temporal que o filme colocará para estabelecer paralelos em relação à temática.

Um homem da produção se aproxima e cumprimenta apenas o cavalo, não OJ. O fazendeiro alerta para que não olhe nos olhos do cavalo e informa que o time dele chegará logo. Em uma fala rápida, o branco da produção diz ao telefone: “Foi mal, o cara dos cavalos está falando.” (NOPE, 2022).

Além de ignorar o cumprimento, ele ainda nega a identidade de OJ ao não dizer o seu nome. Por mais que, posteriormente, ele apresente OJ aos outros, a forma indiferente que o trata permanece como a primeira impressão do contato. Outro momento de descredibilização do personagem, ocorre quando ele orienta a atriz a não ficar perto da parte traseira do cavalo, mas a mulher diz que a produção a guiou para ficar ali. OJ é o especialista acerca do cavalo e, mesmo assim, suas orientações são ignoradas.

Em determinado momento, todos param e esperam as instruções de segurança de OJ. Porém, ele se mostra acanhado, sem realizar contato visual e fala baixo. Ademais, a forma que se expressa é hesitante e pausada, como se estivesse ansioso, mas ele é salvo por Emerald Haywood (Keke Palmer). A energia que a irmã traz é totalmente diferente da de OJ: ela é

extrovertida, carismática, confiante e possui boa oratória. Ela retoma o fato de que o primeiro vídeo capturado da história foi de um homem negro no cavalo e questiona se sabem o nome dele. Aqui, uma das premissas do filme se inicia: a invisibilidade do sujeito negro, principalmente nas telas. Emerald diz que o homem se chamava Alistair E. Haywood, parente distante na sua árvore genealógica.

Após a apresentação, eles pedem para iniciar as gravações, mas OJ informa que o cavalo precisa de uma pausa. A atriz branca responde dizendo que ela não precisa e optam por continuar as gravações. Na movimentação, um profissional coloca um objeto com espelho na frente do cavalo que se assusta com o próprio olhar e dá um coice em um objeto que contém pó. O feito faz com que OJ, Em e o cavalo sejam descartados das produções. Booker e Daraiseh (s.d) dizem que:

Além disso, o fato de os Haywoods terem um histórico de fornecimento de cavalos para os faroestes serve potencialmente como um lembrete de que os afro-americanos estavam muito mais envolvidos na “domesticação” do Ocidente do que se pode perceber assistindo a filmes de faroeste. (BOOKER; DARAISEH, s.d, s.p, tradução nossa)

Após isso, os irmãos entram no carro e, pela primeira vez, o espectador consegue perceber a dinâmica dos dois como uma dupla. Fugindo dos estereótipos encontrados na história do cinema de terror, em *Nope* a dupla é composta por dois sujeitos negros. OJ é mais quieto, contido, calmo. Suas roupas e jeito de falar remetem aos traços de pessoas que trabalham e vivem em áreas mais isoladas sem muito contato com os outros. Já Emerald, utiliza roupas coloridas, possui personalidade mais expansiva e é bem expressiva, como é esperado das pessoas da cidade. Novamente, é possível identificar a presença da temporalidade expressada pelos dois corpos negros. No caso, OJ lembra os tempos antigos em que os negros foram para as regiões das fazendas e Emerald recorda os processos inversos que ocorreram depois em que os negros se tornaram a maior quantidade nos centros urbanos.

Ambos param em um parque no deserto chamado Lote de Júpiter. A estética simula um espaço dos antigos faroestes. Emerald indaga a OJ quantos cavalos foram vendidos e ele responde com o número dez, realizando a promessa de que compraria novamente. Eles entram no escritório de Ricky “Jupe” Park (Steve Yeun). Emerald se empolga ao reconhecer que Ricky era um famoso ator mirim que realizou alguns projetos, incluindo o que é apresentado no primeiro momento do filme com o macaco. Em se empolga e olha ao redor, para em frente a

um pôster de um show e indaga: “O que aconteceu com o garoto negro? Ele era bom.” (NOPE, 2022).

Percebemos, nesse instante, a menção ao apagamento do sujeito negro, tanto por Emerald não saber o que aconteceu com ele, como também por não saber o nome do ator ou personagem ao indicá-lo. A pergunta não possui resposta. A personagem olha mais ao redor e se depara com o pôster do show que possuía Gordy, o macaco (Figura 16).

3.

Figura 16 - Poster de Gordy no escritório de Ricky



Fonte: Nope (2022)

Percebe-se a similaridade com outras capas antigas que retratam a figura dos macacos, como visto no capítulo 3. Ricky diz que *A Casa de Gordy* foi uma sitcom curta, mas memorável, e foi cancelada depois que o macaco surtou. Ele abre um quarto com recordações do show. Ao continuar o relato, ele diz que a produtora tentou ocultar o caso, mas foi um “espetáculo” que todo mundo estava obcecado. A frase, embora colocada de forma rápida, permite entender outra crítica à espetacularização da violência e em como a sociedade gosta de vê-la, tornando tudo um grande show. O ator relembra um episódio do *Saturday Night Live (SNL)* que recriou o momento do surto, tornando-o algo da comédia. Ele diz que, toda vez que Gordy ouvia sons que lembrassem a selva, ele se tornava agressivo. Essa ironia torna-se interessante, uma vez que o macaco, por ser um animal selvagem, deveria gostar dos sons da selva. Porém, como foi registrado no capítulo 3, a selva sempre foi colocada como ambiente de agressividade e primitividade. Logo, em *Nope*, há a referência a esse fator por meio dessa característica.

A cena corta novamente para o estúdio do episódio com o macaco, mas, dessa vez, mostra-se quem era a pessoa enxergando pela perspectiva da primeira pessoa no início do filme: uma criança com traços do leste asiático. Seu rosto carrega respingos de sangue e sua feição demonstra medo. A cena volta ao presente em que Ricky conta a história. Ele enfatiza o quão “lendário” foi.

O filme leva o espectador novamente à fazenda. Por alguns minutos, OJ e Em brindam o pai e relembram momentos com ele. É importante realçar isso, pois, em um filme que aborda o apagamento negro em diferentes âmbitos, retomar a figura do sujeito preto — que, inclusive, morreu primeiro — mostra a preocupação em não se esquecer do principal cuidador da fazenda antes de OJ. Ainda, ele diz que o pai mudou a indústria e isso não pode ser deixado para trás.

Em meio a danças e sons no ambiente externo, OJ sai para verificar o que poderia ser algumas inquietações dos cavalos. Ele avista um disco voador rapidamente pelo céu noturno. Nesse mesmo instante, os itens tecnológicos oscilam. Ele conta para Emerald e a irmã, no dia seguinte, o leva a uma loja para comprar equipamentos de filmagens. Ela diz que as gravações poderão ser vendidas por valores altos para sites de ufologia, mas depois argumenta a ideia deles mesmos gerarem fama e fortuna com o que for capturado.

Eles instalam as câmeras e, posteriormente, Emerald rouba uma estátua de cavalo de Ricky. O roubo é vingado por umas crianças — mais adiante no filme, descobre-se que são os filhos do ex-ator — do Lote de Júpiter por meio de uma brincadeira em que fingiram ser aliens. Angel Torres (Brandon Perea) é um funcionário da loja que os irmãos compraram as câmeras e ele se oferece para instalá-las. O garoto o faz, mas começa a desenvolver um comportamento curioso acerca do porquê os irmãos precisariam das câmeras. A curiosidade o leva a espionar as câmeras em uma noite quieta na loja e no mesmo dia em que a nave alien realiza as movimentações para “sugar” a estátua de cavalo roubada. Emerald e OJ se deparam mais diretamente, pela primeira vez, com o que quer que esteja no céu. Enquanto isso, Angel quer observar tudo, fazer parte do “espetáculo”. Os acontecimentos da noite tiveram impactos diferentes entre OJ e Emerald. Emerald, que antes estava empolgada, se mostra com medo e pede para irem embora. Já OJ, se mostra mais interessado.

Em outro momento, Emerald liga para o diretor Antlers Holst (Michael Wincott). Na cena, é perceptível alguns rolos de filme, como mostra a Figura 17.

4.

Figura 17 - Escritório de Antlers



Fonte: Nope (2022)

Essa cena vem logo depois da câmera focar no saco com a moeda que matou o Otis. Entende-se que a moeda seja uma referência ao rolo devido ao dourado nas extremidades e a forma que os rolos estão agrupados como se fossem montes de moedas. Logo, como a moeda matou o sujeito que mudou a indústria, analisa-se que a morte pela moeda seja uma metáfora ao assassinato que o cinema realiza nos negros, devido ao esquecimento e ao apagamento.

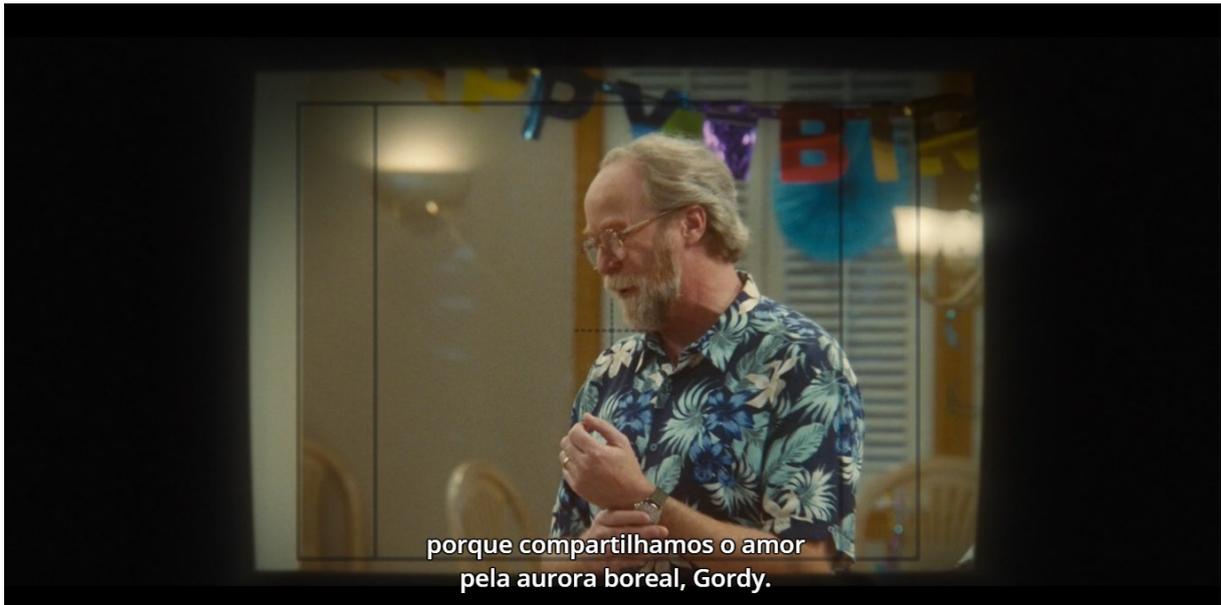
Na ligação com Emerald, o produtor não se lembra dela, apenas quando a associa aos cavalos, chamando-a de “garota dos cavalos”. Novamente, uma referência sutil ao apagamento do sujeito negro. Existe até certa ironia quando ele diz que lembra do irmão e Emerald se refere ao próprio irmão como “garoto do cavalo”. A jovem pede ajuda ao diretor para gravar algo que é impossível de ser registrado, o que chama a atenção de Antlers. Ela enfatiza que apenas ele conseguiria fazer tal feito.

Angel retorna à fazenda com informações obtidas pela espionagem que faz da vida dos irmãos: uma nuvem não se move. A cena corta quando OJ diz: “E se não for uma nave?” (NOPE, 2022).

A próxima cena retorna novamente ao estúdio da sitcom de Gordy. Aqui, vemos a família branca (apenas Ricky que não é caucasiano). O pai traja roupa com estampas florais, remetendo às férias e viagens. Todavia, levando em consideração a história do cinema de terror e a análise de *Get Out*, podemos considerar o pai como a figura do cientista que passou por países “exóticos” (Figura 18).

5.

Figura 18 - O pai da família do show de Gordy



Fonte: Nope (2022).

Nesse trecho, vê-se o que era ouvido no início do filme. Por mais que o show seja do Gordy, na cena em que ele deveria aparecer, não é possível vê-lo. Então, a tela se torna preta, com apenas sons ilustrando o início da violência. A câmera em primeira pessoa transita pelo estúdio, mostrando mais do espaço e alguns adereços que remetem à selva. À espreita, o espectador consegue ver Gordy desferindo golpes em corpos brancos. A câmera intercala entre mostrar Ricky embaixo da mesa e uma visão em primeira pessoa. Essas diferenciações elucidam que o espectador está de fato inserido naquela cena e na problemática que ela representa. Gordy mata o ator que fazia o pai.

O protagonista, então, encara Ricky, mas não se aproxima de forma agressiva. Pelo contrário, ele parece preocupado com a criança e quer a confiança dela ao estender a mão fechada como forma de cumprimento, similar ao que Cris fez com Dre em *Get Out*. Ricky também estende a sua (Figura 19).

6.

Figura 19 - Gordy estende a mão para Ricky



Fonte: Nope (2022)

Essa cena em específico muda a perspectiva sobre Gordy. Por que não atacar o garoto, já que também fazia parte do show? A perspectiva paralela que a câmera proporciona estimula um olhar de identificação e um certo tipo de equidade. Gordy não via a criança como um opressor; mas, como uma vítima com quem compartilhava as dores, mesmo que fossem diferentes. O fato de Ricky ser o único descendente de povos asiáticos em uma família de brancos o coloca como esse ser “diferente”. E, Gordy, entende isso. Todavia, como um animal poderia entender? Analisa-se que Peele utiliza a codificação do sujeito negro na figura do macaco novamente. O apagamento de Gordy do próprio show, a estereotipização infantilizada da imagem do macaco e até mesmo o pôster no escritório de Ricky em que coloca o macaco como um ser selvagem e bestial são atributos que os negros também sofreram no decorrer da história do cinema. Logo, pensar em Gordy como apenas um animal e não uma apropriação ressignificativa da codificação do macaco, é reduzir o impacto que essa angulação no filme propõe.

Após a cena com Ricky, Gordy morre baleado na cabeça. Ricky não foi codificado na figura de um animal devido ao processo racista diferente que a população amarela sofreu nos Estados Unidos. Um dos principais pontos é que a população asiática buscava aproximar-se da branquitude (KANASIRO, 2021, p. 100) até que perceberam que nunca seriam incluídos no meio deles. Ricky é um exemplo disso. A sua experiência violenta com Gordy o estimulou a ser moldado como o seu personagem no show: viver com uma família branca. Tanto que a esposa do personagem é branca também. Uma consideração para reflexão é a forma que ele

exalta o momento de Gordy como “lendário”. Seria uma inclinação à espetacularização da violência ou uma estima ao fato de Gordy ter se rebelado e ele não?

A próxima cena é quando Ricky abre um espetáculo que ele e a família produzem há algumas semanas. Ele enfatiza que aquilo mudará a vida dos espectadores. Ele relata ter visto um disco voador e chama a espécie alienígena de “Espectadores”. O cavalo que OJ vendeu a ele está em uma jaula. Entretanto, o disco voador surge antes do que Ricky esperava. É visível a preocupação do ex-ator, seu nervosismo toma conta do rosto. Depois de alguns momentos de tensão, Ricky vive o seu pesadelo de novo: um animal selvagem sai fora de controle e mata todos. O disco voador “suga” toda a plateia, menos o cavalo. Vê-se uma sequência agonizante das pessoas sendo pressionadas contra paredes asquerosas, como se fosse o interior de um ser vivo.

OJ volta ao parque depois, sem saber do ocorrido, e se depara com o ambiente desértico e caótico. Ele observa o cavalo preso e tenta salvá-lo, mas a imagem do disco voador acima o faz recuar. Todavia, o objeto o vê e tenta pegá-lo, mas ele escapa e cai inconsciente. Ao acordar, vê que o cavalo ainda está bem. Ele liga para Emerald, que no momento coloca um DVD sobre o vídeo do Homem no Cavalo, relembrando, novamente, o espectador da história do sujeito negro no cinema. Antes que o telefone desligue, OJ informa a Em que o objeto é, na verdade, um animal que acredita que aquela é a casa dele, o que nos leva a estabelecer uma associação da figura com os “descobridores” e colonizadores dos países, que chegavam e impunham suas vontades.

Na fazenda, o ser começa a se mostrar mais. Emerald e Angel se escondem dentro da casa, que é banhada pelo sangue das pessoas do espetáculo de Ricky. OJ também é monitorado pelo ser alado dentro de seu próprio carro, sendo impossibilitado de chegar à residência. No dia seguinte, a criatura ainda ronda os jovens, mas OJ logo entende que não pode olhá-la; se o fizer, será devorado.

Por fim, Antlers se une ao grupo e OJ traça um plano para aniquilar a criatura. O desastre no parque esteve nas manchetes dos noticiários. Então, um motoqueiro do TMZ surge na fazenda de OJ para registrar informações. Quando ele pergunta a Emerald quem ela é, ela responde “Ninguém”. O motoqueiro segue com a viagem, mas a zona que o alien está desliga os aparelhos eletrônicos, incluindo a moto, fazendo com que ele sofra um acidente. OJ vai até ele para prestar ajuda, mas a primeira coisa que o acidentado pergunta é se foi gravado e indaga sobre a localização da câmera. A crítica à mídia sensacionalista e invasiva é feita por meio desse personagem. Sendo um pouco caricato, o personagem evidencia a sede pela manchete. No fim,

OJ desiste de salvá-lo, o que é significativamente importante, uma vez que foge do estereótipo do personagem negro se sacrificando em prol dos outros.

Aqui, também, há dois exemplos de como Peele explorou a dualidade de cada irmão discutida no início da análise. Na Figura 20, Emerald recria o homem no cavalo de forma moderna ao utilizar a moto e, na Figura 21, OJ recria da forma tradicional.

7.

Figura 20 - Emerald na moto



Fonte: Nope (2022)

8.

Figura 21 - OJ no cavalo



Fonte: Nope (2022)

Apesar das adversidades, o plano dá certo e as imagens são capturadas. Todavia, Antlers diz que eles não merecem o “impossível” e leva as filmagens consigo para a montanha. Ele quer registrar o animal aéreo comendo-o e consegue. Aqui, vê-se um produtor branco roubando

idealizações negras e fazendo o que quer como se fossem suas, manifestando uma crítica sobre a apropriação das produções e ideias negras feita pelos brancos.

Em cenas mais adiante, o alien se expande fisicamente, tornando-se ainda maior e mais imponente. Ele persegue Emerald que bola um plano de última hora para registrá-lo por foto. E ela consegue. No final, mais uma menção a recriação da figura do homem no cavalo feita por OJ (Figura 22). A diferença é que aqui ele e Em marcam, novamente, a história da imagem.

9.

Figura 22 - OJ surge no cavalo



Fonte: Nope (2022)

Em mais uma obra, Jordan Peele nos faz acreditar nos objetivos dos protagonistas negros. Em *Nope* (2022), ele explora a história do setor em que ele mesmo está: o cinema. A irresponsabilidade que Hollywood teve com os sujeitos negros foi trazida ao filme, tanto na figura de Gordy, como na figura dos Haywood. A posição de Peele dentro da indústria e a escolha do diretor de, mesmo assim, fazer a crítica presente no filme permite compreender que mesmo ele, um diretor renomado, é perpassado pelas consequências do racismo e busca trazer a sua própria comunidade para o destaque, não esquecendo sua origem e os seus semelhantes. Ainda, por ser referência e autoridade na área e em Hollywood, suas críticas ao meio tornam-se mais incisivas e elucidam o problema que existe na indústria cinematográfica a partir de uma visão interna.

A espetacularização da dor e da violência também foi pautada nesse filme por meio da figura do público, seja pelo personagem Angel, pelo público do parque de Ricky ou por nós que assistimos. Na história do cinema, os personagens negros eram colocados em situações degradantes e humilhantes, como mortes violentas, agressões colocadas como cômicas e outras

situações que, por serem vivenciadas por negros, não eram levadas a sério. Enquanto isso, a branquitude assistia passivamente e se divertiam. Em *Nope*, Peele direciona essa crítica por meio do show do Ricky e da sitcom de Gordy, por exemplo.

Ademais, a dinâmica entre os irmãos parece conflituosa de início devido às diferenças de personalidade. Todavia, a relação dos dois se fortifica e se complementa de modo a finalizarem um filme como um duo memorável. O desenvolvimento de OJ, que no início do filme parecia com seus cavalos ao olhar para baixo, culminou em um personagem confiante, corajoso e inteligente. Emerald também foge dos limites das personagens femininas ao também se mostrar corajosa e apta para esforços físicos. Todo esse processo é uma forma de Peele ressignificar os personagens para além da sua cor. Ser negro influencia na forma que o sujeito existe no mundo, mas entende-se que ele seja muito mais do que a sua pele. Peele entende isso e promove escalonamento dos personagens como pessoas aptas a serem mais do que originalmente são. A ideia do duo também é um processo de valorização da força conjunta negra. No capítulo 3, Coleman traz os estereótipos das duplas de filmes compostas por um branco e um negro, no qual o negro era sempre o elo mais fraco. Em *Nope*, o diretor mostrou que nenhum branco é necessário para fazer a narrativa funcionar e se tornar interessante. E, mais importante: para alcançar o objetivo e para derrotar o vilão.

Para mais, Peele reconstrói a importância da memória por meio do enredo dos Haywood, mas também pelas dicas sutis no decorrer do filme que funcionam para lembrar, também, o público que assiste, sobre Alistair Haywood e sobre Otis Haywood. É um processo crítico que envolve o espectador, pois, com tantos acontecimentos e tensões, pode ser fácil se esquecer do motivo de tudo ter começado, mas de tempos em tempos, todos são lembrados da história dos Haywood, seja por uma referência falada ou visual no ambiente.

Na obra, as dinâmicas de poder e as relações histórico-sociais entre a população negra e o cinema são ressignificadas como crítica à indústria norte-americana. Tanto para conscientizar, quanto para relembrar e responsabilizar o mercado pela imagem do negro na sociedade.

Como foi visto, Peele começou a sua jornada na comédia e transacionou para o terror posteriormente. A estreia com *Get Out* o fez ser mais notado publicamente, oferecendo reconhecimento e prestígio. No primeiro filme, vê-se o teor racial e a utilização de uma casa como lugar de enredo. A utilização do racismo velado estabelece associações restritivas ao corpos negros que são representados pela figura de Chris. Já em *Nope*, ele mergulha na ficção científica dentro do terror, ao mesmo tempo que constrói a ambientação em cenários não muito

tecnológicos que, no caso, é a fazenda dos Haywood. Ele acrescenta, também, problemáticas raciais para nortear a narrativa.

Ambos os filmes possuem premissas e abordagens diferentes, mas são feitos de forma consistente e com embasamento comum na negritude. Peele “coloca o dedo na ferida” da branquitude ao falar, por meio da narrativa, o porquê são responsáveis pela degradação histórica da comunidade negra. Ele faz isso nos diferentes âmbitos que compreendem a complexidade e magnitude da pauta racial. Em *Get Out*, ele traz os problemas raciais que culminam na redução do sujeito negro ao fator físico e no desligamento da sua capacidade de pensar e existir. Em *Nope*, ele traz novamente as questões da racialidade para tratar sobre outro problema que envolve Hollywood, mas sem apontar explicitamente as questões de raça como razão dos personagens ou enredo serem como são.

Ao mesmo tempo que possui diferenças, as obras também são similares em propósito e na fonte do enredo. Além disso, as duas são protagonizadas por personagens negros, com características sociais fundamentadas nas realidades da população preta. Ainda, os filmes não passam em ambientes que fogem do cotidiano. São paisagens serenas, mas que se moldam em diferentes tensões devido ao rompimento proporcionado pela intriga das problemáticas. É como se Peele afirmasse que o cotidiano é um lugar de perigo para o sujeito negro.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As narrativas são maneiras de experienciar o mundo, os acontecimentos e as pessoas a partir dos recursos culturais e, ao mesmo tempo, elas refletem na cultura, moldando-a e intensificando-a. Com elas, entende-se os vários porquês envolvendo a humanidade, uma vez que as pessoas já nascem inseridas em diferentes mundos refigurados e precisam aprender a se movimentar entre eles. Nesse processo, criam-se vários “eus”: um para a família, outro para o trabalho, outro para a escola, etc, que podem ser instáveis e provisórios também. Todas essas múltiplas realidades se originam a partir das vivências, das trocas e dos códigos compartilhados socialmente e cada indivíduo também promove modelos de refiguração para os outros.

Ainda, foi visto que as narrativas também partem da tríplice mimese. Na primeira parte da teoria, utiliza-se o substrato ético-cultural para embasar o desenvolvimento da narrativa. Na segunda, cria-se um mundo novo dentro da narrativa. Por fim, a terceira parte trata sobre a repercussão da obra na vivência dos leitores e como ela influencia nas experiências. Ademais, entendeu-se que o cotidiano é o lugar em que os sujeitos vivenciam as suas experiências positivas e negativas, portanto, o compreende como algo recheado de acontecimentos que moldam as pessoas e com relações que seguem dinâmicas de poder histórico-sociais.

As narrativas permitem os questionamentos acerca da identidade, o que leva a indagar sobre o que é a negritude e como ela existe na sociedade. O termo da negritude foi um processo de ressignificação feito pela própria comunidade, utilizando uma palavra que era utilizada pela branquitude para ofender, mas que passou a atribuir sentido às vivências e exaltação da raça. O processo integrou a cultura, a identidade e a história dos negros. A discussão pôde ser entendida a partir, também, da historicidade do cinema negro de terror. No capítulo 3, há o resgate das representações negras do cinema, identificando estereótipos e contextos dos indivíduos negros nas obras. Ainda, identificou-se as diferenças entre cinema de terror com negros e cinema de terror negro. O primeiro reduz o sujeito negro a sua cor e o aloca como algo inferior, sem aproveitamento. Por sua vez, o segundo oferece profundidade ao sujeito negro, entendendo que ele é mais do que sua cor e pode ser colocado em papéis de prestígio também.

Partindo disso, foram analisadas as obras *Get Out* (2017) e *Nope* (2022) de Jordan Peele. Em *Get Out*, acompanha-se a história de Chris na casa da família Armitage, que busca utilizar o seu corpo para inserir a mente de um branco. Desse modo, o fotógrafo corre o risco de se tornar um mero espectador da própria vida e ser silenciado para sempre. Peele traz um enredo explicitamente crítico ao racismo velado em um contexto da realidade em que isso também acontece. Já em *Nope*, ele critica Hollywood e o apagamento dos artistas negros da história do

cinema, oferecendo dicas sutis sobre o teor da racialidade, a partir da história de OJ e Emerald Haywood. Em ambos os filmes, Peele aborda diferentes tópicos dentro da negritude para desenvolver críticas diversas.

O diretor ressignifica o papel do negro ao atribuir profundidade aos personagens e enredos que contrói, fugindo dos estereótipos e fazendo com que o espectador torça por eles. Ele entende que a vivência, por si só, é perigosa para a comunidade negra e não mede esforços para demonstrar o cotidiano como uma zona de perigo em suas obras. Além disso, os recursos sonoros e visuais são pensados a fim de que passem afirmações e críticas sem a necessidade de vocalizar ou mostrar explicitamente, tornando os filmes ricos em conteúdo e observações. Portanto, a análise buscou contemplar a abundante quantidade de referências que, direta e indiretamente, permitiu que a leitura mais aprofundada trouxesse mais interpretações e profundidade nos filmes..

Ainda, a produção deste trabalho permitiu olhar no futuro no qual as produções do cinema de terror serão expressões de seu tempo e de sua luta, utilizando os recursos culturais para fomentar discussões acerca das perspectivas e lutas sociais. As análises demonstraram que é possível integrar os sujeitos negros nas obras, alocando-os na diversidade de narrativas, permitindo que a história da comunidade seja veiculada de forma inovadora e contextualizada para o público que o assiste. Futuramente, espera-se que mais produções e artistas negros consigam ter a oportunidade de aproveitarem as portas que as outras gerações conseguiram conquistar e, assim, continuar o caminho rumo à diversidade no cinema.

Produzir essa pesquisa foi uma experiência única e carinhosa. Antes de entrar na jornada de escrevê-la, não esperava que me sentiria tão absorto pelo o que lia e encontrasse o gosto que tenho atualmente pelas temáticas. Busquei aproveitar ao máximo os conteúdos que tive contato, pois entender esse lado das discussões, tendo o embasamento narrativo e o cinema de terror, permitiu que minha visão ampliasse acerca das possibilidades das discussões negras. Chegou em um ponto em que é até difícil apenas ver, ler ou ouvir algo, pois a minha mente busca referências, conexões e contribuições que já tive contato para interpretar as obras. Com esse trabalho, aprendi mais sobre mim, minha capacidade e as portas que o futuro possui para mim.

Entretanto, em determinados momentos, o trabalho acabou indo naturalmente para outros campos que exigiam exploração científica, os quais não faziam sentido para o trabalho nesse momento por causa do problema de pesquisa. Então, necessitei desenvolver o senso de limitar até onde ir e o que trazer, o que foi difícil no início, pois tudo aparenta ser importante. Perceber esses limites também permitiu que eu enxergasse as potencialidades do trabalho. Nas leituras, verifiquei as possibilidades que ele poderia seguir em alguns desdobramentos, como:

a figura da mulher negra no cinema de terror, a figura da negritude LGBTQIA+ no cinema e outros tópicos que envolvem a espetacularização. Além desses, o trabalho fomentou o interesse em estudar outros gêneros do cinema com a angulação da negritude também. Especialmente, *Nope* que possui a ambientação do faroeste.

A escolha desse tema foi um grande acerto e as tomadas de decisão foram feitas a partir de reflexões prazerosas no decorrer do caminho. Este projeto é finalizado com o sentimento de dever cumprido, não apenas por terminá-lo, mas por ver o desenvolvimento intelectual expressado nas páginas do documento e pelo contato com uma área tão especial quanto às narrativas.

## REFERÊNCIAS

- AUDEBERT, Cédric, JARDIM, Denise F.; JOSEPH, Handerson; PINHO, Osmundo. **Horizontes Antropológicos**. 63. ed. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2022. 408 p. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/horizontesantropologicos/issue/download/4536/1089>. Acesso em: 22 maio 2023.
- BOOKER, M. Keith; DARAISEH, Isra. **Jordan Peele's Nope**. Saying No to the Society of the Spectacle. s.d. Disponível em: <https://bookerhorror.com/jordan-peeles-nope-saying-no-to-the-society-of-the-spectacle/>. Acesso em: 27 maio 2023.
- CÃES policiais de Los Angeles mordem apenas negros e latinos. 2013. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/caes-policiais-de-los-angeles-mordem-apeenas-negros-e-latinos/>. Acesso em: 01 maio 2023.
- CAPA de revista com Gisele Bündchen causa polêmica nos EUA. 2008. Disponível em: <https://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL365625-7084,00-CAPA+DE+REVISTA+COM+GISELE+BUNDCHEN+CAUSA+POLEMICA+NOS+EUA.html>. Acesso em: 25 maio 2023.
- CAPITAL, Carta. **‘Get Out’: um thriller psicológico contra o racismo velado... Leia mais em <https://www.cartacapital.com.br/cultura/get-out-um-thiller-psicologico-contra-o-racismo-velado/>. O conteúdo de CartaCapital está protegido pela legislação brasileira sobre direito autoral. Essa defesa é necessária para manter o jornalismo corajoso e transparente de CartaCapital vivo e acessível a todos**. 2017. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/get-out-um-thiller-psicologico-contra-o-racismo-velado/>. Acesso em: 01 maio 2023.
- CARROLL, Noël. **A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração**. Desconhecida: Editora Papyrus, 1999. Disponível em: <https://pdfcoffee.com/carrollnoel-a-filosofia-do-horror-ou-paradoxos-do-coracao-pdf-free.html>. Acesso em: 16 abr. 2023.
- COLEMAN, Robin R. Means. **Horror Noire: a Representação Negra no Cinema de Terror**. Rio de Janeiro: Darkseid, 2019. 458 p.
- DOMINGUES, Petrônio José. Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica. **Mediações**: revista de Ciências Sociais, Londrina, v. 10, n. 1, p. 25-40, jun. 2005. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/2137/2707>. Acesso em: 05 mar. 2023.
- DOURADO, Pedro. **Biografia**: Jordan Peele. s.d. Disponível em: <https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/biografia-jordan-peeel>. Acesso em: 01 maio 2023.
- ELSEN, Melanie van Der. **Educating America on Race**: absurdist humor as critical public pedagogy in the works and performances of kara walker, dave chappelle, and jordan peeel. 2020. 112 f. Tese (Doutorado) - Curso de Faculty Of Arts, Radboud University Nijmegen,

Nimega, 2020. Disponível em: <https://theses.uibn.ru.nl/items/60b29847-b6ac-4e9a-9c70-1f03aa867bdf>. Acesso em: 04 jun. 2023.

FOLTER, Regiane. **O que é tokenismo?** 2020. Disponível em: <https://www.politize.com.br/tokenismo/>. Acesso em: 12 jan. 2023.

GET Out. Direção de Jordan Peele. Fairhope: Monkeypaw Productions, 2017. Color.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2003. 434 p. Disponível em: <https://iedamagri.files.wordpress.com/2014/07/da-diaspora-stuart-hall.pdf>. Acesso em: 19 mar. 2023.

INGAGI. [S. l.], [202-?]. Portal: IMDb. Disponível em: [https://www.imdb.com/title/tt0164686/?ref\\_=tt\\_mv\\_close](https://www.imdb.com/title/tt0164686/?ref_=tt_mv_close). Acesso em: 05 mai. 2023

KANASIRO, Heidy Maiyumi Rafael. **Olhares Brancos, Terror Negro: Branquitude e Horror Em Corra!, De Jordan Peele**. 2021. 117 f. Tese (Doutorado) - Curso de Literatura, Estudos Comparados e Interartes, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufms.br/bitstream/123456789/4250/1/Olhares%20brancos%2c%20terror%20negro%20branquitude%20e%20horror%20em%20Corra%21%20de%20Jordan%20Peele%20Disserta%3a7%2c%3a3o%20de%20Heidy%20Maiyumi%20Rafael%20Kanasiro.pdf>. Acesso em: 08 mar. 2023.

LEAL, Bruno. **Introdução Às Narrativas Jornalísticas**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2022. 144 p.

LUZ, Itacir Marques da. Irmandade e Educabilidade: um olhar sobre os arranjos associativos negros em pernambuco na primeira metade do século xix. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 32, n. 3, p. 119-142, set. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/edur/a/NhkvmqRz4F7sh7PdDxBQ9K/?lang=pt>. Acesso em: 26 maio 2023.

MACHADO, Taís de Sant'Anna. Etnografia do Filme Corra (2017): um debate sobre negrofilia e relações raciais nos Estados Unidos. **Ambivalências**, São Cristóvão, v. 7, n. 13, p. 74-108, jun. 2019. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/Ambivalencias/article/view/11299>. Acesso em: 22 maio 2023.

MANNA, Nuno. Narrativa e a Experiência Do Tempo Histórico: Uma Perspectiva Contextual e Conceitual Para Análise de Processos Comunicacionais. **Revista Latinoamericana En Comunicación, Educación e Historia**, Córdoba, v. 2, n. 2, p. 37-52, dez. 2020. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/comedhi/article/view/36004>. Acesso em: 19 mar. 2023.

MANTAN Moreland & Ben Carter. S.L: S.P, s.d. P&B. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=6bIyMBSx5Qo&t=166s&ab\\_channel=rodanvideo](https://www.youtube.com/watch?v=6bIyMBSx5Qo&t=166s&ab_channel=rodanvideo). Acesso em: 25 maio 2023.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise Crítica da Narrativa**. Brasília: Editora Unb, 2013. Disponível em: [https://www.academia.edu/36843738/An%C3%A1lise\\_Cr%C3%ADtica\\_da\\_Narrativa\\_Luiz\\_Gonzaga\\_Motta](https://www.academia.edu/36843738/An%C3%A1lise_Cr%C3%ADtica_da_Narrativa_Luiz_Gonzaga_Motta). Acesso em: 20 mar. 2023.

NOPE. Direção de Jordan Peele. Firestone Ranch: Monkeypaw Productions, 2022. Color.

NUNES, Caroline. **Protagonismo negro em filmes de terror marca a nova era do gênero.** 2021. Disponível em: <https://almapreta.com.br/sessao/cultura/protagonismo-negro-em-filmes-de-terror-marca-a-nova-era-do-genero>. Acesso em: 15 jan. 2023.

O NASCIMENTO de uma Nação. Calxico: David W. Griffith Corp., 1915. P&B.

RAMOS, Amanda Pereira, 2018, Goiânia. **Terror e horror como ferramentas de construção do medo:** Da apreensão à realização. Goiânia: Universidade Estadual de Goiás, 2018. Disponível em: <https://www.anais.ueg.br/index.php/sau/article/view/12119>. Acesso em: 25 maio 2023.

RAT out. Disponível em: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/rat-out#:~:text=rat%20somebody%20out%20>. Acesso em: 07 maio 2023.

REUTERS. **'Nós', de Jordan Peele, arrecada US\$ 70 milhões nas bilheterias norte-americanas em fim de semana de estreia.** 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2019/03/25/nos-de-jordan-peepe-arrecada-us-70-milhoes-nas-bilheterias-norte-americanas-em-fim-de-semana-de-estreia.ghtml>. Acesso em: 01 maio 2023.

RICO, Miguel. **O advento do Afro-Surrealismo no audiovisual.** 2022. Disponível em: <https://comunidadeculturaearte.com/o-advento-do-afro-surrealismo-no-audiovisual/>. Acesso em: 04 jun. 2023.

SEGUNDO, Waldir Alves da Silva. Apropriações de Subgêneros do Horror no Cinema Negro Norte-Americano Contemporâneo. **Revista Científica de Artes**, Curitiba, v. 24, n. 1, p. 247-258, jun. 2021. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/issue/view/228>. Acesso em: 28 out. 2022.

SQUIRE, Corinne. O que é narrativa? **Civitas - Revista de Ciências Sociais**, Porto Alegre, v. 14, n. 2, p. 272, 26 jun. 2014. EDIPUCRS. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/17148>. Acesso em: 27 out. 2022.

SNITCH. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/snitch>. Acesso em: 01 maio 2023.

TRENTO, Paola. **Contemporary Black Horror Films: Reinventing Representations of Blackness to Question Post-Racial America.** 2022. 130 f. Final's Thesis (Master's Degree) - Curso de European, American And Postcolonial Languages And Literatures, Ca' Foscari University Of Venice, Veneza, 2022. Disponível em: <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/21646/851916-1259797.pdf?sequence=2>. Acesso em: 08 maio 2023