

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
CURSO DE JORNALISMO

ANA CAROLINA DA SILVA

A DIALÉTICA DO MEDO: REPRESENTAÇÃO CINEMATOGRAFICA, BLUES E
CONTESTAÇÃO HISTÓRICA NO FILME *PECADORES (SINNERS)*

UBERLÂNDIA
2026

ANA CAROLINA DA SILVA

A DIALÉTICA DO MEDO: REPRESENTAÇÃO CINEMATOGRAFICA, BLUES E
CONTESTAÇÃO HISTÓRICA NO FILME *PECADORES (SINNERS)*

Trabalho de conclusão de curso apresentado na
Faculdade de Educação da Universidade Federal de
Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção
do título de bacharel em Jornalismo.

Orientadora: Profa. Dra. Adriana C. Omena Santos.

UBERLÂNDIA

2026

ANA CAROLINA DA SILVA

A DIALÉTICA DO MEDO: REPRESENTAÇÃO CINEMATOGRAFICA, BLUES E
CONTESTAÇÃO HISTÓRICA NO FILME *PECADORES (SINNERS)*

Trabalho de conclusão de curso apresentado na
Faculdade de Educação da Universidade Federal de
Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção
do título de bacharel em Jornalismo.

Uberlândia, 10 de março de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Adriana Cristina Omena dos Santos - UFU Orientadora

Profa. Dra. Ivete Batista da Silva Almeida - UFU Examinadora

Prof. Dr. João Damasio da Silva Neto - UFU Examinador

Ao meu avô, meu eterno professor da vida

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, que, durante toda a graduação, foi a base excepcional para que eu me mantivesse firme, tanto física quanto emocionalmente, em meio a prazos e incertezas. Um agradecimento especial à minha mãe, Thalita, uma mulher guerreira que, por nenhum segundo, hesitou nem questionou minha escolha profissional. Pelo contrário, apoiou incondicionalmente o meu desejo de contar histórias e esteve ao meu lado em cada decisão que tomei ao longo desses 23 anos. Aos meus avós, Maria e Divino, minhas maiores referências de resiliência, luta e determinação. Serei eternamente grata pelo presente imensurável de ter vocês em minha vida e por tudo o que representam na minha formação como ser humano.

Agradeço aos amigos que caminharam comigo antes, durante e depois desta jornada. Nem todos permaneceram, mas cada um, ao seu tempo, fez meus dias mais felizes. Deixo um carinho especial às equipes femininas de basquete, vôlei e handebol da Atlético Humanas UFU. As quadras foram meu refúgio, minha válvula de escape e meu lugar de alegria durante grande parte da minha vida; tive muita sorte em compartilhá-las com vocês. Obrigada por cada jogo, pela parceria e, principalmente, pelas conquistas que alcançamos juntas dentro e fora das quatro linhas.

Ao meu amado, Felipe Augusto, obrigado por ser um ouvinte atento e um parceiro incansável, sempre disposto a me compreender e a me ajudar a desemaranhar os nós da vida. Agradeço o seu apoio incondicional e por ter segurado minha mão até a linha de chegada.

À Universidade Federal de Uberlândia e a todos os professores que cruzaram o meu caminho, pela troca fundamental e por me ajudarem a lapidar meu olhar crítico sobre o mundo.

À minha orientadora, Adriana Omena, minha gratidão pela condução sábia, pelo apoio em todas as escolhas durante o desenvolvimento deste trabalho e por me incentivar a buscar a minha melhor versão dentro do possível.

Por fim, agradeço à energia que me guia e à força dos meus ancestrais, que pavimentaram o caminho para que eu pudesse estar aqui hoje contando a nossa história.

*O escravo libertou-se; ficou ao sol por um breve
momento; e então retornou à escravidão.*

W. E. B. Du Bois

SILVA, Ana Carolina da. **A dialética do medo**: representação cinematográfica, blues e contestação histórica no filme *Pecadores (Sinners)*. 2025. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) — Universidade Federal de Uberlândia, 2025. 58 p.

RESUMO

O presente trabalho analisa de que modo o filme *Pecadores (Sinners)*, 2025, dirigido por Ryan Coogler, mobiliza códigos da cultura afro-diaspórica para tensionar as estruturas históricas do racismo e da segregação no Sul dos Estados Unidos. Para tanto, a pesquisa adota uma abordagem qualitativa e descritiva, fundamentada no método dialético, examinando a narrativa a partir de três eixos de tensão: Lei Escrita versus Palavra Cantada, Sagrado versus Profano e Memória versus Esquecimento. A análise demonstra que a obra subverte os tropos do *Black Horror*, utilizando o blues, a figura do *griot* e a oralidade não como elementos folclóricos, mas como tecnologias de sobrevivência e arquivos de memória. Os resultados indicam que o espaço do *juke joint* e a performance musical operam como territórios de resistência à violência das leis Jim Crow, enquanto a recusa da imortalidade vampírica pelos protagonistas simboliza a afirmação da humanidade e a rejeição à cooptação pelo sistema colonial. Conclui-se que o cinema, ao articular a memória ancestral e a oralitura, transcende a função de entretenimento para se consolidar como um arquivo vivo e uma ferramenta de emancipação política, permitindo a elaboração narrativa do trauma e a continuidade da identidade negra para além da morte física.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; representação; blues; oralidade; *Pecadores*.

SILVA, Ana Carolina da. **The dialectic of fear**: cinematic representation, blues and historical contestation in the film *Sinners*. 2025. Undergraduate Thesis (Journalism) — Federal University of Uberlândia, 2025. 58 p.

ABSTRACT

This study analyzes how the film *Sinners* (2025), directed by Ryan Coogler, mobilizes codes of Afro-diasporic culture to tension the historical structures of racism and segregation in the Southern United States. To this end, the research adopts a qualitative and descriptive approach, grounded in Dialectical Method, examining the narrative through three axes of tension: Written Law versus Sung Word, Sacred versus Profane, and Memory versus Forgetting. The analysis demonstrates that the work subverts *Black Horror* tropes, utilizing blues, the figure of the *griot*, and orality not as folkloric elements, but as technologies of survival and archives of memory. The results indicate that the space of the juke joint and musical performance operate as territories of resistance against the violence of Jim Crow laws, while the protagonists' refusal of vampiric immortality symbolizes the affirmation of humanity and the rejection of co-optation by the colonial system. It is concluded that cinema, by articulating ancestral memory and orality, transcends the function of entertainment to consolidate itself as a living archive and a tool for political emancipation, allowing for the narrative elaboration of trauma and the continuity of Black identity beyond physical death.

KEYWORDS: cinema; representation; blues; orality; *Sinners*.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	CINEMA, TERROR E REPRESENTAÇÃO DA CULTURA NEGRA	12
2.1	<i>O cinema como linguagem e espelho social</i>	12
2.2	<i>Representação e produção de significado</i>	13
2.2.1	Estereótipo e representação da cultura negra	15
2.3	<i>Black Horror: do medo do negro ao medo negro</i>	18
3	CÓDIGOS DE RESISTÊNCIA: DIÁSPORA, ORALIDADE E BLUES	22
3.1	<i>Cultura e memória nas rotas da diáspora</i>	22
3.2	<i>“Separados, mas iguais”</i>	24
3.2.1	Blues como crônica social	27
3.2.2	A oralidade como tradição viva	31
4	I LIED TO YOU: ANÁLISE DO FILME PECADORES	34
4.1	<i>Sinopse e ficha técnica</i>	34
4.2	<i>Percurso metodológico: a abordagem dialética</i>	36
4.3	<i>Tensão I: Lei Escrita X Palavra Cantada</i>	40
4.4	<i>Tensão II: O Sagrado X O Profano</i>	45
4.5	<i>Tensão III: Memória X Esquecimento</i>	49
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	53
	REFERÊNCIAS	56

1 INTRODUÇÃO

A linguagem cinematográfica não deve ser compreendida apenas como um instrumento de entretenimento ou um espelho neutro da realidade, mas sim como um sistema de representação capaz de produzir sentidos, forjar identidades e contestar hegemonias. Conforme aponta Stuart Hall (2016), é por meio da representação que os significados culturais são intercambiados e que o poder simbólico é exercido. Nesse contexto, o cinema historicamente desempenhou um papel ambíguo na representação da cultura negra: ora servindo como veículo de fixação de estereótipos subalternizantes, ora emergindo como ferramenta de contestação e de reescrita histórica.

O presente trabalho debruça-se sobre essa segunda vertente, tendo como objeto de estudo o filme *Pecadores (Sinners)*, lançado em 2025, sob a direção de Ryan Coogler. A obra, analisada à luz dos conceitos do subgênero contemporâneo do *Black Horror* (terror negro), narra o retorno de dois irmãos gêmeos ao Sul segregado dos Estados Unidos na década de 1930, onde enfrentam não apenas a violência institucional das leis Jim Crow, mas também uma ameaça sobrenatural que metaforiza o terror racial. É nesse cenário de tensão que os espaços de sociabilidade negra, em especial os *juke joints*, assumem um papel central. A onipresença da musicalidade afro-diaspórica, em especial o blues, não se limita a uma ambientação sonora passiva, mas converte-se em um elemento ativo da trama, funcionando como um arquivo da memória comunitária e como uma tecnologia de sobrevivência espiritual e material diante do horror existente.

A investigação articula-se em torno do problema central que emerge desse objeto, buscando compreender como o filme *Pecadores* utiliza elementos da cultura afro-diaspórica — especificamente o blues, a figura do *griot* e a oralidade — para resistir à violência histórica e simbólica da segregação.

A escolha deste tema surge de uma motivação subjetiva que se entrelaça ao percurso acadêmico. A relevância pessoal desta pesquisa reside no lugar de fala da pesquisadora enquanto mulher negra e sujeito diaspórico. O encontro com o filme *Pecadores* não foi apenas estético, mas também identitário; a obra despertou uma necessidade urgente de compreender as rotas percorridas pelos meus antepassados e as estratégias de sobrevivência que permitiram que suas histórias chegassem até mim. Somado a isso, a centralidade da música na narrativa dialoga com uma trajetória de escuta da musicalidade negra, permitindo investigar como o som opera como arquivo de memória.

No âmbito social e acadêmico, a pesquisa justifica-se pela necessidade de ampliar o debate sobre o *Black Horror* no campo da Comunicação Social. Em um momento em que as disputas por representatividade ganham a esfera pública, analisar obras que subvertem a lógica do "negro como vítima" ou "monstro" é fundamental para o letramento racial. O trabalho tem relevância prática ao demonstrar como produtos da cultura pop podem servir como dispositivos pedagógicos para discutir traumas históricos complexos, como a segregação e o racismo estrutural, elaborando narrativas contraculturais em espaços midiáticos onde a visão hegemônica muitas vezes se omite ou não alcança.

Para responder à questão proposta, a pesquisa adota uma abordagem qualitativa e descritiva, fundamentada no método dialético conforme proposto por Leandro Konder (2008). A escolha por este método justifica-se pela própria natureza do objeto: o filme não é uma obra estática, mas uma narrativa construída a partir de tensões e contradições ('sagrado' versus 'profano'; 'lei escrita' versus 'palavra cantada'; 'memória' versus 'esquecimento'). A dialética permite, portanto, analisar a obra não como um objeto estético isolado, mas como parte de uma totalidade histórica, observando as conexões entre a ficção sobrenatural e a realidade material do racismo.

Portanto, o objetivo geral deste trabalho é analisar de que modo a narrativa mobiliza os códigos da cultura diaspórica para tensionar as estruturas históricas do racismo e da segregação. Especificamente, busca-se compreender o cinema como dispositivo de representação e o papel do *Black Horror* na subversão de estereótipos coloniais; investigar as raízes históricas do Sul segregado e a função social da oralidade como arquivo de memória e realizar uma análise dialética das cenas-chave do filme, demonstrando como a cultura opera como forma de sobrevivência.

Estruturalmente, o trabalho divide-se em três seções principais, além desta introdução e das considerações finais. A seção 2, "Cinema, Terror e a Representação da Cultura Negra", estabelece as bases teóricas sobre linguagem e representação, discutindo desde os estereótipos coloniais até a emergência do *Black Horror* como estética política. A seção 3, "Códigos de Resistência: Diáspora, Oralidade e Blues", aprofunda-se no contexto histórico, utilizando os conceitos de Atlântico Negro (Paul Gilroy) e Oralitura (Leda Maria Martins) para situar o blues e o *juke joint* como territórios de resistência no Sul de Jim Crow. Por fim, a seção 4, "I Lied to You: Análise do Filme Pecadores", aplica o método dialético para dissecar três tensões fundamentais da obra, demonstrando como a materialidade da história e a arte se fundem na luta pela vida.

Dessa forma, este estudo pretende contribuir para o campo da Comunicação e dos Estudos Culturais ao demonstrar que o cinema, quando articulado à memória ancestral, transcende a tela para se tornar um arquivo vivo das lutas negras por emancipação.

2 CINEMA, TERROR E REPRESENTAÇÃO DA CULTURA NEGRA

2.1 O cinema como linguagem e espelho social

Para além de sua função de transmissão de informações, a linguagem pode ser compreendida como um complexo sistema de representação capaz de elaborar sentidos e organizar o mundo social. Conforme aponta Hall (2016), é por meio da linguagem que os significados culturais são produzidos e intercambiados, operando-se por meio de signos e símbolos que estruturam a realidade. A partir dessa concepção, a linguagem ultrapassa a dimensão puramente verbal e afirma-se como um sistema de códigos que permite produzir, partilhar e interpretar significados no interior de uma cultura.

Nesse cenário teórico, o cinema emerge como uma das linguagens mais complexas da contemporaneidade: a linguagem audiovisual. O audiovisual não apenas narra histórias; configura-se como um sistema de signos que se materializa por meio de escolhas técnicas e estéticas intencionais. Não há neutralidade na câmera; cada decisão constrói um sentido específico. Essa ideia é reforçada no artigo de Janaina Garcia, que situa a técnica como elemento constituinte da linguagem:

A partir do momento em que se filma, é necessário fazer escolhas de enquadramento, de luz, de ângulo... Logo, o cinema se constitui numa linguagem. A expressão linguagem cinematográfica tem servido como estratégia para postular a existência do cinema como meio de expressão artística, porque o cinema passa de reprodução das realidades em movimento para linguagem artística baseada na reprodução da realidade (Garcia, 2011).

Para além de sua estrutura formal, quando entendido como meio de comunicação de massa, o cinema dispõe de recursos que naturalizam seus discursos. Como observa Bill Nichols (1991), o cinema tem a capacidade de tornar determinadas representações “realistas”, ainda que sejam construções ideológicas. Para o autor, isso ocorre porque os códigos visuais criam “efeitos de verdade”, levando o espectador a reconhecer o que vê como plausível ou até inevitável. É neste ponto que a questão política se insere: Ella Shohat e Robert Stam (2006) destacam que as imagens cinematográficas não são espelhos neutros da realidade. Ao decidir quais corpos, narrativas e experiências ganham visibilidade (e como o fazem), o cinema participa profundamente da manutenção — ou da contestação — das hierarquias raciais e de outras estruturas de poder (Shohat; Stam, 2006).

Sob essa perspectiva, o cinema transcende o papel de mero reflexo social para se consolidar como um espaço central de deliberação e de negociação de hegemonias. Essa

dimensão política se concretiza porque a produção cinematográfica opera no centro do tecido cultural. E a cultura, longe de ser um bloco homogêneo, configura-se como um campo de tensões permanentes — dinâmica que Hall (2003) define com precisão ao descrever o universo popular como uma arena de disputa simbólica:

A cultura popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada; é também o prêmio a ser conquistado ou perdido nessa luta. É a arena do consentimento e da resistência. Não é a esfera onde o socialismo ou uma cultura socialista — já formada — pode simplesmente ser "expressa". Mas é um dos locais onde o socialismo pode ser constituído. É por isso que a cultura popular importa (Hall, 2003, p. 263).

Assim, o cinema pode ser entendido como um terreno de disputa simbólica capaz tanto de reforçar estereótipos quanto de promover representações que tensionam os discursos dominantes. Compreendê-lo como linguagem e dispositivo de massa implica reconhecer seu papel central na produção de sentidos, identidades e regimes de visibilidade. Diante disso, torna-se fundamental aprofundar o conceito de representação para captar como essas disputas se materializam na tela.

2.2 Representação e produção de significado

O entendimento do conceito de representação ocupa um lugar central nos Estudos Culturais. Ao discorrer sobre o tema, Hall (2016) rompe com a visão tradicional que entende a linguagem e o discurso como meros espelhos do real. O autor propõe que a representação não é um reflexo passivo, mas uma prática constitutiva de sentido, capaz de organizar identidades, regular condutas e produzir efeitos concretos na vida social. Assim, o autor desloca o debate da descrição para a construção: não há significado dado, apenas significado construído (Hall, 2016).

No senso comum, a representação costuma ser compreendida por meio da abordagem reflexiva — isto é, como o ato de refletir o mundo tal como ele é. Essa abordagem “mimética”, como define Hall (2016), parte do princípio de que o significado reside nas coisas e que a linguagem serve apenas para espelhar essa realidade preexistente. Contudo, ao sugerir que o cinema apenas “retrata” a vida, ignora-se que a representação é um ato criador de realidade simbólica. O autor critica essa visão ao afirmar que ela desconsidera que o significado não é inerente ao objeto, mas sim construído culturalmente por meio de sistemas de signos.

Da mesma forma, questiona-se a abordagem intencional, que confere ao autor o poder absoluto de fixar os sentidos (Hall, 2016). Sob essa ótica, o diretor de um filme seria o único responsável pelo que a obra “quer dizer”. Contudo, tal formulação revela-se insuficiente por negligenciar o caráter social da linguagem. Embora existam intenções na origem, o sentido não é imposto individualmente, mas negociado coletivamente por meio de códigos compartilhados. Assim, ao entrar em circulação, a obra sujeita-se a interpretações que escapam ao controle de seu criador (Hall, 2016).

Diante dessas limitações, o autor abre caminho para a discussão da representação em uma dimensão mais complexa, que envolve as relações entre linguagem, cultura e poder. Segundo Hall (2016), na abordagem construtivista, o significado é produzido socialmente pelos sujeitos e pelas práticas culturais, por meio de dois sistemas de representação interligados. O primeiro é o mapa conceitual, composto por conceitos e imagens mentais que formamos sobre pessoas, objetos e sentimentos. É por meio desse sistema que elaboramos noções abstratas, como “negritude”, “ancestralidade” e “resistência”. O segundo sistema é o da linguagem, que traduz esses conceitos em signos comunicáveis (palavras, sons, imagens).

A relação entre o conceito e o signo, no entanto, não é natural, mas arbitrária, sendo sustentada por convenções e normas que Hall (2016) chama de “códigos culturais”. Como explica o autor, são esses códigos que fixam, ainda que temporariamente, as relações entre conceitos e signos, estabilizando o sentido em diferentes culturas. Portanto, é por meio desses códigos que práticas culturais — como o cinema, a música ou a oralidade (materializadas nas figuras do *griot* e no blues, temas que serão aprofundados nos próximos capítulos) — tornam-se veículos de significação e resistência, expressando e preservando visões de mundo.

O construtivismo se diferencia das abordagens reflexivas e intencionais ao propor que o sentido emerge da interação social e discursiva, sendo construído nas relações entre sujeitos, linguagem e cultura (Hall, 2016). Assim, como define o autor, o significado é sempre relacional e histórico, resultado de práticas simbólicas que organizam o mundo em torno de certos valores e identidades. É neste ponto que a representação se revela como um campo de poder. Se o significado não é fixo, mas construído, ele está sempre aberto à disputa. Hall (2016), ao dialogar com Michel Foucault, observa que os sentidos não são fixos, mas produzidos e negociados em “sistemas de representação”, nos quais certos discursos ganham autoridade para definir o que é aceito como “verdade”. Nessa perspectiva, a linguagem deixa de ser um sistema neutro e passa a operar como instrumento de poder e de regulação social.

A partir da apropriação do pensamento foucaultiano, compreende-se que o poder circula por redes e atravessa as práticas discursivas. Como cita Hall, “não há relação de poder

sem a constituição correlativa de um campo de conhecimento” (Foucault, 2015 *apud* Hall, 2016, p. 88). Assim, controlar o discurso significa controlar a possibilidade de nomear — e, portanto, de existir socialmente. Interpreta-se, assim, que o discurso dominante naturaliza hierarquias, produzindo representações que parecem universais, mas, na verdade, servem a interesses hegemônicos.

2.2.1 Estereótipo e representação da cultura negra

Nesse processo de disputa, o estereótipo atua como um mecanismo de fixação do poder. Hall (2016) o define como uma forma de representação que “reduz, essencializa, naturaliza e fixa a diferença”, estabelecendo fronteiras rígidas entre o “nós” e o “eles”. Ao condensar realidades complexas em imagens simplificadas, o estereótipo transforma desigualdades em uma aparência de natureza. Shohat e Stam (2006) reforçam essa crítica ao afirmar que o eurocentrismo cinematográfico construiu um olhar colonial que coloca o sujeito branco no centro da narrativa e racializa o outro — o negro, o indígena, o oriental — como periferia simbólica. Para os autores, a questão crucial reside no controle da narrativa:

Portanto, a questão crucial em torno dos estereótipos e distorções está relacionada ao fato de que grupos historicamente marginalizados não têm controle sobre sua própria representação. A compreensão profunda desse processo exige uma análise abrangente das instituições que criam e distribuem textos midiáticos, assim como de suas plateias. Que histórias são contadas? Por quem? Como elas são produzidas, disseminadas, recebidas? Quais são os mecanismos estruturais da indústria cinematográfica e dos meios de comunicação? (Shohat; Stam, 2006, p. 270)

No cinema clássico, esse processo se expressa na criação de personagens negros a partir de “tipos” homogêneos — o servo fiel, o criminoso, o corpo exótico — que atualizam a lógica colonial. Hall (2016) retoma a categorização de Donald Bogle¹ (1973) para identificar arquétipos que moldaram a presença negra em Hollywood. Entre eles, destaca-se a figura da *mammy* ou “mãe preta”, eternizada em *Gone with the Wind* (*E o Vento Levou*, 1939). A personagem interpretada por Hattie McDaniel sintetiza a “servente doméstica, [...] gorda, mandona e intratável, [...] com a sua absoluta devoção à casa dos brancos e sua subserviência inquestionável em seus locais de trabalho” (Hall, 2016, p. 177).

¹ Donald Bogle é um renomado historiador do cinema norte-americano. Sua obra *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films* (1973) é considerada seminal para o estudo dos arquétipos raciais no cinema americano.

Figura 1 – Hattie McDaniel e Vivien Leigh em *Gone with the Wind*



Fonte: Remember mammy? (2014).

Outro mecanismo histórico de estereotipia é o *blackface*. Popularizada no teatro de menestréis² e no cinema mudo, essa prática consistia em atores brancos pintando o rosto de preto para performar caricaturas grotescas da negritude. Como observa Hall (2016), esse tipo de figuração combina ridicularização e domesticação, reafirmando a superioridade branca ao mesmo tempo em que justifica hierarquias raciais. Longe de ser um episódio isolado, a caricatura consolidou-se como um “regime racializado da representação” (Hall, 2016). É nessa mesma linha que Shohat e Stam (2006) apontam como Hollywood manteve o *blackface* por décadas como uma política institucional, negando aos artistas afro-americanos papéis de complexidade dramática.

² O *Minstrel Show* (show de menestréis) foi uma forma de entretenimento popular nos EUA do século XIX, onde atores brancos pintavam o rosto de preto (*blackface*) para “caricaturar” os costumes, a fala e a aparência dos negros escravizados.

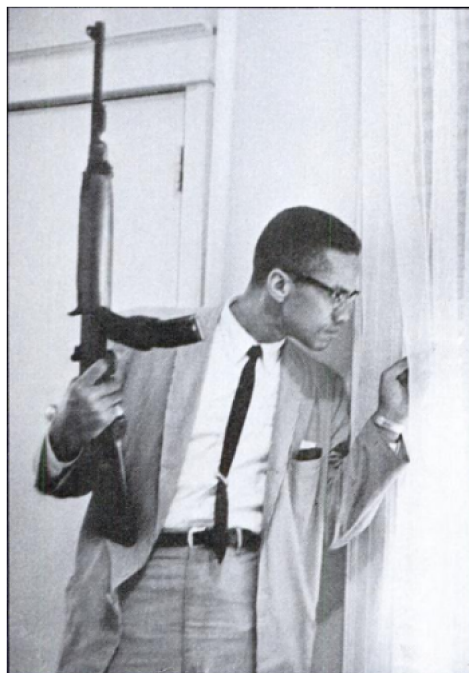
Figura 2 – Al Jolson caracterizado com *blackface* no filme *O Cantor de Jazz*



Fonte: Malva (2020).

Entretanto, a segunda metade do século XX também assistiu à emergência de imagens que desafiam esse imaginário hegemônico. A fotografia de Malcolm X, observando por uma janela com uma carabina, capturada por Don Hogan Charles em 1964, tornou-se um marco visual dessa transição (The New York Times, 2017). A circulação desse retrato pela revista Ebony reconfigurou os códigos de representação da negritude na época, deslocando o corpo negro do lugar de passividade ou de servidão para uma postura de autodefesa e de agência política.

Figura 3 – Malcolm X observa pela janela com uma carabina M1 (1964)



Fonte: Ebony (1994, p. 143).

Mais recentemente, o cinema contemporâneo tem aprofundado essas "contraestratégias" de representação. O filme *Pantera Negra* (2018), dirigido por Ryan Coogler, constitui um marco nesse cenário ao apresentar uma África fictícia — Wakanda — não colonizada e tecnologicamente avançada. A obra gerou um “impacto cultural” ao construir imagens de protagonismo negro complexas e autossuficientes, rompendo com a marginalidade habitualmente reservada a esses corpos no cinema *mainstream* (Smith, 2018).

Do mesmo diretor, *Pecadores (Sinners)*³, lançado em 2025 e estrelado por Michael B. Jordan, insere-se nesse projeto de desconstrução da representação hegemônica do negro e da cultura negra. O filme, ambientado nos anos 1930, utiliza o contexto histórico da segregação e da opressão racial no Sul dos Estados Unidos para construir, por meio do terror negro, um discurso de memória e de afirmação identitária. Para dimensionar a potência política dessa obra, torna-se fundamental compreender as especificidades do subgênero no qual a obra é interpretada: o *Black Horror*.

2.3 *Black Horror: do medo do negro ao medo negro*

Se historicamente o cinema hegemônico confinou a presença negra a estereótipos de servidão ou de perigo, as últimas décadas testemunharam a emergência de um subgênero que subverte essa lógica. Para compreender o fenômeno contemporâneo do *Black Horror*, é necessário estabelecer a distinção teórica proposta por Robin R. Means Coleman entre *Blacks in Horror* (negros no horror) e *Black Horror* (terror negro). Segundo a autora (2023), a primeira categoria refere-se à presença de personagens negros em filmes em que não possuem agência, frequentemente servindo como monstros, servos leais ou as primeiras vítimas — tropos que reforçam a hegemonia branca. Em contrapartida, para Coleman, o *Black Horror* é definido como um conjunto de obras nas quais a negritude é central para a narrativa, a cultura e a produção de sentido, muitas vezes com criadores negros no comando da enunciação.

O desenvolvimento desse gênero não ocorre em um vácuo social. Coleman (2023) aponta que, desde o início do cinema, o negro surgiu sob a ótica da demonização, exemplificada por *O Nascimento de uma Nação* (1915), que estabeleceu a imagética do homem negro como uma ameaça predadora. Durante décadas, esse corpo foi instrumentalizado para evocar medo no público branco ou para servir de alívio cômico

³ Lançado originalmente nos Estados Unidos como *Sinners* (2025), o filme foi traduzido e divulgado no Brasil como *Pecadores*. Para fins de padronização, esta pesquisa adotará prioritariamente o título em português ao longo do texto.

(Coleman, 2023). A autora destaca que, embora o movimento *Blaxploitation*⁴, na década de 1970, tenha iniciado uma disputa discursiva ao apresentar protagonistas negros combatendo forças sobrenaturais (ainda que com contradições mercadológicas), é no século XXI que o *Black Horror* ganha contornos de urgência política.

A consolidação contemporânea do gênero, conforme analisa Coleman, surge como uma resposta direta ao colapso do mito da "sociedade pós-racial" que permeou o imaginário norte-americano após a eleição de Barack Obama. A autora argumenta que, diante de um cenário de crescente violência racial televisionada e do agravamento de discursos de ódio, o cinema de terror precisou se adaptar. O público negro, confrontado com horrores reais que muitas vezes superavam a ficção, demandava narrativas que fossem além da inclusão superficial, típica de produções que inserem diversidade no elenco, mas ignoram as especificidades culturais e traumáticas da experiência negra (Coleman, 2023).

Assim, o *Black Horror* se estabelece não apenas como entretenimento, mas também como uma ferramenta para processar traumas coletivos e a frustração social, operando o que bell hooks⁵ (2019) denomina "olhar opositor" (*oppositional gaze*). Para a autora:

Existem espaços de agência para pessoas negras, onde podemos ao mesmo tempo interrogar o olhar do Outro e também olhar de volta, um para o outro, dando nome ao que vemos. O “olhar” tem sido e permanece, globalmente, um lugar de resistência para o povo negro colonizado. Subordinados nas relações de poder aprendem pela experiência que existe um olhar crítico, aquele que “olha” para registrar, aquele que é opositor. Na luta pela resistência, o poder do dominado de afirmar uma agência ao reivindicar e cultivar “consciência” politiza as relações de “olhar” — a pessoa aprende a olhar de certo modo como forma de resistência (hooks, 2019, p. 217).

A apropriação desse "olhar opositor" é fundamental para a reconfiguração proposta pelo gênero. Diferente do horror clássico, em que o medo frequentemente advém do desconhecido, neste subgênero a fonte do terror está na realidade conhecida do racismo estrutural e da branquitude hegemônica. Retomando Hall (2016), se a representação é uma prática constitutiva de sentido, cineastas negros utilizam a gramática do horror para disputar os sentidos atribuídos ao corpo negro, transformando-o de objeto de medo em sujeito que

⁴ O *Blaxploitation* foi um movimento cinematográfico surgido nos EUA no início da década de 1970, caracterizado por filmes protagonizados e dirigidos por artistas negros. Terror, ação, suspense e musical são alguns dos gêneros que foram repaginados sob a estética urbana. Embora o termo resulte da junção de *black* (negro) e *exploitation* (exploração) — devido ao baixo orçamento e ao apelo comercial para o público das periferias —, o movimento foi um marco político ao deslocar o ator negro do lugar de subalternidade para o centro do protagonismo.

⁵ A autora adotou o pseudônimo bell hooks em homenagem à sua bisavó materna. A opção pelo uso de letras minúsculas é uma escolha política e estética deliberada, visando deslocar o foco da identidade pessoal e do ego da escritora para a substância de seu trabalho e a coletividade de suas ideias.

experimenta o medo socialmente construído. Coleman (2023) reforça que essa mudança permite que personagens negros deixem de ser meros coadjuvantes para se tornarem protagonistas complexos — heróis, vilões ou anti-heróis — cujas narrativas são informadas por questões sociopolíticas pertinentes à comunidade negra.

Essa vulnerabilidade do corpo negro diante de sistemas de opressão pode ser analisada à luz da necropolítica de Achille Mbembe (2018). O autor define a soberania como a capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer, transformando certos corpos em mercadorias descartáveis. No contexto do *Black Horror*, essa dinâmica encontra-se no que Coleman (2023) identifica como a capacidade do gênero de "canalizar horrores da vida real em horrores ficcionais". Segundo a autora, ao racializar o horror, esses filmes racializam também o trauma, de modo que a violência sofrida pelos personagens não advém apenas de entidades sobrenaturais, mas também reflete o abuso de autoridade e o medo sistêmico. O gênero opera, assim, através de alegorias em que o "horror" serve como metáfora para traumas históricos e sociais, expondo, conforme a lógica necropolítica, a descartabilidade da vida negra.

Tais tensões teóricas e narrativas encontram uma síntese exemplar e atual no filme *Pecadores* (2025). A obra dialoga diretamente com as premissas do *Black Horror* ao situar sua trama na era das leis de Jim Crow, fundindo o horror ficcional ao horror histórico. Ao narrar a luta de irmãos gêmeos contra uma ameaça aterrorizante em um contexto de segregação racial explícita, Coogler demonstra que o perigo opera em duas frentes simultâneas: a predação sobrenatural (o vampiro) e a violência da supremacia branca (o Estado). Ambas as forças tratam o corpo negro como desprovido de humanidade — seja como alimento para a entidade, seja como mão de obra explorável e descartável pelo sistema segregacionista —, ilustrando visualmente a tese de Mbembe (2018) sobre a redução da vida do sujeito à condição de "coisa".

Nesse cenário, a luta dos protagonistas pela sobrevivência transcende o embate físico; configura-se como uma recusa à desumanização imposta tanto pelo sobrenatural quanto pelo Estado. Em *Pecadores*, o terror não funciona apenas como entretenimento visceral, mas também como um campo estético no qual a integridade do corpo negro é contestada e reivindicada. Ao centralizar essa batalha, Coogler utiliza a gramática do *Black Horror* para expor o que Hall (2016) descreve como as "práticas de representação", desafiando as narrativas hegemônicas que, historicamente, apagaram a agência negra diante do perigo.

Fica evidente, portanto, que a monstrosidade no filme é, em última instância, indissociável do contexto espacial e temporal em que a narrativa se insere. Para compreender

com precisão a profundidade dessa violência e as estratégias de resistência evocadas pelo diretor, torna-se necessário expandir a análise para além das convenções de gênero, situando a obra nos fluxos históricos e culturais mais amplos que formaram a experiência negra na modernidade, percurso que norteará o desenvolvimento da próxima seção deste trabalho.

3 CÓDIGOS DE RESISTÊNCIA: DIÁSPORA, ORALIDADE E BLUES

3.1 Cultura e memória nas rotas da diáspora

A compreensão da experiência negra no mundo moderno exige um deslocamento epistemológico. É preciso abandonar as fronteiras rígidas do Estado-nação para observar as correntes fluidas que conectam África, as Américas, o Caribe e a Europa. A diáspora negra não se limita a um evento de deslocamento forçado ou a uma estatística demográfica; ela se configura, segundo Paul Gilroy (2001), como um sistema cultural transnacional, estruturado por rotas, encontros, violências e reinvenções.

Para o sociólogo, a diáspora não é uma linha reta entre origem e destino, mas um espaço de circulação e criação. Trata-se de uma formação histórica marcada tanto pela brutalidade do tráfico atlântico quanto pela agência dos sujeitos negros que, mesmo sob condições extremas, produziram cultura, política e pensamento. Gilroy afirma, em sua obra *O Atlântico Negro*, que seu interesse não se limita a explicar a longevidade do conceito de diáspora, mas também a explorar “alguns problemas políticos específicos oriundos da junção fatal do conceito de nacionalidade com o conceito de cultura” (2001, p. 34). Ele critica a suposição de que as identidades negras seriam fixas ou enraizadas em territórios nacionais, argumentando que africanos escravizados e seus descendentes participaram ativamente da construção intelectual do Ocidente.

Central para essa análise é a reinterpretação do navio negreiro. Por vezes retratado pela historiografia apenas como veículo da morte e do comércio triangular, o navio é ressignificado pelo autor como um “sistema vivo” e “microcultural” (Gilroy, 2001). Ele representa o estágio inicial dessa identidade transnacional. Ao analisar a pintura *O Navio Nегreiro* de J.M.W. Turner, o autor destaca como a embarcação condensa o “terror racial” e a degeneração ética da modernidade, mas também aponta para a emergência de algo novo. Gilroy é categórico ao afirmar que os navios devem ser pensados como:

[...] unidades culturais e políticas em lugar de incorporações abstratas do comércio triangular. Eles eram algo mais - um meio para conduzir a dissensão política e, talvez, um modo de produção cultural distinto. O navio oferece a oportunidade de explorar as articulações entre as histórias descontínuas dos portos da Inglaterra, suas interfaces com o mundo mais amplo (Gilroy, 2001, p. 60).

O navio opera, portanto, como uma unidade “microcultural” em que origens diversas se encontram forçosamente, iniciando um processo de tradução e reinvenção de línguas, cosmologias e estratégias de sobrevivência. Entender o Atlântico Negro é compreender que a

cultura não permanece estática na origem africana, nem no destino americano (caribenho ou europeu); ela vive no trânsito.

Essa concepção enfatiza a distinção fundamental entre raízes (*roots*) e rotas (*routes*). Ao criticar a busca recorrente por uma identidade "enraizada", "autêntica" e "estável", Gilroy (2001) aponta que tal anseio é fruto de um desejo moderno de pureza cultural que não corresponde à realidade histórica da diáspora. A cultura negra moderna, marcada por deslocamentos e violências, opera melhor segundo a lógica das *rotas*. Conforme ele próprio explica, a identidade negra no Ocidente deve ser vista como "um processo de movimento e mediação", e não apenas como uma recuperação arqueológica de um passado perdido (Gilroy, 2001).

Essa visão dialoga com Hall (2003), para quem a identidade cultural é uma questão de "tornar-se" tanto quanto de "ser". Não se trata de um retorno a uma África mítica e intocada, mas da produção de novas culturas por meio do sincretismo e da "crioulização" — termos que buscam dar conta desses "padrões fractais de troca e transformação cultural" (Gilroy, 2001).

É nesse contexto de trânsito que o autor recupera e amplia o conceito de dupla consciência⁶, originalmente formulado por W.E.B. Du Bois. Para o autor, o sujeito do Atlântico Negro vive a tensão constitutiva de ser, simultaneamente, europeu/americano e negro — “duas almas, dois pensamentos, dois esforços inconciliáveis, dois ideais em guerra em um só corpo escuro” (Du Bois, 1989 *apud* Gilroy, 2001, p. 248). Essa “dupla consciência” não é apenas um fardo psicológico, mas também uma posição estratégica que permite ao sujeito negro observar a modernidade ocidental "de dentro", com o distanciamento crítico de quem é oprimido por ela. Assim, o Atlântico Negro torna-se uma contracultura da modernidade, revelando as contradições do Iluminismo que pregava a liberdade enquanto praticava a escravidão (Gilroy, 2001).

Portanto, a ênfase nas rotas não significa o apagamento da origem, mas sim uma reconfiguração da memória. Na diáspora, a memória não é um arquivo morto, mas um arquivo vivo e uma prática ativa. Como observa Hall (2003), a tradição não é uma repetição fixa do passado, mas um elemento de tradução e renegociação constantes diante de novas circunstâncias. Nesse sentido, no Atlântico Negro, essa memória torna-se o motor de uma

⁶ W.E.B. Du Bois (1868-1963) foi sociólogo, historiador e o primeiro afro-americano a obter um doutorado em Harvard. O conceito de "dupla consciência" apresentado em sua obra *As Almas da Gente Negra* (*The Souls of Black Folk*, 1903), refere-se à sensação do negro de medir-se através do olhar de um mundo que o contempla com desprezo. Segundo o autor, essa experiência gera um conflito interno em que a autopercepção é permanentemente mediada pela revelação do outro (DU BOIS, 1999).

identidade híbrida: o “lar ancestral” é “amplamente refeito” na imaginação e na prática política (Gilroy, 2001).

A longevidade das culturas do Atlântico Negro reside em sua capacidade de articular o indizível. Gilroy (2001) aponta que o terror racial, embora "indizível", não é "inexprimível". Ele se inscreve na memória histórica e se incorpora à criação cultural afro-atlântica. Há uma "inquietação de espírito" que torna essa diáspora vital, uma injunção fundamental de seguir em movimento — *Keep on Moving* — que articula as histórias descontínuas dos povos negros no Novo Mundo. Essa memória do cativo e do deslocamento é transmitida intergeracionalmente por meio de uma "comunidade de necessidades e solidariedade" que se torna audível, sobretudo, na música. O autor argumenta que,

[...] o acesso dos escravos à alfabetização era frequentemente negado sob pena de morte e apenas poucas oportunidades culturais eram oferecidas como sucedâneo para outras formas de autonomia individual negadas pela vida nas fazendas e nas senzalas. A música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia linguística e semântica surge em meio à prolongada batalha entre senhores e escravos. Esse conflito decididamente moderno foi resultado de circunstâncias em que a língua perdeu parte de seu referencial e de sua relação privilegiada com os conceitos. (Gilroy, 2001, p. 160)

Nesse horizonte teórico, uma expressão capaz de capturar essa dinâmica de forma visceral é o blues. À luz da argumentação do autor, o gênero emerge não apenas como forma estética, mas também como a codificação sonora dessa experiência diaspórica, operando como um arquivo de sentimentos que articula dor, luto, ironia e a reinvenção da liberdade. Essa codificação sonora, contudo, não flutua no vazio abstrato do oceano; ela se reconfigura em territórios geográficos específicos de conflito. É nesse ponto que a análise precisa atracar no Sul dos Estados Unidos, o “chão” onde a diáspora enfrentou a segregação americana após a escravidão.

3.2 “Separados, mas iguais”

Se o conceito de Atlântico Negro nos permite compreender a formação de uma cultura híbrida e transnacional, é necessário situar o Sul dos Estados Unidos não como um território isolado, mas como resultado da diáspora. A região do Delta do Mississippi, cenário em que a narrativa do filme *Pecadores* se desenrola, exemplifica a tensão dialética fundamental apontada por Gilroy (2001): a coexistência entre o terror racial sistematizado e uma criatividade cultural indomável.

A transição do regime escravocrata para o período de segregação não significou o fim da violência colonial, mas sim sua reconfiguração jurídica e social. Como demonstra C. Vann Woodward (2002), após a Guerra Civil (1861-1865), a fase da Reconstrução⁷ — que pretendia definir os direitos civis dos ex-escravos — fracassou diante da resistência violenta das elites sulistas e da conivência federal. Segundo o autor, a partir da década de 1880, os estados do Sul arquitetaram uma nova ordem racial que buscava restabelecer a supremacia branca, agora por meios legais, administrativos e simbólicos. Esse processo resultou na criação de um regime de segregação que marcou profundamente a vida cotidiana, a economia e as formas de sociabilidade negra (Woodward, 2002).

Validado pela Suprema Corte no caso *Plessy v. Ferguson*⁸ (1896) sob a doutrina "separados, mas iguais", o regime conhecido como Jim Crow⁹ impunha a segregação total em todas as esferas da vida pública: escolas, transportes, hospitais e até cemitérios. Contudo, conforme argumenta Michelle Alexander (2017), a igualdade era uma ficção jurídica; na prática, os espaços destinados aos negros eram intencionalmente precários e subfinanciados, concebidos para marcar a inferioridade social do grupo.

Para além da violência legislativa, esse sistema sustentava-se pelo terror físico e pelo controle penal. Como aponta Angela Davis (2018), a abolição da escravatura nos Estados Unidos não garantiu a cidadania plena; ao contrário, inaugurou novas tecnologias de controle sobre os corpos negros, como o sistema de arrendamento de prisioneiros e as leis de vadiagem, que criminalizavam a própria existência negra no espaço público. A manutenção da hierarquia racial dependia, portanto, de uma violência extrajudicial sistemática, cujo símbolo máximo era o linchamento. Woodward (2002) destaca que essas execuções, muitas vezes realizadas como espetáculos públicos diante de multidões brancas e de grupos como a Ku Klux Klan¹⁰, serviam como ferramenta de controle social pedagógico, punindo qualquer transgressão — real ou imaginada — às normas de segregação.

⁷ A Era da Reconstrução (1865-1877) foi o período pós-Guerra Civil em que o governo federal dos EUA tentou reintegrar os estados do Sul à União e definir os direitos legais dos negros recém-libertos. O período terminou com a retirada das tropas federais do Sul, abrindo caminho para a implementação das leis de Jim Crow.

⁸ O caso originou-se quando Homer Plessy, um homem preto, recusou-se a sentar no vagão destinado a negros. A Suprema Corte decidiu contra Plessy em 1896, estabelecendo o precedente legal de que a segregação não violava a Constituição desde que as instalações fossem "iguais".

⁹ A expressão "Jim Crow" deriva de "Jump Jim Crow", uma canção e dança caricata interpretada pelo ator branco Thomas D. Rice em *blackface* na década de 1830. O termo, sinônimo de "negro" de forma pejorativa, passou a designar o sistema de leis de segregação racial.

¹⁰ A Ku Klux Klan (KKK) é uma organização terrorista e supremacista branca fundada nos Estados Unidos em 1865, logo após o fim da Guerra Civil. O grupo notabilizou-se pelo uso de violência extrema, intimidação e assassinatos para perseguir a população negra.

No Delta do Mississippi, a opressão se manifestava ainda pelo *sharecropping* (parceria agrícola). Sem terra nem capital, as famílias negras trabalhavam para proprietários brancos em troca de uma parcela da colheita (Williams, 1961 *apud* Jones, 1963, p. 51-52), o que resultava em ciclos de dívidas impagáveis e de dependência absoluta. Essa dinâmica de extração da força de trabalho evoca a metáfora clássica de Karl Marx, segundo a qual o capital é “trabalho morto, que, como um vampiro, vive apenas da sucção de trabalho vivo” (2013, p. 392). Quando aplicada ao contexto do *Black Horror* e da segregação, essa metáfora ganha contornos de necropolítica: conforme formula Mbembe (2018), o sistema de *plantation* opera transformando o corpo negro em objeto de extração, mantendo-o em um estado de “morto-vivo”, em que sua energia vital é drenada até a exaustão para sustentar a soberania branca.

É nesses exaustivos ambientes de trabalho que Leroi Jones (1963) vê o blues emergindo, como expressão direta das duras condições de vida, da violência e da resistência dos trabalhadores rurais negros no Delta, onde a lavoura de algodão criava um clima social de vigilância e brutalidade. Diante desse cenário, a sobrevivência da cultura negra dependia da criação de espaços de refúgio e de autonomia. Surgem, assim, os *juke joints*¹¹ (ou *jooks*). Definidos pela antropóloga Zora Neale Hurston como “casas de prazer negro” destinadas à dança, à bebida e ao jogo (Hurston, 1969 *apud* Hazzard-Gordon, 1990, p. 79), esses ambientes transcendiam o mero entretenimento. Katrina Hazzard-Gordon (1990) explica que a gênese desses espaços está diretamente ligada à necessidade histórica de ocultamento e resistência cultural:

Precisamente porque as reuniões de escravizados [...] eram ilegais, a escravidão fomentou instituições sociais negras que desafiavam o controle branco e, assim, ajudaram a criar um padrão recorrente de atividade social clandestina. [...] Sua liberdade, o sistema de trabalho reorganizado e seu passado cultural determinaram o formato da primeira instituição cultural secular a emergir após a emancipação: o *jook*. [...] Como o *blues*, o *jook* era uma instituição secular enraizada em tradições da África Ocidental que entrelaçavam elementos religiosos e secularizados. (Hazzard-Gordon, 1990, p. 77, tradução nossa)¹²

Desse modo, o *jook* funcionava como uma “incubadora cultural” fora do alcance da regulação branca. Enquanto o terror e os linchamentos forçavam a comunidade a se fechar,

¹¹ “A palavra vem da África Ocidental, de joog, que significa “agitar” ou “sacudir”; e/ou do dialeto Vili do Congo, de yuka, que quer dizer “fazer barulho, golpear, bater”” (Muggiati, 1995)

¹² Texto original: Precisely because gatherings of slaves [...] were illegal, slavery fostered black social institutions that defied white control, and thus helped create a recurrent pattern of covert social activity. [...] Their freedom, the reorganized labor system, and their cultural past determined the shape of the first secular cultural institution to emerge after emancipation — the *jook*. [...] And, like the blues, the *jook* was a secular institution rooted in West African traditions that intertwined religious and secularized elements.

esses espaços permitiam que o corpo negro se movesse livremente, longe do olhar do opressor. É nessa brecha histórica que a sonoridade negra transcende o entretenimento para se tornar uma tecnologia de memória e resistência. Como aponta Gilroy (2001), mesmo diante da proibição da alfabetização formal, o sujeito negro encontrou na expressividade sonora um campo de disputa simbólica e uma estratégia de sobrevivência. A música ofereceu, assim, uma "contracultura da modernidade", transformando o trauma em uma teodiceia profana que permite viver o presente, apesar do terror ao redor (Gilroy, 2001).

Logo, essa cartografia da violência racial e da resistência cultural não serve apenas como pano de fundo histórico; constitui a própria substância do horror encenado em *Pecadores*. A presença do “sobrenatural” na obra deixa de ser uma fantasia escapista para se tornar indissociável do terror real da segregação. Essa leitura alinha-se à perspectiva de Coleman (2023), segundo a qual o medo no *Black Horror* transita dialeticamente entre o metafísico e o sociopolítico. Portanto, para um sujeito negro no Mississippi de 1930, a floresta e a noite representavam perigos mortais tão concretos quanto qualquer monstro. Nesse ambiente hostil, como veremos a seguir, a oralidade — materializada no blues e na figura do *griot* — não operava como folclore, mas como tecnologia de alerta e de proteção espiritual contra um sistema desenhado para o aniquilamento.

3.2.1 Blues como crônica social

Paul Gilroy (2001) oferece uma leitura essencial para situar o blues não apenas como entretenimento, mas também como ferramenta de sobrevivência psíquica e social. Segundo o autor, ao confrontar o mundo real com o mundo desejado pelos racialmente subordinados, essa cultura musical fornece “uma grande dose da coragem necessária para prosseguir vivendo no presente” (2001, p. 94). O blues, portanto, emerge como a materialização dessa “aquisição histórica elementar”, constituindo uma forma de conhecimento popular que une ética e política na crítica à modernidade racializada.

Essa produção cultural, descrita por Gilroy (2001) como uma “transvalorização de todos os valores” diante do terror racial, transforma-se à medida que a condição do negro na América se altera. Leroi Jones afirma que o blues “é uma música nativa americana, produto do homem negro neste país; ou, para colocar de forma mais exata, [...] o blues não poderia existir se os nativos africanos não tivessem se tornado nativos americanos”¹³ (1963, p.17,

¹³ Texto original: It is a native American music, the product of the black man in this country: or to put it more exactly [...] blues could not exist if the African captives had not become American captives.

tradução nossa). Nesse sentido, é possível observar que a cultura negra, não enraizada de forma estática, nasce justamente dessa troca cultural e do desenraizamento forçado — como discutido na subseção anterior. Entende-se que o blues não é uma retenção africana pura, mas sim a trilha sonora híbrida de uma nova identidade diaspórica, forjada na negociação entre a memória da África e a realidade da exclusão estadunidense.

Para compreender essa gênese, é preciso olhar para o passado. Durante a escravidão, a voz era muitas vezes o único instrumento disponível, visto que tambores e instrumentos de sopro eram frequentemente interditados pelos senhores, que temiam seu uso como código para incitar rebeliões (Muggiati, 1995). Nesse contexto, as *work songs* (canções de trabalho) desempenhavam uma função dupla: impunham um ritmo que coordenava o trabalho coletivo — evitando acidentes — e ofereciam alívio psicológico ao esforço brutal. Paul Oliver (1998) descreve como essas canções, entoadas em padrão de "líder e resposta" (*leader-and-response*), ecoavam pelos pântanos e pelas plantações de algodão, servindo de elo de continuidade às tradições da África Ocidental.

No entanto, a abolição da escravatura e o fracasso da Reconstrução nos Estados Unidos precipitaram uma mudança fundamental na estrutura social e, consequentemente, na estrutura musical da população negra (Oliver, 1998). Com o fim das grandes turmas de trabalho forçado e a fragmentação da mão de obra por meio do sistema de *sharecropping* (parceria rural), o negro se viu, pela primeira vez, “livre”, mas imerso em uma solidão devastadora. É nesse momento que o *field holler* (o grito do campo) ganha relevância. Diferente da *work song* coletiva, o *holler* era o canto de um indivíduo isolado, substituindo o ritmo do grupo por uma expressão solitária (Oliver, 1998).

Essa individualização do canto marca uma evolução não apenas estética, mas também sociológica. Eric J. Hobsbawm (1989) argumenta que o ponto crucial do blues é que ele sinaliza o surgimento de uma forma particular de canção individual voltada ao comentário sobre a vida cotidiana. Enquanto os *spirituals*¹⁴ focavam no coletivo e na redenção, o blues voltava-se para o "eu" e para o "aqui e agora", funcionando como uma válvula de escape psicológica para o indivíduo legalmente emancipado, mas oprimido e segregado. Oliver oferece uma definição abrangente dessa nova consciência musical:

¹⁴ Gênero de música religiosa cristã surgido entre a população negra escravizada nos Estados Unidos que fundiam a tradição dos hinos europeus com elementos de matriz africana. Segundo Paul Oliver (1998), diferentemente do caráter individual e terreno do blues, os *spirituals* eram manifestações coletivas que frequentemente continham duplos sentidos: as letras sobre a "terra prometida" ou a travessia do "Rio Jordão" funcionavam tanto como clamor por salvação divina quanto como códigos secretos para indicar rotas de fuga e resistência física contra o sistema escravocrata.

Visto de qualquer ponto de vista, o blues é tanto um estado de espírito quanto uma música que lhe dá voz. Blues é o lamento dos abandonados, o grito de independência, a paixão dos luxuriosos, a raiva dos frustrados e o riso do fatalista. É a agonia da indecisão, o desespero dos desempregados, a angústia dos enlutados e o humor seco do cínico. Como tal, o blues é a emoção pessoal do indivíduo, encontrando através da música um veículo para a autoexpressão. Mas é também uma música social; o blues pode ser entretenimento, pode ser a música para dançar e beber, a música de uma classe dentro de um grupo segregado. (OLIVER, 1998, p. 3, tradução nossa).

A consolidação do gênero é, portanto, indissociável do contexto de terror racial e de exclusão econômica que definiu o Sul dos Estados Unidos no final do século XIX e no início do século XX. A promessa de liberdade trazida pela Guerra Civil foi rapidamente sufocada pela implementação das leis de Jim Crow, que institucionalizaram a privação de direitos e endossaram o linchamento como política de controle da supremacia branca.

É nesse cenário distópico que o blues assume sua função de crônica social. Hobsbawm (1990) nota que essa música evoluiu nos pianos de bares, bordéis e acampamentos de trabalhadores, locais onde a vida era crua e desprovida de artifícios. As letras não tratavam de mitos distantes, mas da materialidade brutal da vida. O blues, portanto, operava como um sistema de comunicação intracomunitário: "uma forma de arte franca e direta, que fala sem rodeios da condição humana" (Muggiati, 1995). Ao narrar as tragédias pessoais, o *bluesman*¹⁵ validava a experiência coletiva de sofrimento, transformando a dor privada em uma catarse pública e operando um poderoso sistema de comunicação intragrupal.

Porém, a natureza secular do blues estabeleceu, desde cedo, uma tensão com a religiosidade negra institucionalizada. Enquanto a igreja era o espaço do sagrado, da ordem e da promessa de salvação futura, o blues era a música do profano, do corpo e da sobrevivência terrena. Roberto Muggiati (1995) ilustra essa dicotomia por meio da oposição geográfica e temporal entre a igreja e a *jook joint* (ou *barrelhouse*). Segundo o autor, as *jook joints* — barracos de madeira que serviam como bares e salões de dança clandestinos — eram a contrapartida da missa de domingo. Eram os espaços onde o trabalhador negro podia exercer sua humanidade através da dança, da bebida e da música, longe do olhar vigilante do branco e da rigidez moral do pastor (Muggiati, 1995).

Essa celebração do "mundano" levou o blues a ser estigmatizado por setores conservadores da própria comunidade negra e pela sociedade branca como a "música do

¹⁵ O termo designa o músico e intérprete do blues. Historicamente, o *bluesman* era uma figura muitas vezes itinerante que, através de suas canções, atuava como um cronista da vida cotidiana, do sofrimento e da resistência da população negra sob o regime de segregação. Conforme Muggiati (1995), essa figura carrega uma função pedagógica e social que a vincula à linhagem dos contadores de histórias africanos.

diabo". Porém, essa rotulagem ocultava sua resistência política. Ao cantar sobre o desejo sexual, o prazer, a viagem e a recusa do trabalho forçado, o blues reivindicava a posse do corpo negro — um corpo que, durante séculos, foi tratado apenas como mercadoria ou como ferramenta de trabalho (Muggiati, 1995). Oliver (1998) observa que, enquanto os *spirituals* eram obcecados com a morte como libertação, o blues encarava a vida de frente, numa afronta à ordem que exigia submissão. O verso citado por Muggiati exemplifica essa consciência crítica que germinava antes mesmo da consolidação do gênero: "O branco usa o chicote / O branco usa o gatilho / Mas a Bíblia e Jesus/ Fizeram do negro um escravo"¹⁶ (Muggiati, 1995, p. 9-10, tradução livre).

O blues rompe com a passividade teológica e abraça o realismo crítico. Musicalmente, essa "crônica social" resultou de um processo de aculturação. Oliver (1998) explica que o blues representa uma fase tardia desses processos, em que a herança africana — preservada nos *hollers* e na escala pentatônica — conflui com as estruturas harmônicas europeias. A estrutura de doze compassos e a sequência de acordes (tônica, subdominante e dominante) foram apropriadas e subvertidas pela "blue note"¹⁷ e pela rítmica sincopada (Muggiati, 1995). Essa fusão criou uma sonoridade familiar e estranha, tradicional e moderna, consolidando-se como a música de uma comunidade que se urbanizava e industrializava (Oliver, 1998).

Dessa forma, o cantor de blues não está apenas performando uma canção; ele está rearticulando a memória coletiva de um povo. Ele canta a "agonia da indecisão, o desespero dos desempregados" e a "ironia seca do cínico" (Oliver, 1998), mantendo viva a narrativa das lutas diárias sob o regime de Jim Crow. Essa figura do músico itinerante, que carrega consigo as notícias, as lendas e as dores da comunidade, não surge do acaso. Sua mobilidade e sua função social estabelecem uma ligação inquebrável com as tradições orais africanas que sobreviveram e se readaptaram ao Novo Mundo.

Assim, o *bluesman*, ao narrar histórias e guardar memórias através do ritmo e da palavra cantada, desempenha, no contexto da diáspora americana, uma função análoga à de uma figura central nas sociedades da África Ocidental: o *griot* (Hampaté Bâ, 2010). Ao identificar essa analogia funcional entre o músico do Delta e o narrador africano, torna-se necessário investigar a fundo a raiz dessa linhagem. Afinal, se o *bluesman* é o herdeiro diaspórico, quem é o seu antepassado conceitual e qual o peso da palavra que ambos carregam?

¹⁶ No original: *White man use whip, White man use trigger, But the Bible and Jesus, Made a slave of the nigger.*

¹⁷ A *blue note* (nota azul) é uma nota tocada num tom ligeiramente mais baixo (bemol) do que o da escala maior padrão (geralmente a 3ª, a 5ª ou a 7ª nota da escala), criando a dissonância e a melancolia características do gênero (Muggiati, 1995).

3.2.2 A oralidade como tradição viva

Para compreender a profundidade das manifestações culturais da diáspora negra e essa conexão genealógica, é necessário descolonizar o conceito de "tradição oral". Se, como vimos anteriormente, o Atlântico Negro opera como um sistema comunicacional, a oralidade não deve ser lida como a ausência da escrita, mas como uma forma de preservação, transmissão e recriação de saberes. Jan Vansina (2010) esclarece que, nas sociedades orais, a fala é reconhecida não apenas como meio de comunicação diário, mas também como veículo de preservação da sabedoria ancestral. Nessas civilizações, a palavra possui um poder misterioso e ontológico: "palavras criam coisas". Portanto, a tradição oral define-se como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração a outra, em que o documento não é um manuscrito estático, mas a própria performance do indivíduo que narra (Vansina, 2010).

Essa perspectiva desafia a visão eurocêntrica de que povos sem escrita eram povos sem cultura. Os primeiros arquivos ou bibliotecas do mundo foram o cérebro humano e, antes de qualquer registro gráfico, o homem mantém um diálogo secreto consigo mesmo e com sua memória (Hampaté Bâ, 2010). Na África Ocidental, a tradição não se limita a lendas e folclore; é uma cosmogonia viva. Amadou Hampaté Bâ oferece uma definição abrangente que desmonta a visão cartesiana de separação entre o sagrado e o cotidiano:

A tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. [...] Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial (Hampaté Bâ, 2010, p. 169).

É nesse contexto de totalidade e responsabilidade social que emerge a figura do *griot*¹⁸ (ou *djeli*, em bambara). Hampaté Bâ explica que o nome *dieli* significa "sangue" e, tal como o sangue, esses agentes "circulam pelo corpo da sociedade, que podem curar ou deixar doente" (2010). Eles são os mediadores naturais, os "embaixadores", artistas e arquivistas de fatos passados. Ao lado de seus mestres, os *griots* participavam das batalhas, estimulando a coragem dos guerreiros ao recitar a genealogia e os grandes feitos dos antepassados. Sua

¹⁸ O termo "griot" é uma palavra francesa, consolidada durante o período colonial. Em muitas culturas da África Ocidental, o termo original é *Djeli* (ou *Jali*). Optamos pelo uso de ambos os termos para marcar essa inscrição histórica.

formação não é institucional, mas puramente vivencial, transformando a memória do tradicionalista em uma biblioteca em que os arquivos estão "totalmente inventariados" no espírito (Hampaté Bâ, 2010).

Quando o tráfico transatlântico desloca milhões de africanos para as Américas, essa estrutura de memória não é apagada; ela é desterritorializada e reconfigurada. Leda Maria Martins (1997) argumenta que, embora os africanos tenham sido destituídos de sua humanidade jurídica e desvestidos de seus sistemas simbólicos pelo sistema escravocrata, transportaram em seus corpos uma rica textualidade oral. Assim, o corpo negro torna-se o local de inscrição de uma nova grafia: a *oralitura*. Para a autora, este conceito designa a inscrição da memória no corpo, na performance e na voz, funcionando não como falta de escrita, mas como forma de resistência. Martins utiliza a metáfora do baobá para ilustrar como essa memória ancestral insemina o novo território, criando encruzilhadas culturais:

No século XIX, um gigantesco baobá erguia-se, ainda majestoso, em Boma, capital do Reino do Zaire. Datada de aproximadamente 4.000 anos, a árvore assombrava os viajantes ocidentais que nele grafavam seus nomes e mensagens. Sinédoque e metáfora do corpus territorial e cultural africanos, esse baobá testemunha espetacularmente o vigor das fundações e raízes africanas e a permanência de seus textos, mesmo quando atravessados pelo palimpsesto do outro. [...] Como o baobá africano, as culturas negras nas Américas constituíram-se como lugares de encruzilhadas, interseções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios [...] Como nos relembra Gates, os africanos que cruzaram o Mar Oceano não viajaram e sofreram sós. Com nossos ancestrais vieram as suas divindades, seus modos singulares e diversos de visão de mundo, sua alteridade lingüística, artística, étnica, técnica, religiosa, cultural, suas diferentes formas de organização social e de simbolização do real (Martins, 1997, p. 25-26).

A partir dessa noção espacial de encruzilhada, a autora aprofunda sua teoria em *Performances do Tempo Espiral* (2021), propondo um deslocamento epistemológico na compreensão da natureza do tempo. Para Martins, o tempo não opera pela linearidade ocidental — em que o passado é uma etapa superada e o futuro uma promessa inalcançável. Ao contrário, o tempo é espiralar: o evento ancestral não fica “para trás”, mas retorna, envolve e constitui o presente (Martins, 2021).

Essa percepção de temporalidade ganha complexidade ao ser posta em diálogo com Mbembe (2014). Para o autor, na experiência histórica negra, "tudo funciona segundo o princípio do inacabado". Ele argumenta que a relação entre presente, passado e futuro não segue uma ordem de continuidade genealógica simples, mas constitui um “encadeamento de séries temporais praticamente dissociadas, ligadas umas às outras por uma multiplicidade de

fios tênues" (Mbembe, 2014, p. 251). É justamente na tensão desse "inacabado" que a teoria de Martins (2021) se insere como resposta. Se, para Mbembe, os tempos são séries dissociadas, o Tempo Espiral é a força cinética que permite reunir esses "fios tênues".

Nessa perspectiva, o tempo curva-se sobre si mesmo, permitindo que o passado habite o agora como uma latência de futuro. Para que essa espiral gire, é necessário um suporte físico: o "corpo-tela". Seja no rito sagrado ou na roda de *blues*, o corpo do *performer* atua como um local de inscrição e transmissão, uma superfície onde a memória é grafada não com tinta, mas com gesto, voz e ritmo (Martins, 2021).

Dessa forma, a oralidade atravessa o Atlântico não como bagagem inerte, mas como semente ativa. A encruzilhada, operadora de linguagens e discursos, torna-se um núcleo de produção de sentidos, conectando "a verdade e o entendimento, o sagrado e o profano" (Martins, 1997). A sobrevivência da função do *griot* na modernidade diaspórica evidencia-se na persistência do narrador tradicional. Muniz Sodré aponta que, apesar do esvaziamento da experiência na sociedade moderna, o narrador continua a existir, "[...] embora de forma atenuada, em plena modernidade africana, na figura do griô, um sábio contador de histórias [...] que também canta, interpreta e dança" (2017, p.275).

Essa linhagem histórica e performática nos permite estabelecer uma conexão direta e genealógica com a figura do *bluesman*. Muggiati (1995) é categórico ao afirmar que "na raiz do cantor de blues está a tradição do *griot* africano". O autor descreve o *griot* como uma espécie de mistura entre menestrel e cantor sacro, um músico que, por meio da voz, exercia funções sociais e religiosas. Portanto, ao narrar as dores, os amores e as injustiças do cotidiano segregado, o *bluesman* não está apenas oferecendo entretenimento; ele está reativando uma tecnologia ancestral de memória. Ele é, em essência, o *griot* diaspórizado, garantindo que, mesmo sob novas expressões, a biblioteca não se incendeie por completo, mas continue a operar por meio do ritmo, da voz e da oralidade.

4 I LIED TO YOU: ANÁLISE DO FILME PECADORES

4.1 Sinopse e ficha técnica

O filme *Pecadores*, lançado em 2025 sob a direção de Ryan Coogler, apresenta-se como uma obra complexa que desafia categorizações simplistas. O filme mobiliza os códigos estéticos e políticos que Robin R. Means Coleman (2019) define como *Black Horror* (Terror Negro), conceito discutido no subtópico 2.3 desta monografia. Ao utilizar o medo não como um fim em si, mas como uma linguagem para processar traumas raciais, a obra estabelece um diálogo direto com a tradição de subversão do gênero.

Nesse sentido, *Pecadores* opera como o que Stuart Hall (2016) chamaria de "contraestratégias" de representação. Para o autor, intervir no campo da representação não significa apenas substituir imagens "negativas" por "positivas", mas também contestar o próprio "regime de representação" e as estruturas de poder que fixam sentidos raciais estereotipados (Hall, 2016). A obra de Coogler faz isso ao recusar o lugar tradicional reservado ao negro no horror clássico — o de corpo sacrificial ou de ameaça primitiva — para reposicionar a experiência negra como o centro da narrativa. Diferente do horror hegemônico, em que a monstruosidade é frequentemente uma invasão externa, em *Pecadores* o medo emerge das estruturas históricas concretas que organizaram a sociedade estadunidense no pós-abolição. O filme sugere que, para a população negra sob as leis Jim Crow, a realidade cotidiana já era, em si, uma narrativa de horror.

Sob uma perspectiva histórico-material, o elemento sobrenatural (o vampiro) funciona aqui como expressão simbólica de relações sociais preexistentes. Ambientada na década de 1930, a obra articula o terror a partir da própria materialidade da segregação — em que a violência transcende o simbólico para se manifestar em controle territorial, exploração econômica e vigilância racializada. Nesse cenário, o papel do monstro é invertido: a anomalia predatória não representa uma ruptura ou desvio da norma social, mas sim a sua conclusão lógica. Essa construção valida a tese de Coleman (2019) de que, no *Black Horror*, o medo transita organicamente entre o metafísico e o sociopolítico, refletindo a “história de horror” concreta vivida sob a violência sancionada pelo Estado.

A narrativa acompanha a trajetória dos gêmeos Smoke e Stack — conhecidos na dublagem brasileira como Fumaça e Fuligem —, ambos interpretados por Michael B. Jordan. Após uma vida marcada por conflitos e migrações no Norte dos Estados Unidos, especialmente em Chicago, eles decidem retornar à sua cidade natal no Sul do país. Esse

movimento de retorno, longe de ser nostálgico, é motivado pela necessidade de sobrevivência e evoca o conceito de "rotas" (*routes*) de Paul Gilroy (2001). Para o autor, a identidade negra no Atlântico não se fixa em raízes estáticas, mas é forjada no deslocamento e na circulação. Assim, o movimento dos protagonistas entre o Norte e o Sul reflete essa condição diaspórica de busca contínua por um "lar" em um território hostil, onde a cidadania é constantemente negada.

Os irmãos planejam inaugurar um *juke joint*, um estabelecimento de sociabilidade negra que celebra o blues, o álcool e a dança, contando com o auxílio de figuras locais, como o jovem músico Sammie Moore (Miles Caton) e o ancião Delta Slim (Delroy Lindo). O projeto de abertura do espaço não é apenas cultural, mas também econômico — constitui uma tentativa concreta de produção de autonomia financeira dentro de um sistema racializado de exploração do trabalho. Historicamente, como aponta C. Vann Woodward (2002), o sistema de segregação empurrava a população negra para a margem da economia formal. Assim, o estabelecimento desses espaços de lazer operava como uma tática de sobrevivência, criando uma zona de autonomia relativa fora do controle direto da supremacia branca e do sistema *sharecropping*.

No entanto, o "lar" revela-se um território hostil. O que os protagonistas encontram é um ambiente sufocante, marcado por uma tensão racial extrema, onde a população negra vive sob a vigilância e sob a ameaça da violência branca. Contudo, essa violência sistêmica é apenas a face visível do terror. Durante a inauguração do *juke*, os irmãos descobrem que uma ameaça sobrenatural e predatória assombra a região ao cair da noite. A ameaça em *Pecadores* é uma reinterpretação do mito do vampiro, profundamente enraizada no folclore local e distanciada do aristocrata europeu clássico (como o Drácula). Essa força maligna não distingue "pecadores" de "santos", mas alimenta-se do sangue da comunidade, operando como uma metáfora dupla: refere-se tanto ao consumo literal da vida negra quanto à exploração econômica do sistema de *sharecropping* (meeiro).

Como contraponto a esse apagamento, o blues emerge como tecnologia de memória coletiva e como suporte à *oralitura*, conceito de Leda Maria Martins (1997). Para a autora, os saberes afro-diaspóricos não dependem do arquivo escrito, mas são inscritos no corpo, na voz e na performance. Desse modo, a música atua no filme como um acervo vivo que preserva a história da comunidade. A atmosfera sombria é intensificada por um uso estilizado de luz, som e performance, cria uma experiência que vai além do terror convencional, transformando o medo e a luta pela sobrevivência em metáforas da história negra nos Estados Unidos. O clímax narrativo ocorre justamente quando os personagens e espectadores compreendem que

as armas convencionais — a lei, a polícia, a força bruta — são insuficientes para combater um mal que é, ao mesmo tempo, antigo e estrutural.

Abaixo, apresentam-se os dados técnicos da obra:

Quadro 1 – Ficha Técnica

Ficha Técnica	Detalhes
Título Original	Sinners
Título no Brasil	Pecadores
Ano de Lançamento	2025
País de Origem	Estados Unidos
Direção	Ryan Coogler
Roteiro	Ryan Coogler
Gênero	Horror, Thriller, Drama Histórico
Elenco Principal	Michael B. Jordan (em papel duplo), Miles Caton, Delroy Lindo, Wunmi Mosaku, Hailee Steinfeld, Jack O'Connell,
Produção	Proximity Media / Warner Bros. Pictures
Sinopse Breve	Na década de 1930, irmãos gêmeos retornam à sua cidade natal no Sul segregado dos EUA em busca de um recomeço, apenas para descobrir que um mal sobrenatural e ancestral espreita a comunidade.

Fonte: Elaborado pela autora com base em IMDb (2025)

4.2 Percurso metodológico: a abordagem dialética

A presente pesquisa caracteriza-se como um estudo de natureza qualitativa e descritiva. Fundamentada no método dialético, dedica-se à análise e interpretação de fenômenos socioculturais complexos. A escolha pela abordagem qualitativa justifica-se pela necessidade de compreender uma realidade fílmica que não pode ser quantificada, mas sim interpretada em suas dinâmicas simbólicas, históricas e discursivas. Conforme define Minayo, a pesquisa qualitativa

[...] trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis. [...] a abordagem qualitativa aprofunda-se no mundo dos significados das ações e relações humanas, um lado não perceptível e não captável em equações, médias e estatísticas (Minayo, 2009, p.21-22).

O objeto de estudo, o filme *Pecadores*, é compreendido neste projeto não apenas como um produto de entretenimento, mas também como um artefato cultural carregado de historicidade. Nesse sentido, a investigação busca descrever e analisar as características dessa narrativa, estabelecendo relações entre as variáveis do texto fílmico e o contexto social da segregação racial. Tal proposta dialoga com as considerações de Antonio Carlos Gil, para quem a pesquisa descritiva “tem como objetivo primordial a descrição das características de determinada população ou fenômeno, ou o estabelecimento de relações entre variáveis” (2008, p. 28), o que se alinha ao propósito de investigar a representação da cultura negra e da ancestralidade na obra.

Inicialmente, cogitou-se a aplicação da Análise de Conteúdo como técnica de tratamento de dados. No entanto, ao longo do aprofundamento teórico, constatou-se que tal abordagem, muitas vezes voltada à sistematização categorial, poderia restringir a compreensão da totalidade da obra. O filme em questão não apresenta elementos isolados, mas encena conflitos e tensões históricas — o choque entre a lei Jim Crow e a resistência negra — que exigem uma leitura voltada para o movimento e a contradição presentes numa perspectiva dialética.

Assim, a Análise Dialética consolida-se como a escolha metodológica central deste estudo por permitir a compreensão do objeto em sua dinamicidade e profunda inserção histórica. Nesse sentido, recorre-se a Leandro Konder (2008), que define a dialética não apenas como um método, mas também como um modo de pensar as contradições da realidade. Para o autor, é justamente o choque entre forças opostas que impulsiona as transformações históricas e culturais.

Dessa forma, o filme é abordado como um produto histórico-social inserido nas contradições do capitalismo racial e da segregação, articulando cultura, economia e poder simbólico. Longe de operar em um vácuo social, a narrativa localiza-se no Sul dos Estados Unidos da década de 1930, sob a imposição das leis Jim Crow. Portanto, a análise recusa interpretações universalistas do “bem contra o mal” para focar nas especificidades das relações raciais daquele período histórico e em como são representadas na obra.

O percurso metodológico rejeita, portanto, descrições estáticas e persegue a historicidade dos fenômenos em tela. Conforme a perspectiva dos Estudos Culturais de Stuart Hall (2016) e da análise do Atlântico Negro de Paul Gilroy (2001), a cultura não é autônoma das condições materiais; ela é o terreno onde essas condições são vividas e contestadas. Não se trata de apenas listar a presença do blues ou do *griot*, mas de investigar como esses elementos colidem com a estrutura opressiva da segregação, produzindo um novo significado de identidade. Nesse sentido, a abordagem alinha-se ao que Triviños (1987) define como pesquisa histórico-estrutural. Para o autor,

A pesquisa qualitativa de tipo histórico-estrutural, dialética parte também da descrição que intenta captar não só a aparência do fenômeno, como também sua essência. Busca, porém, as causas da existência dele procurando explicar sua origem, suas relações, suas mudanças e se esforça por intuir as consequências que terão para a vida humana (Triviños, 1987, p.129).

Assim, a investigação assume a premissa de totalidade — conceito central na dialética de Konder (2008) — para tratar o filme não de forma isolada, mas como parte integrante do todo social, econômico e político da Diáspora que o produziu e ao qual ele responde.

A análise opera por meio da identificação das contradições fundamentais que estruturam a narrativa. Em vez de categorias estáticas, o trabalho foca em eixos de tensão dialética, observando como o filme articula oposições. O primeiro eixo reside no confronto entre *a Lei Escrita e a Oralidade*, evidenciando a tensão entre o poder hegemônico institucional e a resistência cultural articulada por meio da performance, do corpo, da oralidade e da *oralitura*. Desse embate, desdobra-se a disputa entre o *Sagrado e o Profano*, que reflete o conflito teológico e moral sobre a legitimidade da cultura negra, opondo a religião institucionalizada à espiritualidade vivida na experiência do blues e no espaço do *juke joint*. Por fim, a análise culmina na tensão entre *Memória e Esquecimento*, que confronta o apagamento histórico promovido pelo racismo estrutural e a imperatividade da lembrança como ferramenta de sobrevivência.

Esse percurso analítico permite compreender o objeto como um processo vivo em que o sujeito, através de sua práxis, cria e transforma o mundo (Konder, 2008). Por conseguinte, a interpretação dialética de *Pecadores* não apenas descreve o filme, mas também o situa como uma crítica cultural às estruturas de poder que permanecem latentes na sociedade contemporânea, conectando o passado segregado de 1930 às disputas de representação do tempo presente.

Por fim, dada a impossibilidade de esgotar a totalidade da obra fílmica nos limites desta pesquisa, o recorte analítico exige um critério que não seja aleatório, mas que responda à lógica interna do método dialético. Para operacionalizar a seleção das cenas, recorre-se ao conceito de "Unidades Contraditórias", proposto por Leandro Konder (2008). Segundo o autor, existem dimensões da realidade humana que não podem ser compreendidas isoladamente nem pela simples lógica formal. Para entender a profundidade de um fenômeno, "precisamos observar a conexão íntima que existe entre eles e aquilo que eles não são" (Konder, 2008). O autor ilustra essa interdependência ao citar Henri Lefebvre: "Não podemos dizer ao mesmo tempo que determinado objeto é redondo e é quadrado. Mas devemos dizer que o mais só se define com o menos, que a dívida só se define pelo empréstimo" (Lefebvre *apud* Konder, 2008, 46-47).

A partir dessa premissa teórica, compreende-se que as cenas do filme não são blocos isolados, mas sim unidades em que a contradição é essencial. No universo de *Pecadores*, a "liberdade" do *juke joint* só se define pela "interdição" da lei Jim Crow; a força "profana" do blues só ganha sentido em oposição à falência do "sagrado" institucional. Portanto, o critério de seleção da amostra foi identificar os momentos da narrativa em que essas conexões íntimas entre opostos se revelam com maior nitidez. Não buscamos cenas estáticas, mas sim o que Konder define como o "princípio básico do movimento": instantes em que o choque entre forças contrárias impulsiona a narrativa.

Com base nesse protocolo, o *corpus* de análise foi delimitado em três sequências fundamentais, justificadas a seguir pela sua densidade dialética:

Tensão I (Lei x Oralidade): A primeira seleção recai sobre a sequência de inauguração do *juke joint* e a performance da canção "*I Lied to You*". A escolha justifica-se por ser este o momento em que o filme estabelece o contraste máximo entre a exterioridade vigiada (o mundo da lei escrita, da segregação e do trabalho forçado) e a interioridade libertada (o mundo da oralidade, da música e do corpo). Esta cena também foi selecionada por materializar o conceito de "Atlântico Negro" como uma contracultura da modernidade, em que o blues opera não como entretenimento, mas como uma tecnologia de sobrevivência psíquica e social.

Tensão II (Sagrado x Profano): A segunda amostra foca na sequência do confronto entre o protagonista Sammie e o antagonista Remmick, especificamente no momento da oração do "Pai Nosso". Este trecho foi selecionado por sua capacidade de subverter um tropo clássico do gênero horror (a fé cristã como arma contra o mal). A cena é crucial para a análise

da historicidade do trauma colonial, pois evidencia a falência das instituições hegemônicas (como a Igreja) diante da violência material do racismo.

Tensão III (Memória x Esquecimento): A terceira e última seleção abrange a resolução do conflito e o epílogo temporal. A justificativa desta escolha reside na necessidade de compreender a síntese dialética proposta pela obra. Diferente de finais que buscam o "viveram felizes para sempre" ou a aniquilação total do mal, esta sequência apresenta a sobrevivência por meio da memória. A análise deste trecho é indispensável para demonstrar como o filme articula o conceito de Tempo Espiral, evidenciando que a resistência negra não se dá pelo apagamento do passado traumático, mas pela sua ressignificação contínua por meio da arte.

4.3 Tensão I: *Lei Escrita X Palavra Cantada*

Sob a perspectiva dialética, esta análise encontra seu primeiro ponto de contradição crítica na oposição entre o espaço regulado pela hegemonia branca e o espaço libertado pela performance negra. Conforme discutido nos capítulos anteriores, a segregação no Sul dos Estados Unidos operava não apenas como norma jurídica, mas também como tecnologia material de organização da vida cotidiana, estruturando a circulação, o trabalho, a sociabilidade e a sobrevivência econômica da população negra. No contexto do Delta do Mississippi, conforme percorrido nas seções anteriores, a população negra vivia sob vigilância constante, submetida ao regime de exploração do *sharecropping* (Woodward, 2002), que reproduzia, em novas bases jurídicas, relações de dependência econômica e de controle social herdadas da escravidão.

Nesse cenário, os espaços de sociabilidade negra não eram apenas locais de lazer, mas instituições autônomas de sobrevivência social (Hazzard-Gordon, 1990). Portanto, a existência do *juke joint* não representa apenas um elemento cultural, mas também a manifestação concreta de uma contradição histórica entre controle racial e autonomia comunitária. Diferente de uma visão hegemônica que reduz a arte à mera contemplação, a inauguração do bar pelos protagonistas configura-se como uma prática histórica concreta.

Conforme Hall (2003), a cultura popular é "a arena do consentimento e da resistência", ou seja, o local onde a hegemonia é não apenas imposta, mas também ativamente contestada. No filme, ao criar um espaço físico onde a lei branca não penetra, os personagens transformam a cultura popular em uma trincheira política, agindo concretamente para alterar suas condições de vida. Essa ação materializa a dimensão de práxis. Como define Leandro Konder (2008), a dialética compreende a realidade como um processo em constante

movimento impulsionado por contradições; aqui, a contradição entre a opressão da lei e a liberdade do blues gera uma síntese de resistência transformadora.

A sequência no *juke joint* inicia-se com um rito de passagem mediado pela oralidade, que estabelece imediatamente a ruptura com a ordem externa. Delta Slim, exercendo a função de um *griot* contemporâneo, convoca Sammie Moore ao palco. A cena reinscreve a tradição oral africana: assim como o *griot* é o guardião da palavra e da genealogia (Hampâté Bâ, 2010), o *bluesman* torna-se o narrador que preserva a memória coletiva da diáspora, impedindo o esquecimento imposto pelo trauma colonial. Sammie é chamado por Delta, não pelo nome civil, mas pelo apelido “Pastorzinho” (*Preacherboy*). Ao ordenar: *Diga a eles quem você é, de onde vem*¹⁹ (Pecadores, 2025, legendas oficiais), Delta aciona o poder da autonegação, rejeitando as designações impostas pelo sistema racista.

Hall (2016), ao discutir as práticas de representação, argumenta que o poder colonial reside na capacidade de nomear e classificar o “Outro”. Sob o regime das leis Jim Crow, ambientado no filme, o sujeito negro era definido externamente pelo seu valor de trabalho ou pela sua periculosidade presumida. Sammie, representando essa lógica hegemônica, inicia sua apresentação definindo-se pela sua subalternidade econômica: *Eu sou Sammie Moore. Sou um meeiro da plantação de Sunflower*²⁰ (Pecadores, 2025, legendas oficiais). A menção à *plantation* ancora o personagem na terra que não lhe pertence, mantendo a lógica estrutural escravista.

Como aponta Woodward (2002), o sistema de *sharecropping* manteve a população negra presa a um ciclo de dívida e dependência, constituindo uma nova face da exploração econômica pós-abolição. Sammie, ao iniciar sua apresentação definindo-se como “meeiro”, não apenas reproduz uma identidade social imposta, mas também revela a materialidade histórica da subjetividade negra no Sul segregado. Sua identidade é mediada pelo trabalho compulsório, pela dependência econômica e pela vigilância racial.

Contudo, a música opera não só como libertação simbólica, mas também como reconfiguração momentânea da posição social do sujeito. Ao assumir o violão, Sammie abandona a identidade de “meeiro” (objeto) e assume a de “Pastorzinho” (sujeito). Essa transformação representa a passagem da identidade imposta para a identidade construída, confirmando a tese de Hall (2016) de que a identidade não é uma essência fixa, mas uma “produção” em processo, costurada pelas representações culturais disponíveis.

¹⁹ No original: *Tell ‘em who you are, where you from.*

²⁰ No original: *I’m Sammie Moore. I’m a sharecropper from Sunflower plantation.*

A linguagem cinematográfica de Ryan Coogler potencializa essa ruptura por meio de uma dialética visual na própria *mise-en-scène*²¹ da obra. A travessia entre o exterior e o interior do *juke joint* pode ser lida como uma transição entre regimes de poder. No exterior agrário, onde vigora a lei segregacionista, a fotografia emprega uma luz fria e composição restritiva, que remetem ao olhar vigilante e ao controle estrutural. Em contrapartida, ao adentrar o *juke joint*, o espaço converte-se em um navio metafórico onde a identidade é renegociada longe do olhar do colonizador. Nesse interior, a iluminação saturada e âmbar, frequentemente mais sombreada e acolhedora, alia-se a uma montagem rítmica e fluida que reflete a pulsação da vida negra, reconstruindo a humanidade dos sujeitos que se recusam a ser silenciados.

Para Martins (1997), a *oralitura* é a inscrição do saber no corpo performático, em que a memória não é arquivada em papel, mas gravada no gesto, na dança e na voz. Na cena, esse conceito está inscrito na performance de Sammie. O enquadramento isola o artista, destacando sua expressão — a tensão nos músculos do pescoço, o fechamento dos olhos em transe. O corpo negro, historicamente reduzido à força produtiva no sistema escravista e, posteriormente, ao trabalho agrícola precarizado, ressurge como corpo produtor de sentido, memória e conhecimento histórico. A música opera, portanto, como mediação material e espiritual simultaneamente.

A letra da canção "*I Lied to You*" materializa essa tensão dialética. O verso inicial estabelece o cenário do conflito: *Bem, eu era apenas um menino, uns oito anos / Você me jogou uma Bíblia naquela estrada do Mississippi*²² (Pecadores, 2025, legendas oficiais).

Neste verso, a Bíblia não é apenas um símbolo religioso, mas também atua como a própria lei escrita e a cultura dominante. O verbo "jogou" (*threw*) denota violência; a escritura sagrada do branco é atirada sobre o corpo negro diaspórico, exigindo submissão imediata. A Bíblia, nesse contexto, materializa os "regimes de verdade" (Foucault *apud* Hall, 2016) onde utilizaram o discurso religioso para legitimar a docilidade. Essa violência simbólica ancora-se na brutalidade material descrita por Woodward (2002). No cotidiano do Sul, a existência negra desenrolava-se sob a sombra constante do linchamento, regida por uma espécie de "etiqueta racial" em que um olhar inadequado poderia resultar na morte. Assim, a aceitação dócil da Bíblia não era uma escolha espiritual, mas um escudo físico necessário diante do terror racial.

²¹ Termo de origem francesa ("colocar em cena") utilizado nos estudos cinematográficos para designar a articulação e a disposição de todos os elementos visuais que compõem o quadro e o espaço fílmico diante da câmara. A *mise-en-scène* engloba a cenografia, a iluminação, os figurinos, os adereços, bem como o posicionamento, a direção e a movimentação das personagens no espaço, configurando-se como uma das principais ferramentas do realizador para a construção estética e a produção de sentido na obra audiovisual.

²² No original: *Well, I was just a boy, 'bout eight years old / You threw me a Bible on that Mississippi road.*

A resposta dialética de Sammie a essa imposição surge no refrão:

Veja, eu te amo, papai, você fez tudo o que pôde / Dizem que a verdade dói, então eu minto para você / Sim, eu menti para você, eu amo o blues²³ (Pecadores, 2025, legendas oficiais).

Aqui, emerge a dupla Consciência. Conforme teorizado por W.E.B. Du Bois e discutido por Gilroy (2001). O sujeito diaspórico vive a tensão de “duas almas”, operando entre a identidade imposta e a vivida. Nesse contexto, a “mentira” confessada por Sammie revela-se uma máscara social indispensável à sobrevivência. O blues é posicionado na letra como a antítese material da Bíblia: enquanto o texto sagrado promete salvação futura em troca de sofrimento, a música valida a verdade experimentada no corpo e na labuta das plantações. A canção, portanto, materializa a tática de resistência: o sujeito submete-se durante o dia para exercer sua soberania à noite, no espaço seguro do *juke joint*.

Essa tensão entre a religião institucional e a música profana é explicada teoricamente pelo personagem Delta em um flashback. A fala do personagem é a síntese do pensamento de Gilroy (2001) sobre o Atlântico Negro: *O blues não nos foi imposto como aquela religião. Não, filho, nós trouxemos isso conosco de casa. É mágico o que fazemos. É sagrado e grandioso*²⁴ (Pecadores, 2025, legendas oficiais).

Esta linha de diálogo é crucial. Delta estabelece uma diferenciação essencial: a religião cristã carrega a marca da imposição colonial (“imposto como aquela religião”). O blues, por outro lado, é descrito como algo que “trouxemos de casa” — uma referência direta à África e à travessia do Atlântico. O blues é reivindicado aqui não como música popular, mas como tecnologia ancestral. Ao chamá-lo de “sagrado” e “mágico”, o filme inverte a dialética hegemônica que associa a música negra ao profano, argumentando que a verdadeira conexão com o divino não está no livro (Bíblia), mas na memória transportada pelo corpo diaspórico.

Por fim, o clímax da cena ocorre quando a performance de Sammie atinge tal intensidade que rompe a linearidade do tempo. A narração de Annie, personagem de Wunmi Mosaku, em *voiceover*, enuncia a tese central do filme: *Existem lendas sobre pessoas que nasceram com o dom de fazer música tão autêntica que pode rasgar o véu entre a vida e a morte, evocando espíritos do passado e do futuro*²⁵ (Pecadores, 2025, legendas oficiais).

²³ No original: *See, I love ya, papa, you did all you could do / They say the truth hurts, so I lie to you / Yes, I lied to you, I love the blues*

²⁴ No original: *Blues wasn't forced on us like that religion. Nah, son, we brought this with us from home. It's magic what we do. It's sacred and big.*

²⁵ No original: *There are legends of people born with the gift of making music so true it can pierce the veil between life and death. Conjuring spirits from the past and the future.*

Visualmente, essa ruptura é materializada pela manifestação de espectros musicais ao redor da personagem Sammie. A *mise-en-scène* articula a presença de entidades ancestrais tocando tambores — demarcando a raiz diaspórica — em justaposição a figuras manipulando guitarras elétricas distorcidas e equipamentos de DJ, em uma clara projeção afrofuturista. Essa composição traduz, imagetivamente, o conceito de Tempo Espiral, de Leda Maria Martins (2021). Para a autora, na performance da *oralitura*, o tempo rompe com a linearidade eurocêntrica e assume uma forma espiral, na qual o ancestral e o descendente coabitam o mesmo instante do rito. A sequência fílmica opera, portanto, como uma revisão historiográfica, reivindicando a autoria negra sobre ritmos contemporâneos frequentemente apropriados pela cultura de massa sem o devido crédito aos seus criadores originais.

Ao performar a música e a dança, os corpos em cena transcendem a dimensão do mero entretenimento; eles reencenam memórias e gestos que sobreviveram à travessia do Atlântico. Como nos ensina Martins (1997), na encruzilhada performática, os ancestrais não estão mortos, mas presentes no ato da criação. O blues, portanto, opera como uma máquina do tempo que cura a ruptura causada pela diáspora. O solo de violão de Sammie atua como o eixo dessa espiral, acessando um arquivo atemporal que confirma que a resistência negra é um *continuum* (Martins, 2021). A "mágica" a que Delta se referiu é a capacidade da música de anular a morte e o tempo, conectando as gerações em uma única frequência de existência e resistência.

A análise desta cena demonstra como a palavra cantada se contradiz a lei escrita. A lei Jim Crow tenta confinar Sammie e os outros à condição de "meeiros" e de corpo dócil. A Bíblia tenta confiná-los à moralidade cristã branca. Mas o blues rasga esses confinamentos e os reinscreve como sujeitos históricos, produtores de memória, cultura e resistência. Segundo Leandro Konder (2008), a dialética nos obriga a compreender a realidade como uma totalidade concreta, na qual nenhum fato existe isoladamente. Sob essa ótica, o *juke joint* não é um lugar de liberdade desconectada da opressão, mas uma unidade contraditória (Konder, 2008): ele existe em oposição à segregação. Assim, esse espaço de lazer revela-se como o polo de negação dialética da estrutura de trabalho forçado, onde a subjetividade negada no campo de algodão é reconquistada, ainda que momentaneamente, por meio da cultura.

Assim, a performance de Sammie expõe a contradição da realidade material, revelando uma dimensão em que a ancestralidade se faz presente. Contudo, essa potência espiritual evocada no *juke joint* carrega um estigma: para a sociedade hegemônica e para a moralidade cristã vigente, aquela música e aquele ambiente não representam libertação, mas sim perdição.

É a partir desse julgamento que adentramos a segunda tensão dialética da obra, na qual a própria noção de "pecado" é colocada em disputa.

4.4 Tensão II: O Sagrado X O Profano

Se a primeira tensão analisada incidiu sobre a disputa pelo poder da fala e da memória, o segundo movimento dialético que estrutura a narrativa de *Pecadores* opera na esfera da ética, da teologia e da regulação moral dos corpos negros. Nesse sentido, o conflito não se restringe ao campo religioso abstrato, mas insere-se historicamente nas estratégias de controle social empregadas para regular comportamentos, afetos e práticas culturais negras no pós-escravidão.

O título da obra lança, a priori, a tese hegemônica que define os protagonistas: ao frequentarem a noite, performarem o blues e recusarem o conceito religioso tradicional, são socialmente categorizados como "pecadores". Essa classificação não é neutra; é política, histórica e racializada. Apoiando-se em Michel Foucault, em *Vigiar e Punir* (1999), compreende-se que o controle do corpo é fundamental para a governabilidade dos sujeitos; essa lógica permite analisar como, no contexto das Américas, a demonização das práticas culturais negras serviu para justificar a vigilância constante sobre esses corpos. Nesse sentido, a rotulação do blues como "canções do diabo" (Cone, 1991) não pode ser compreendida apenas como uma disputa teológica, mas como uma batalha por quem detém o controle da narrativa sobre a existência negra.

Sob a ótica dos Estudos Culturais, Hall (2016) nos alerta que a representação é um sistema de classificação que estabelece quem pertence ao grupo "nós" (os santos/civilizados) e quem são os "outros" (os pecadores/selvagens). Em *Pecadores*, essa fronteira é traçada inicialmente pela instituição religiosa. O discurso religioso institucional, quando permeado pela lógica racial, contribui para a construção do negro como sujeito moralmente suspeito. Aqueles que frequentam o *juke joint* estão posicionados à margem da "decência", legitimando, em última instância, a violência que podem vir a sofrer.

No entanto, a análise dialética busca desconstruir essa visão entre bem e mal, revelando contradições históricas complexas (Konder, 2008). O filme estabelece um confronto entre a tese da proteção institucional (a igreja, a oração, a pureza) e a antítese da resistência profana (o juke joint, a música, a terra), revelando que a sobrevivência histórica negra frequentemente ocorreu fora das estruturas institucionais de proteção, exigindo uma moralidade própria e situada.

Essa contradição dialética entre o sagrado e o profano materializa-se inicialmente no embate entre Sammie Moore e seu pai, pastor da comunidade. Imersa na iluminação fria e severa da igreja — um contraponto visual e semântico direto ao calor saturado do *juke joint* —, a cena evidencia um conflito que transcende a moralidade familiar. Ao ser questionado sobre sua ida ao *juke joint*, Sammie justifica-se pela necessidade material e existencial: "*Eu trabalho a semana toda, pai. Eu quero me livrar disso por um dia*"²⁶ (Pecadores, 2025, legendas oficiais). A réplica paterna institui a norma hegemônica: "*Filho? Se continuar dançando com o diabo, um dia ele te seguirá até em casa*"²⁷ (Pecadores, 2025, legendas oficiais).

Neste trecho, quando Sammie afirma que precisa "se livrar disso por um dia", ele não está apenas reivindicando lazer, mas também o direito ao corpo, ao prazer e à subjetividade — direitos historicamente negados à população negra, cujo corpo era visto apenas como ferramenta de trabalho no sistema de *sharecropping*. A resposta do pai representa a internalização histórica da lógica disciplinar, em que a sobrevivência é associada à obediência, à contenção e ao silêncio. Para compreender a profundidade desse conflito, recorreremos ao teólogo James H. Cone (1991), que analisa a ruptura entre os *spirituals* (música sacra) e o blues.

Segundo Cone, os escravizados e seus descendentes muitas vezes chamavam as canções seculares de "canções do diabo" (*devil songs*), não porque fossem satânicas, mas porque elas recusavam a alienação religiosa como única resposta ao sofrimento. Assim, a oposição entre *spirituals* e blues não deve ser lida como oposição entre fé e ausência de fé, mas como disputa histórica sobre formas legítimas de enfrentar, materialmente, o sofrimento social.

Dialeticamente, o pai representa a tentativa de sobrevivência por meio da negação do corpo e da submissão à norma dominante, a fim de evitar o aniquilamento. Sua fala carrega uma visão de mundo em que a segurança advém da obediência estrita. No entanto, a própria narrativa do filme se encarrega de negar isso: o "mal" (aqui representado pelos vampiros) segue Sammie não porque ele pecou ao tocar blues, mas porque a "santidade" da obediência passiva pregada pela igreja não oferece imunidade real contra a predação e violência histórica. O "mal" (o racismo/vampirismo) não pede licença para entrar na casa dos justos; ele devora a todos, crentes ou pecadores.

²⁶ No original: *I been workin' all week, Pop. Wanna be free of all this for a day.*

²⁷ No original: *Son? You keep dancing with the Devil... one day, he's gonna follow you home.*

Se a igreja é o espaço da lei do Pai e da ordem moral colonial, o *juke joint* é construído no filme como o espaço da contradição histórica. Conforme discutido na Seção 3, esses ambientes operavam como zonas autônomas, passíveis de serem compreendidas como instâncias de 'contracultura' (Gilroy, 2001), pois permitiam que memória, corpo, espiritualidade e cultura coexistissem à margem da lógica puritana. No bar, o sagrado não está na cruz, mas na comunhão dos corpos que dançam e sobrevivem. Muggiati (1995) oferece uma definição precisa que conecta esse espaço diretamente à ancestralidade africana, refutando a ideia de que seja apenas um "bar de perdição", mas sim um lugar onde a música e cultura negra podiam emergir. Ao situar o *juke joint* como a "contrapartida da missa", Muggiati nos permite ler a cena da festa não como desordem, mas como um rito alternativo.

O momento crucial da virada dialética ocorre na sequência do confronto direto entre Sammie e Remmick, o líder das criaturas vampíricas, no exterior do *juke joint*. Visualmente, a iminência da morte é construída por uma iluminação noturna sombria e pela transição de planos médios para um primeiro plano, que aprisiona as expressões de terror de Sammie e a predação de Remmick. Temendo a possibilidade da morte, Sammie recorre instintivamente ao instrumento de defesa que lhe foi legado pela tradição: a oração cristã. Em desespero, ele inicia a recitação do "Pai Nosso". Em uma estrutura narrativa conservadora, a palavra sagrada atuaria como força de repulsão contra o mal. Contudo, *Pecadores* subverte essa expectativa por meio da própria encenação: Remmick e os outros vampiros não recuam; pelo contrário, unem-se a Sammie na oração, recitando-a em conjunto. A cena expõe a insuficiência do rito institucional, revelando que a oração não funciona como escudo porque, na verdade, é um código compartilhado de dominação entre colonizador e colonizado.

A ineficácia da oração é explicada pelo próprio vilão em um monólogo que revela a complexidade histórica da opressão: *Há muito tempo atrás, quem roubou as terras do meu pai nos fez dizer essas palavras. Eu odiava aqueles homens, mas as palavras ainda me trazem conforto. [...] Contaram histórias de um Deus no alto e um diabo embaixo*²⁸ (Pecadores, 2025, legendas oficiais).

A profundidade analítica dessa fala ganha contornos dramáticos através do uso expressivo da montagem paralela. Enquanto o filme exhibe Remmick proferindo seu monólogo no exterior e afogando Sammie nas águas do rio, a decupagem alterna para a luta física entre Smoke e Stack (agora transformado) no interior do *juke joint*. Essa rima visual não é acidental; ela ilustra como a assimilação violenta destrói a comunidade negra, atuando tanto

²⁸ No original: *Long ago, the men who stole my father's land forced these words upon us. I hated those men, but the words still bring me comfort. [...] They told stories of a God above and a Devil below.*

pelas forças externas (o vampiro e a opressão racial) quanto pelas fraturas internas (irmão contra irmão).

A fala de Remmick acrescenta uma dimensão de profundidade à análise. O personagem, revelado no filme como irlandês, faz alusão ao processo de colonização da Irlanda pela Inglaterra, especificamente aos períodos das Plantations (séculos XVI e XVII) e à imposição das *Penal Laws* (Leis Penais), que proibiam os irlandeses de possuir terras, praticar sua religião ou falar sua língua, impondo o anglicanismo e a língua inglesa (Ignatiev, 1995). Podemos, assim, ler o vampiro como a metáfora da assimilação violenta: o grupo anteriormente oprimido (irlandeses) que, para se integrar à estrutura de poder americana (branquitude), adota a lógica predatória do opressor (Ignatiev, 1995). O vampiro é o oprimido que se tornou o opressor para sobreviver, desejando agora usurpar "as histórias e as canções" de Sammie.

A cena denuncia que a religião institucional, usada como ferramenta de "pacificação" de povos colonizados e dissociada da materialidade histórica e da luta concreta, é inútil diante da necropolítica. O "Deus no alto" é uma construção que serviu para alienar tanto o camponês irlandês quanto o escravizado africano. A oração falha porque, naquele momento, não é uma conexão com o divino, e sim um código de submissão compartilhado. O diálogo evidencia que sistemas simbólicos podem ser apropriados simultaneamente por estruturas de dominação e por sujeitos subalternizados, reforçando a compreensão dialética de que nenhum elemento cultural é, em si, intrinsecamente libertador ou opressor.

O desfecho do conflito materializa a tese de que a visão de mundo do blues se sobrepõe à da igreja, e faz isso através da ação física em tela. Remmick afirma: "Nós somos terra, animais e deus". Ironicamente, sua morte confirma sua teologia profana. Remmick não é derrotado por uma intervenção divina, mas pelo uso do próprio violão como arma branca — cravado em sua cabeça por Sammie num impulso de resistência material — e, em seguida, pela estaca de madeira empunhada por Smoke. A decupagem finaliza a sequência alinhando a morte do monstro à chegada da luz solar: em um plano aberto, enquadrando o vampiro de costas para o *juke joint*, Remmick entra em combustão, reduzido a cinzas por um redemoinho de fogo. Aqui, o audiovisual reafirma uma cosmologia próxima às visões africanas tradicionais (Hampaté Bâ, 2010): não há separação cartesiana entre espírito e matéria; o sagrado e a salvação manifestam-se na natureza, no coletivo e na ação direta.

Remmick, nos instantes que antecedem sua destruição, afirma que quer as canções e histórias de Sammie para "*fazerem músicas lindas juntos*" — na gramática do *Black Horror* (2023), essa fala pode ser interpretada como uma metáfora da apropriação cultural e do

consumo da vitalidade negra pelo capital. A oferta de "irmandade e poder" feita pelos vampiros é a tese da cooptação: para sobreviver, o negro deve tornar-se parte do sistema que o consome, abandonando sua comunidade, ancestralidade e sua própria humanidade.

É nesse desfecho que o próprio termo "pecador" — que intitula a obra — sofre uma inversão dialética. Sammie e Smoke tornam-se heróis não porque alcançaram a santidade da igreja, mas porque tiveram a coragem de assumir a sua humanidade no plano físico e material. O herói do filme não é aquele que se purifica moralmente dentro da norma dominante (o pai), mas aquele que mantém viva a memória cultural, a ancestralidade e a capacidade de luta (os músicos). Como a imagem final sugere, a proteção real não desce dos céus; ela emerge da terra, da cultura e da coletividade.

O blues, ao abraçar a materialidade da existência e rejeitar a hipocrisia da "salvação" sem liberdade terrena, revela-se como a verdadeira oração histórica de resistência diante da violência estrutural. Dessa forma, a tensão entre pecado e santidade revela-se, no filme, não como oposição moral abstrata, mas como expressão de disputas históricas concretas sobre controle dos corpos, das narrativas e das possibilidades de existência negra.

4.5 Tensão III: Memória X Esquecimento

A terceira e última tensão dialética que encerra o arco narrativo de *Pecadores* confronta o projeto histórico de apagamento com a imperatividade da lembrança. Se o sistema opressor — seja ele representado pela Ku Klux Klan, pela moralidade cristã conservadora ou pela metáfora da maldição vampírica — opera historicamente por meio da produção do esquecimento, da ruptura genealógica e da submissão cultural, a força que impulsiona os protagonistas rumo ao desfecho é a memória como forma de sobrevivência histórica e política. Hall (2016) argumenta que o poder hegemônico atua ao fixar sentidos e ao silenciar narrativas subalternas. O apagamento não é um acidente, mas uma estratégia de dominação que visa destituir o sujeito de sua historicidade. Contra essa "política do esquecimento", o filme mobiliza a memória não como nostalgia passiva, mas como ação política de reinscrição no mundo.

A análise deste tópico foca na resolução dos arcos de Smoke, Stack e Sammie, demonstrando que a "vitória" em *Pecadores* não é um final feliz convencional, mas sim a conquista de soberania sobre a própria história. A disputa pela alma de Sammie Moore atinge seu ápice após a batalha no *juke joint*. Smoke, antes de enfrentar seu destino, ordena que Sammie enterre o violão, revelando a verdadeira origem do instrumento: *É o violão do nosso*

pai. A revelação desconstrói o mito romântico de que o instrumento pertencia à lenda do blues, Charley Patton. O objeto carrega, na verdade, a memória do trauma doméstico — o pai abusivo que Smoke precisou matar para proteger o irmão. O violão deixa de ser apenas símbolo de genialidade para tornar-se arquivo material da violência, da pobreza rural e da masculinidade brutalizada pelo contexto de privação do Sul segregacionista, conforme o contexto histórico analisado por Woodward (2002).

Dialeticamente, o violão opera aqui como objeto de superação (*Aufheben*). Na dialética, superar não significa destruir, mas conservar e elevar a um novo patamar (Konder, 2008). Ao se recusar a enterrar o violão, e posteriormente ao recusar entregá-lo à igreja (quando seu pai biológico ordena: *Larga o violão... Diga a eles: Meu coração, minha voz, minha alma, pertencem ao Senhor*²⁹ [Pecadores, 2025, legendas oficiais]), Sammie toma uma decisão política. Ele escolhe carregar o peso da história de violência e ressignificá-la por meio da arte.

Cone (1991) nos lembra que o blues é a aceitação da realidade crua. Ao escolher carregar o violão pelas plantações de algodão, ele inscreve visualmente a continuidade histórica entre a escravidão, o trabalho precarizado e a produção cultural. O corpo que trabalha é o mesmo corpo que canta; a cultura negra emerge não *apesar* da dor, mas como ressignificação radical da experiência material da diáspora (Gilroy, 2001). Portanto, Sammie transforma o instrumento de dor em ferramenta de narração, garantindo que a história daquela noite — e daquele trauma — sobreviva por mais 60 anos por meio de sua música.

Enquanto Sammie salva a memória cultural, Smoke enfrenta a estrutura material da violência. A revelação feita por Remmick — de que o *juke joint* foi vendido pelo "Grande Dragão"³⁰ da Ku Klux Klan e que o local era, na verdade, um "matadouro" planejado — realinha a metáfora do filme. O verdadeiro monstro nunca foi apenas o vampiro sobrenatural, mas sim o racismo estrutural em carne e osso. A menção ao "Grande Dragão" ancora o roteiro na hierarquia real do terrorismo racial estadunidense, evocando a história dos linchamentos públicos.

A decisão de Smoke de permanecer e enfrentar a milícia pela manhã é o momento de síntese da sua *práxis* revolucionária. Ele recusa a oferta de imortalidade porque entende que a liberdade diaspórica não pode ser construída sobre o esquecimento ou a predação do outro. Nesse instante, a linguagem cinematográfica traduz a interioridade do personagem, articulando a memória visual como motor da ação: enquanto Smoke senta-se para fazer o

²⁹ No original: *Drop the guitar... You tell them: my heart, my voice, my soul, belongeth to the Lord.*

³⁰ Título de liderança regional na hierarquia da Ku Klux Klan.

próprio cigarro e aguardar o confronto, a montagem insere *flashes* de momentos daquele mesmo dia. Imagens do seu irmão, Sammie, Annie, Delta e todos os outros membros da comunidade negra que o ajudaram a organizar e inaugurar o *juke joint* inundam a tela. Essas lembranças não são mero enfeite, mas operam como uma memória viva que justificam sua decisão final.

Visualmente, a iminência da morte de Smoke opera uma inversão semântica da luz. Se durante toda a noite a luz solar era a ameaça aos vampiros, aqui ela surge como redenção. O gesto final — sentar-se, acender um cigarro, esperar o sol terminar de nascer — simboliza a retomada da soberania corporal. Diferente dos corpos negros historicamente linchados e expostos como troféus sem vida, Smoke escolhe *como* e *onde* seu corpo encontrará o fim, exercendo a autonomia radical que o sistema lhe negou em vida.

O epílogo do filme, ambientado em 1992, reúne um Sammie idoso com os vampiros sobreviventes, Stack e Mary. Este encontro, novamente, materializa o conceito de Tempo Espiral de Leda Maria Martins (2021): o passado (1930) e o presente (1990) coabitam o mesmo espaço, onde temporalidades não se sucedem linearmente. Nesse encontro, o contraste corporal entre Sammie e os vampiros atrai atenção: a pele de Sammie, marcada por rugas e cicatrizes, atesta a concretude de uma vida inscrita na experiência material do tempo; a pele imutável de Stack e Mary sugere uma permanência fora dos processos sociais e culturais que constituem humanidade.

Stack oferece a Sammie a imortalidade vampírica: *Continuar a tocar. Continuar a viver. Sem dor*³¹ (Pecadores, 2025, legendas oficiais). Sammie recusa. Sua resposta — *Acho que já cansei desse lugar*³² — demonstra a sabedoria de quem viveu a plenitude de sua humanidade. A resposta evidencia uma compreensão histórica da liberdade como experiência dinâmica. Sua vida, marcada pela criação, pelo envelhecimento e pela transmissão do saber (*griot*), opõe-se à existência vampírica, baseada na repetição e na negação do ciclo vital.

Para a cosmologia africana, tornar-se ancestral exige a passagem pela morte. Conforme teoriza Leda Maria Martins (2021), essa percepção cosmológica e filosófica “entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte”. A morte não constitui um encerramento linear, mas a transição natural para um estágio necessário dentro do *Tempo Espiral* — um processo perpétuo do 'ir-e-voltar da vida'. A imortalidade vampírica, portanto, seria uma prisão que rompe essa espiral e interrompe o ciclo da

³¹ No original: *Keep touri'. Keep livin'. No pain.*

³² No original: *I think I've seen enough of this place.*

ancestralidade. Assim, a imortalidade oferecida revela-se, dialeticamente, como uma forma de apagamento simbólico, pois congelaria o sujeito no tempo físico, barrando a transmissão histórica e coletiva da energia vital que Sammie concretizou por meio da música.

A canção final, *Last Time I Seen the Sun*, serve como o selo desta jornada. O *flashback* que acompanha a música define, finalmente, a concepção de liberdade no filme. Stack diz: *Última vez que vi meu irmão. Última vez que vi o sol. E só por algumas horas... fomos livres*³³ (Pecadores, 2025, legendas oficiais). Nessa fala, o personagem redefine a liberdade não como uma condição permanente, mas como uma experiência histórica concreta, ainda que passageira. Foi naquele momento no *juke joint* que a comunidade conseguiu, de fato, suspender as leis materiais e simbólicas do racismo.

*Então eu vivo como se fosse a última vez / Por muito tempo, na hora errada.*³⁴

A letra encerra a obra reafirmando a potência revolucionária do agora. A síntese final de *Pecadores* reside na afirmação de que a resistência negra se constrói, historicamente, na capacidade de criar e preservar momentos de ruptura. Stack e Mary permanecem vivos, como guardiões da memória — arquivos vivos — enquanto Sammie sobrevive como o *griot* moderno que propagou a canção. Em última análise, o filme postula que a identidade não se perde na morte, desde que seja inscrita na *oralitura*. O violão não foi enterrado. A história não foi esquecida. E a música permanece como evidência irrefutável de que, naquele "tempo errado", eles ousaram ser livres.

³³ No original: *Last time I seen my brother. Last time I seen the sun. And just for a few hours we was free.*

³⁴ No original: *So I live like it's the last time / For a long time, at the wrong time*

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa dedicou-se a investigar o filme *Pecadores* (2025), dirigido por Ryan Coogler, sob a ótica dos Estudos Culturais, buscando compreender como a obra mobiliza elementos da cultura afro-diaspórica para contestar a violência histórica e simbólica da segregação racial. Ao longo deste trabalho, o cinema foi compreendido não apenas como um dispositivo de entretenimento, mas também como um sistema de representação complexo, capaz de produzir sentidos, forjar identidades e atuar como campo de disputa hegemônica.

O objetivo geral, que norteou toda a investigação, consistiu em analisar de que modo a narrativa do filme utiliza o blues, a figura do *griot* e a oralidade como códigos de resistência para tensionar as estruturas do racismo no Sul dos Estados Unidos durante a vigência das leis Jim Crow. Para isso, adotou-se o método dialético, conforme proposto por Leandro Konder (2008), como ferramenta metodológica central. Essa escolha foi fundamental, pois permitiu ultrapassar a análise superficial do enredo e mergulhar nas contradições estruturantes que movem a obra: o embate entre a Lei Escrita e a Palavra Cantada, a fricção entre o Sagrado e o Profano e, finalmente, a disputa entre a Memória e o Esquecimento.

A retomada do percurso analítico evidencia que em *Pecadores*, a cultura negra não figura como mero ornamento folclórico ou plano de fundo estético. Ao contrário, ela opera como uma tecnologia de sobrevivência e como uma arma política. A análise da primeira tensão dialética, "Lei Escrita versus Palavra Cantada", demonstrou como o filme subverte a lógica do poder colonial. Se a Lei Jim Crow e a interpretação tradicional da Bíblia tentaram historicamente confinar os corpos negros à docilidade e à servidão, o blues emerge na narrativa como a "crônica social" capaz de romper tais barreiras.

A performance do personagem Sammie, analisada na subseção 4.3, exemplifica como a música diaspórica tem a capacidade de "rasgar" o véu da interdição, reinscrevendo os personagens não como objetos da história, mas como sujeitos de sua própria narrativa. A música, nesse contexto, valida-se como um documento histórico alternativo, preenchendo as lacunas deixadas pelos registros oficiais que, propositalmente, silenciaram a experiência dos oprimidos.

Na segunda tensão, "O Sagrado versus O Profano", a pesquisa destacou a complexidade dos espaços de sociabilidade negra. O *juke joint*, estigmatizado pela moralidade cristã tradicional e pela lei branca como um lugar de perdição, é ressignificado no filme como um território de autonomia e "contracultura da modernidade", em diálogo com os conceitos de Paul Gilroy sobre o Atlântico Negro. A revelação crucial de que o *juke joint* havia sido

negociado pelo "Grande Dragão" da Ku Klux Klan e planejado como um "matadouro" acrescenta uma camada profunda de crítica social à trama sobrenatural.

A metáfora dos vampiros, liderados pela figura de Remmick, transcende o horror clássico para denunciar a apropriação cultural e o consumo da vitalidade negra pelo capital. A oferta de "imortalidade" feita pelos antagonistas não representa a vida eterna, mas sim a cooptação: a exigência de que o negro abandone sua humanidade e sua história para integrar o sistema que o oprime. Assim, o que é rotulado como "profano" (a música, a dança, a recusa à ordem estabelecida) revela-se, dialeticamente, como o verdadeiro espaço sagrado da vida e da resistência negra.

A terceira e última tensão, "Memória versus Esquecimento", conduziu a análise ao desfecho da obra, no qual a conclusão dialética se concretiza não por um final feliz convencional, mas pela afirmação do controle sobre a própria morte e o legado. A recusa de Sammie à oferta de imortalidade vampírica — expressa na fala "Acho que já cansei desse lugar" — foi interpretada à luz da sabedoria ancestral. Aceitar a condição de vampiro seria aceitar o esquecimento da dor e, conseqüentemente, da própria humanidade construída na luta.

A "vitória" em *Pecadores*, portanto, reside na sobrevivência da memória coletiva. O fato do violão e da canção perdurarem ao longo das décadas, rompendo a linearidade do tempo, confirma a tese de Leda Maria Martins sobre a *oralitura* e o tempo espiralar: o passado não morre; ele habita o presente como uma latência de futuro. A identidade negra é apresentada como um processo contínuo de "tornar-se", imune à destruição física dos indivíduos.

As contribuições deste trabalho para o campo da Comunicação e dos Estudos Culturais são diversas. Academicamente, a pesquisa reforça a relevância do subgênero *Black Horror* (Terror Negro) como uma estética política potente. Ao contrário do horror tradicional, que muitas vezes instrumentalizou o corpo negro como monstro ou como primeira vítima, obras como *Pecadores* utilizam o horror para discutir traumas históricos reais, promovendo um letramento racial indispensável na contemporaneidade. O estudo demonstrou que o cinema pode funcionar como dispositivo pedagógico sofisticado, capaz de comunicar complexidades teóricas sobre racismo estrutural, diáspora e identidade de maneira acessível e visceral.

Do ponto de vista social e cultural, a pesquisa destaca a importância da representatividade não apenas na frente das câmeras, mas também na construção das narrativas. Ao analisar como Ryan Coogler articula os códigos da cultura diaspórica, o

trabalho evidencia que a luta por representação é, em última instância, por direito à memória. Em momentos em que discursos de ódio e revisionismos tentam apagar as dores e as conquistas das populações marginalizadas, compreender o cinema como uma memória viva é uma ferramenta de defesa democrática.

Entretanto, é necessário reconhecer as limitações deste estudo. Do ponto de vista metodológico, a análise fílmica, por mais rigorosa que seja, é sempre um recorte interpretativo. A escolha pelo método dialético e pelos autores selecionados (Hall, Gilroy, Shohat, Stam) oferece uma leitura possível, mas não esgota as potencialidades da obra. Outras abordagens, talvez focadas na psicanálise, na estética do som ou na análise de recepção junto ao público, poderiam revelar nuances que não foram abordadas nesta investigação. Além disso, o recorte temporal e o foco exclusivo em um único filme impediram uma análise comparativa mais abrangente de outras produções recentes do Black Horror, o que poderia enriquecer a compreensão das tendências desse movimento cinematográfico.

Diante dessas limitações, abrem-se milhares de possibilidades para pesquisas futuras. Sugere-se que novos estudos investiguem a recepção de *Pecadores* por diferentes audiências, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, para compreender como as mensagens de resistência são decodificadas em contextos raciais distintos. Seria igualmente produtivo realizar uma análise comparativa entre a representação do blues e do *juke joint* neste filme e em obras clássicas do cinema afro-americano, traçando uma genealogia da representação musical. Outro caminho curioso seria investigar a figura dos vampiros em outras obras do *Black Horror* contemporâneo, analisando como essa criatura mitológica tem sido ressignificada para debater questões de classe e raça.

Em resumo, este Trabalho de Conclusão de Curso procurou demonstrar que a dialética do medo presente em *Pecadores* não serve à paralisia, mas à ação. O medo, quando entendido politicamente e historicamente, vira um motor de consciência. Ao entrelaçar a ficção sobrenatural à realidade brutal de Jim Crow, o filme nos lembra que os verdadeiros monstros não são aqueles que habitam as lendas, mas as estruturas de opressão que desumanizam o outro. E, contra esses monstros, a cultura — cantada, contada e rememorada — permanece sendo nossa proteção mais eficaz e duradoura. Como nos ensina a tradição dos *griots*, enquanto houver quem conte a história, a morte não é o fim, mas apenas uma vírgula na longa narrativa de um povo.

REFERÊNCIAS

ALEXANDER, Michelle. **A nova segregação**: racismo e encarceramento em massa. São Paulo: Boitempo, 2017.

BÂ, Amadou Hampâté. A tradição viva. *In*: KI-ZERBO, Joseph (ed.). **História Geral da África, I**: metodologia e pré-história da África. 2. ed. rev. Brasília, DF: UNESCO, 2010. p. 167-212.

CHOKSHI, Niraj. Don Hogan Charles, Lauded Photographer of Civil Rights Era, Dies at 79. **The New York Times**. New York, 25 dez. 2017. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/12/25/obituaries/don-hogan-charles-dead.html>. Acesso em: 25 jan. 2026.

COLEMAN, Robin R. Means. **Horror Noire**: A History of black American horror from the 1890s to the Present. 2. ed. New York: Routledge, 2023.

CONE, James H. **The Spirituals and the Blues**. 28. ed. New York: Orbis Books, 1991.

DAVIS, Angela. Escravidão, direitos civis e perspectivas abolicionistas em relação à prisão. *In*: DAVIS, Angela. **Estarão as prisões obsoletas?** Rio de Janeiro: Difel, 2018. Cap. 2. p. 20-34.

EBONY. Chicago: Johnson Publishing, v. 40, n. 6, abr. 1985. Disponível em: <https://books.google.ca/books?id=bejF5O-tvasC&pg=PA143#v=onepage&q&f=true>. Acesso em: 22 jan. 2026.

FOUCAULT, Michel. A Punição Generalizada. *In*: FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 94-99.

GARCIA, Janaina Pires. Entendendo o cinema: produto midiático ou expressão artística? **Educação Pública**, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/11/37/entendendo-o-cinema-produto-midiaacuteco-ou-expressatildeo-artiacutestica>. Acesso em: 20 nov. 2025.

GIL, Antonio Carlos. Pesquisa Social. *In*: GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008. Cap. 3. p. 26-32.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2001.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HAZZARD-GORDON, Katrina. Shoddy confines: the jook continuum. *In*: HAZZARD-GORDON, Katrina. **Jooking**: the rise of social dance formations in african-american culture. Philadelphia: Temple University Press, 1990. Cap. 2. p. 63-119.

HOBBSAWN, Eric J. Evolução da música folclórica negra. *In*: HOBBSAWN, Eric J. **História Social do Jazz**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1989. p. 56-62.

HOOKS, Bell. O olhar opositor: mulheres negras espectadoras. *In*: HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019. Cap. 7. p. 214-240.

IGNATIEV, Noel. White negroes and smoked Irish. *In*: IGNATIEV, Noel. **How the Irish Became White**. New York: Routledge, 1995. p. 34-59.

JONES, LeRoi. **Blues People: negro music in white America**. New York: William Morrow And Company, 1963.

KONDER, Leandro. **O que é dialética?** 28. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2008. (Coleção Primeiros Passos)

MALVA, Pamela. Racismo escrachado: 5 vezes que o blackface chegou aos cinemas. **AH – Aventuras na História**. São Paulo, 2 dez. 2020. *Site*: AH – Aventuras na História. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/almanaque/racismo-escrachado-5-vezes-que-o-blackface-chegou-aos-cinemas.phtml>. Acesso em: 5 dez. 2025.

MARTINS, Leda Maria. A Oralitura da Memória. *In*: MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória: o reinado do rosário no jatobá**. São Paulo; Belo Horizonte: Perspectiva; Mazza Edições, 1997. Cap. 1. p. 23-42.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARX, Karl. Os limites da jornada de trabalho. *In*: MARX, Karl. **O Capital: crítica da economia política**. São Paulo: Boitempo, 2013. p. 389-394.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. O Desafio da Pesquisa Social. *In*: MINAYO, Maria Cecília de Souza; DESLANDES, Suely Ferreira; GOMES, Romeu. **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. 28. ed. Petrópolis: Vozes, 2009. Cap. 1. p. 9-29.

MUGGIATI, Roberto. **Blues: da lama à fama**. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 1995.

NICHOLS, Bill. Documentary modes of representation. *In*: NICHOLS, Bill. **Representing reality: issues and concepts documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 1991. p. 32-75. Disponível em: <https://cmc710.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/11/bill-nichols-representing-reality.pdf>. Acesso em: 22 nov. 2025.

OLIVER, Paul. **The Story of the Blues**. Boston: Northeastern University Press, 1998.

REMEMBER mammy? ‘Gone with the Wind’ prequel to focus on her. **Today**. New York, 27 mar. 2014. *Site*: [Today.com](https://www.today.com/popculture/remember-mammy-gone-wind-prequel-focus-her-2d79448007). Disponível em: <https://www.today.com/popculture/remember-mammy-gone-wind-prequel-focus-her-2d79448007>. Acesso em: 22 jan. 2026.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Estereótipo, realismo e luta por representação. *In*: SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**: multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 261-312.

SINNERS. 2025. IMDb. Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt31193180/> . Acesso em: 17 jan. 2026.

SMITH, Jamil. **The Revolutionary Power of Black Panther**: Marvel’s new movie marks a major milestone. Los Angeles, 2018. *Site*: Time. Disponível em: <https://time.com/black-panther/>. Acesso em: 3 jan. 2026.

SODRÉ, Muniz. Indeterminação e narrativa. *In*: SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017. Cap. 5. p. 265-275.

TRIVIÑOS, Augusto N. S.. Pesquisa Qualitativa. *In*: TRIVIÑOS, Augusto N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais**: a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Atlas, 1987. Cap. 5. p. 116-170.

VANSINA, Jan. A tradição oral e sua metodologia. *In*: KI-ZERBO, Joseph (ed.). **História Geral da África, I**: metodologia e pré-história da África. 2. ed. rev. Brasília, DF: UNESCO, 2010. p. 139-166.

WOODWARD, C. Vann. **The Strange Career of Jim Crow**: a commemorative edition with a new afterword by William S. McFeely. Oxford: Oxford University Press, 2002.