

NAS PROFUNDEZAS DO GROTESCO: UMA ANÁLISE AFETADA DE/POR FILMES NEGROS DE TERROR

Jéser Abílio de Souza¹

Resumo: Este artigo teve como objetivo analisar os conteúdos críticos cultivados em filmes negros de terror, tendo em vista a internalização e resignificação dos efeitos de traumas em pessoas negras. Adotou-se o entendimento de que filmes negros de terror são aqueles que adicionam a identidade racial, a negritude, no foco narrativo, dentro de um contexto de terror (Coleman, 2020). Argumentou-se que julgamentos sobre o mundo, como os contextos de discriminação racial e injustiças sociais, podem ser feitos com base na intensidade das respostas sensoriais, corporais e emocionais à violência, ao horror e ao grotesco apresentados em filmes negros de terror. Adotou-se como referencial teórico a noção de grotesco de Sodré e Paiva (2014), o debate sobre emoções a partir de Lutz (1998) e de Ahmed (2014) e a compreensão de Shilliam (2015) com a ideia de aterramento. A proposta metodológica envolveu a localização do grotesco encenado, a fim de investigar os significados emocionais (Lutz, 1998) que emergem no contato e nas histórias de contato (Ahmed, 2014) entre as convenções raciais dominantes e as experiências e culturas negras. O foco analítico incidiu na compreensão dos conteúdos críticos cultivados pela negritude, carregados de ideologias e afetos das experiências negras, que são ativados pelo recurso do grotesco. O material de análise consistiu nos filmes “Corra!” (2017) e “O que ficou para trás” (2020). Concluiu-se que os filmes negros de terror transcenderam estereótipos raciais e narrativas discriminatórias e processaram feridas psíquicas e emocionais, conforme catalisaram energias anticoloniais com o cultivo de novos valores e conhecimentos críticos e afetivos.

Palavras-chave: filmes negros de terror, grotesco, convenções raciais, estereótipos raciais.

IN THE DEPTH OF THE GROTESQUE: AN AFFECTED ANALYSIS OF/BLACK HORROR FILMS

Abstract: This article aimed to analyze the critical content cultivated in black horror films, with a view to the internalization and reframing of the effects of trauma on black people. The understanding was adopted that black horror films are those that add racial, blackness, to the narrative focus, within a horror context (Coleman, 2020). It has been argued that judgments about the world, such as the contexts of racial discrimination and social injustice, can be made based on the intensity of sensory, bodily and emotional responses to the violence, horror and grotesquerie presented in black horror films. The theoretical framework adopted was Sodré and Paiva's (2014) notion of the grotesque, the debate on emotions based on Lutz (1998) and Ahmed (2014) and Shilliam's (2015) understanding of the idea of grounding. The methodological proposal involved the location of the staged grotesque, in order to investigate the emotional meanings (Lutz, 1998) that emerge in contact and contact stories (Ahmed, 2014) between dominant racial conventions and black experiences and cultures. The analytical focus was on understanding the critical contents cultivated by blackness, loaded with ideologies and affections of black experiences, which are activated through the use of the grotesque. The material analyzed consisted of the films "Corra!" (2017) and "O que ficou para trás" (2020). It was concluded that black horror films transcended racial stereotypes and discriminatory narratives and processed psychic and emotional wounds, as they catalyzed anti-colonial energies with the cultivation of new critical and affective values and knowledge

Keywords: black horror films, grotesque, racial conventions, racial stereotypes.

¹ Doutorando em Relações Internacionais pelo IRI/PUC-Rio.

1. PEQUENO INTROITO TENEBROSO

A presença e visibilidade negra no cinema (não apenas) hollywoodiano, independentemente do gênero de filme, tem sido historicamente problemática. Nem sempre ela corresponde às realidades socioculturais e expectativas afetivas do público negro em razão da baixa representatividade negra e da circulação de estereótipos raciais. Apesar da abertura, em prol da diversidade, de certos espaços no cinema e no Oscar devido ao impacto das campanhas *#OscarSoWhite* (BBC News Brasil, 2016), em 2016, e *#ChangeHollywood* (Monet, 2020), em 2020, a sub-representação negra ainda persiste. De acordo com o Relatório de Diversidade de Hollywood de 2023, publicado pela Universidade de Califórnia em Los Angeles (UCLA), protagonistas negros e negras correspondem a 8% de filmes lançados no cinema e 13% de filmes de streaming (como Netflix, Hulu, Amazon, Apple etc.), no ano de 2022. No mesmo período, protagonistas brancos e brancas correspondem a 78,4% de filmes de cinema e 66,7% em filmes de *streaming*. Essa sub-representação também reflete em papéis do elenco geral, com 14,8% em filmes de cinema e 16,2% em filmes de *streaming*, em contraposição ao elenco branco, sendo 63,9% e 57,5%, respectivamente. No caso de diretores negros e negras, o número é de 5,6% para filmes de cinema e 9% para filmes de *streaming*, enquanto diretores brancos e brancas correspondem a 83,1% e 77%, respectivamente.

Ademais, estereótipos racistas presentes em muitos filmes perpetuam narrativas e imagens discriminatórias sobre pessoas e culturas negras mediante signos negativos e exagerados. Por exemplo, a figura da *Mammy*, representada como uma mulher negra gorda confinada ao serviço doméstico, sendo fiel, obediente e geralmente assexuada, que ama, alimenta e cuida das crianças da família branca (Collins, 2019) – como as personagens *Mammy* (interpretada por Hattie McDaniel) em “E o Vento Levou” (1939), Delilah Johnson (Louise Beavers) em “Imitação da Vida” (1934) e Minny Jakson (Octavia Spencer) em “Histórias Cruzadas” (2011); e a figura do Negro Mágico, representado como uma pessoa negra que possui poderes sobrenaturais e os utiliza para beneficiar a sua família, proteger a sua comunidade (Coleman, 2020) ou ser responsável em guiar o protagonista – como os personagens Dick Hallorann (interpretado por Scatman Crothers) em “O Iluminado” (1980), Oda Mae Brown (Whoopi Goldberg) em “Ghost: Do Outro Lado da Vida” (1990) e John Coffey (Michael Clarke Duncan) em “À Espera de um Milagre” (1999).

Outras representações negativas que mascaram o racismo no cinema incluem: o *whitewashing*, que é a escalação de atores brancos em papéis de personagens negros e de outras etnias historicamente marginalizadas, a fim de criar uma realidade narrativa de aparências homogêneas; o *tokenismo*, que consiste na inclusão superficial e simbólica de indivíduos de grupos subalternos, como forma de promover uma ilusão de diversidade; e a prática de inserir personagens negros como os primeiros a morrer em filmes de terror. Logo, por décadas, a indústria cinematográfica (não apenas) estadunidense tem sido uma produtora de estereótipos e outras representações negativas, conforme espalha crenças raciais e angústias da sociedade (Cripps, 1993), objetifica pessoas negras e desqualifica suas culturas.

Uma vez que a ordem simbólica é hegemonicamente regida pela ideologia do branco, posto como sujeito universal e essencial, a experiência de ser uma pessoa negra é afastada e desvalorizada. Segundo Neuza Santos Sousa (1983), a pessoa negra se vê diante de uma ferida dilacerante ante a não-correspondência do seu corpo e desejos com as demandas e projeções do branco – o Ideal de Ego. Como esse processo de subjetivação do negro é traumático, muitos sofrimentos psíquicos são gerados, como perda de autoestima, sentimentos de angústia e inferioridade, sensação de insegurança, enfraquecimento da identidade, rejeição ao próprio corpo, autodesvalorização etc. (Sousa, 1983).

À vista disso, destaca-se o terror como gênero de filme, cujas violências psíquicas e emocionais são constantes. Afinal, esse gênero é dependente da violência aterrorizante, abominável e indescritível como recurso narrativo. Na maioria das vezes, como argumenta Robin R. Means Coleman (2020), a violência nos filmes de terror produz incursões discursivas com a negritude, à medida que a questão da diferença é mobilizada. Em seu estudo sobre representação do negro no cinema, Coleman (2020) traz que os filmes de terror com negros, produzidos e dirigidos por pessoas brancas, costumam realizar uma codificação da população negra e/ou a negritude como “Outro” racial, mesmo com a ausência de personagens negros. Por exemplo: o filme “O monstro da lagoa negra” (1954), onde o herói branco protege uma mulher branca de um monstro negro ancestral; os *slashers* ambientados nos subúrbios ou áreas rurais, como “A Hora do Pesadelo” (1984), “Halloween: a noite do terror” (1978) e “Sexta-feira 13” (1980), onde monstros brancos conduzem suas presas em lugares que são inacessíveis para a moradia das pessoas negras, a fim de afastar o medo do mundo negro urbano, o gueto; e os filmes “A maldição dos mortos-vivos” (1988) e “A terceira porta do inferno” (1988), que associam zumbis às práticas religiosas africanas, como o vodu.

Já os filmes negros de terror, segundo Coleman (2020), são aqueles que adicionam a identidade racial, a negritude, no foco narrativo. Eles tratam sobre as experiências e tradições culturais negras, de forma multidisciplinar, envolvendo história, ideologias, linguagem, humor, estética, música, política, por exemplo. Eles contribuem para transcender os estereótipos raciais ao abordarem de modo complexo e inclusivo a experiência negra, dentro de um contexto de terror. Citando Cripps, a autora destaca, ainda, que os filmes negros de terror possuem uma sensibilidade aos assuntos raciais, a partir de intenções artísticas ou políticas conscientes de profissionais negros e negras na produção, na direção, no roteiro e/ou no elenco de artistas. Logo, a simples presença de pessoas negras não é suficiente, sendo necessário um compromisso coletivo com a valorização da experiência e cultura negra.

Posto isto, este artigo busca investigar: Como os filmes negros de terror ajudam a elaborar traumas? O objetivo é analisar os conteúdos críticos cultivados em filmes negros de terror, a partir de recursos afetivos, que se contrapõem às convenções raciais dominantes, tendo em vista a internalização e ressignificação dos efeitos de traumas em pessoas negras. A análise recorre a dois filmes negros de terror: “Corra!” (2017) e “O que ficou para trás” (2020). Ambos os filmes tiveram a presença de profissionais negros e negras na direção, no roteiro e no elenco.

Este trabalho justifica-se na necessidade de reconhecer que os filmes, em particular de terror, são poderosas ferramentas que processam e circulam informações, bem como catalisam percepções, crenças e atitudes mentais. Considerando que Hollywood é uma das

maiores indústrias cinematográficas e que a Netflix é uma das plataformas de *streaming* mais populares nos Estados Unidos (EUA), os filmes têm o potencial de exercer influência na política nacional e global. Isso porque, eles podem propagar a cultura estadunidense em todo o mundo, influenciar estilos de vida e comportamentos e moldar memórias, histórias e afetos coletivos. Afinal, os filmes articulam e (re)produzem relações de poder, formações identitárias e dinâmicas sociopolíticas e afetivas.

Além desta Introdução e das Reflexões finais, o artigo possui duas seções. A primeira apresenta um diálogo entre a noção de grotesco de Muniz Sodré e Raquel Paiva (2014), a discussão de emoções de Catherine A. Lutz (1998) e de Sara Ahmed (2014) e a ideia de aterramento de Robbie Shilliam (2015). Já a segunda seção é voltada para análise, que se subdivide em duas partes, cada uma focada em um filme específico objeto de análise.

2. DO ROTEIRO TEÓRICO: EXPLORANDO O PAPEL DO GROTESCO E DAS EMOÇÕES

Em *Império do Grotesco*, Muniz Sodré e Raquel Paiva traçam uma genealogia do grotesco como uma categoria estética importante que atravessa diferentes eras, sempre tensionando a fronteira entre o humano e o animal para provocar espanto, horror, repulsa e até riso com a “desarmonia do gosto ou *disgusto*” (2014, p.16). Assim, o grotesco funciona com a elevação exagerada e catastrófica de elementos heterogêneos que deslocam os sentidos de forma escandalosa, na qual implica na irregularidade de formas canônicas. Nesse processo, há um rebaixamento dos valores e da identidade de uma forma, conforme recorre a caricatura, a ridicularização, a ironia, a desmitificação e a crítica, resultantes da estética do grotesco (Sodré; Paiva, 2014).

No caso do cinema, Sodré e Paiva argumentam que o grotesco está sempre presente como uma “outra forma de vida, uma espécie de biosfera virtual” (2014, p.84), podendo se manifestar de distintas maneiras, como crueldade extrema, assassinatos brutais, sexualidade mortífera, canibalismo, cafonice, breguice etc. Ora, tendo em vista que os filmes de terror visam induzir o medo com a perturbação do mundo comum, infringir ou violar os limites e colocar em dúvida a validade da racionalidade (Coleman, 2020), o grotesco se apresenta como um elemento que está constantemente tensionado na narrativa. Por exemplo, Carol Clover (1992), em sua análise da dicotomia cidade/campo em filmes de terror classificados como *urbanoia*, observa que as cenas de estupros são utilizadas para apropriar e explorar o corpo feminino, a fim de criar tensão para a construção de uma narrativa de vingança. Com isso, tais filmes representam o urbano como herói e civilizado, enquanto o rural é associado as características selvagens, incestuosas, canibais, tirânicas, pobres etc., conforme responsabilizam o segundo pela violência e legitimam a vingança do primeiro.

Buscando explorar o grotesco, Sodré e Paiva (2014) propõem vê-lo como uma experiência de lucidez, que pode surpreendentemente exibir algo da realidade, já que ele é fruto quase sempre de um conflito entre cultura e corporalidade. Diante disso, o autor e a autora apresentam quatro modalidades expressivas do grotesco: a) escatológico: que envolve situações relacionadas a excrementos, fezes, secreções, partes baixas do corpo etc.; b) teratológico: diz respeito as referências risíveis a monstruosidades, aberrações, bestialismos, deformações etc.; c) chocante: voltado exclusivamente em promover

superficialmente um choque perceptivo, geralmente com intenções sensacionalistas; e d) crítico: que conduz uma análise formativa do objeto em questão, promovendo o “desvelamento público e reeducativo” (p. 65) daquilo que se tenta ocultar. Tais modalidades podem interagir entre si.

À vista disso, o presente estudo propõe mobilizar o grotesco, principalmente na expressão crítica. Isso porque, segundo Sodré e Paiva (2014), a modalidade crítica é utilizada como recurso para “desmascarar convenções e ideias, ora rebaixando as identidades poderosas e pretenciosas, ora expondo de modo risível ou tragicômico os mecanismos de poder abusivo” (p. 65). E os filmes negros de terror apresentam críticas sociais e políticas a partir de um ponto de vista da negritude. Eles combatem representações estereotípicas e desarticulam discursos e estéticas discriminatórias sobre a experiência e cultura negra por meio do horrendo, do absurdo – isto é, do grotesco. Contudo, o autor e a autora não aprofundam a discussão sobre a dimensão afetiva, já que estão preocupados exclusivamente com a questão estética. Para avançar nesse ponto, o debate sobre emoções de Catherine A. Lutz (1998) e de Sara Ahmed (2014) se mostram cruciais para a análise.

Catherine A. Lutz (1998) defende que a emoção é uma prática ideológica porque as palavras emocionais – como raiva, medo, felicidade etc. – têm seus significados negociados, manipulados ou ressignificados por meio de eventos e relações humanas para promover ou julgar interesses dentro de uma situação particular. Essas palavras podem influenciar, criar e teorizar realidades. Ademais, a emoção também é um processo cultural e interpessoal, porquanto os significados emocionais emergem da interação social entre as pessoas, que estão inseridas em sistemas culturais específicos e compartilhados. Portanto, os significados emocionais transmitem valores culturais e articulam relações sociais, circunstâncias econômicas, lutas de poder etc. (Lutz, 1998).

Diante disso, Lutz (1998) propõe um modelo analítico com foco na linguagem emocional, cuja tarefa interpretativa se volta para a questão da tradução. Para compreender o significado e a palavra da emoção, é necessário visualizar, e talvez participar, de uma cena com atores, ações e relações interpessoais em um estado particular, marcado por expressões faciais, pontos de vistas, objetivos pessoais e sociais e sequências de eventos. A tradução dos significados emocionais consiste na comparação das “ideias etnoteóricas complexas” (Lutz, 1998, p.10) da interação de duas culturas participantes e as cenas em que as emoções estão codificadas. Com isso, busca-se compreender o contexto sócio-histórico e o uso das palavras emocionais decorrentes.

Já Sara Ahmed (2014) entende as emoções como direcionadas e orientadas por/para um objeto, pois elas moldam e são moldadas por ele mediante o contato. Contudo, as emoções também se acumulam ao longo do tempo, como um valor afetivo transmitido pelas histórias de contato, ainda que tais histórias sejam esquecidas. Logo, a maneira como se experencia uma emoção, depende de como somos afetados por algo. Graças a esse aspecto relacional, Ahmed (2014) sugere que a superfície de corpos individuais e coletivos surge como efeito das impressões deixadas pela circulação das emoções. Isso significa que as emoções não são um estado psicológico. A autora aborda, ainda, a emoção como uma política cultural que investe sujeitos em estruturas e normas sociais particulares que moldam sujeitos e suas emoções.

Portanto, a proposta analítica de Lutz se mostra útil para compreender a codificação das emoções presentes nas cenas dos filmes, das quais os significados são definidos culturalmente, encenados socialmente e articulados pelo ponto de vista da negritude. Já a discussão de Ahmed contribui no sentido de entender os filmes de terror como investidos de políticas culturais da negritude. Neles, o grotesco em cena é um contato que deixa impressões emocionais e afetivas para moldar sujeitos e suas percepções, à medida que ele também internaliza e ressignifica histórias de contato anteriores com a mobilização de traumas pessoais e violências raciais e estruturais.

Assim, argumenta-se que é na intensidade das respostas sensoriais, corporais e emocionais com a violência, o horror e o grotesco encenados em filmes negros de terror que julgamentos podem ser realizados sobre o mundo, como contextos de discriminação racial e injustiças sociais. Se o grotesco é, portanto, um recurso ideológico, cultural, afetivo e que pode ser crítico, esse recurso em filmes negros de terror pode também abarcar um encaminhamento de projeto político da negritude. Seu propósito político recai em dismantelar as convenções raciais dominantes e empoderar as diversas experiências negras, como um modo de processar as feridas psíquicas e emocionais de pessoas negras. E é aqui que entra a ideia de aterramento de Robbie Shilliam.

Shilliam, influenciado pelo debate decolonial, argumenta que o aterramento (ou *grounding*, no inglês) é o “cultivo do conhecimento” (2015, p. 14) realizado com um esforço anticolonial em que a pessoa praticamente revira o passado mediante suas histórias e memórias para mobilizá-lo criativamente para enfrentar os desafios atuais. Sendo assim, o aterramento é um ato criativo para se relacionar, de modo profundo, com as feridas coloniais, com o objetivo de restituir o *ethos* de humanidade. Ao analisar a relação profunda entre diferentes povos e projetos da Oceania, como os RasTafari da Casa de Shem, os guerreiros Māori, os povos Keskidee, Ras Messengers e Ngāti Kuri, os Panteras da Polinésia, entre outros, Shilliam (2015) identifica registros artísticos e teológicos da negritude como catalisadores de energia para a autodeterminação.

Dito isso, este estudo indica a necessidade de considerar os conteúdos críticos dos filmes negros de terror como registros da negritude em que o grotesco e suas impressões emocionais e afetivas catalisam energias para as experiências negras. Argumenta-se que os filmes negros de terror não reproduzem os mesmos significados emocionais de outros filmes de terror, inclusive aqueles com negros. Eles cultivam conhecimento de maneira criativa para deslocar sentidos e transcender estereótipos raciais, narrativas discriminatórias e violências psíquicas e emocionais (re)produzidas pela ideologia da branquitude ou “traços da identidade racial do branco” (Bento, 2014, p. 25).

2. CENAS ANALÍTICAS EM FOCO

A proposta metodológica deste artigo consiste na tradução dos significados emocionais (Lutz, 1998) que emergem no contato e nas histórias de contato (Ahmed, 2014) entre as convenções raciais dominantes e as experiências e culturas negras. Nesse encontro, circulam corpos em ação e traumas de violências psíquicas e emocionais de pessoas negras. A unidade de análise é o grotesco encenado – o que inclui a performance da atuação, a ação e situação e outros elementos visuais, simbólicos e afetivos que participam da elevação exageradamente episódica da narrativa de terror. A cena (de grotesco) é

composta por uma sequência de planos que ocorrem no mesmo lugar e no mesmo momento. Como estratégia analítica, partiu-se inicialmente para a localização de cenas em que o grotesco se manifesta. Em seguida, conduziu-se um rastreamento das impressões emocionais (Ahmed, 2014) deixadas com o contato e as histórias de contato internalizadas e articuladas com o grotesco. O foco analítico incide na compreensão dos conteúdos críticos cultivados pela negritude, carregados de ideologias e afetos das experiências negras, que são ativados pelo recurso do grotesco. Cada uma das seções a seguir é destinada a um dos filmes negros de terror selecionados. Obviamente, a análise contém spoilers das narrativas!

2.1 “CORRA!” (2017)

“Corra!” (ou *Get out!*, em inglês), lançado nos cinemas em 2017, é um filme produzido e dirigido por Jordan Peele. A trama envolve os anseios do jovem negro e fotógrafo bem-sucedido Chris Washington (interpretado por Kaniel Kaluuya) que viaja com sua namorada, branca, Rose Armitage, para a casa dos sogros em uma comunidade no interior, afastada da área urbana. O terror e o suspense psicológico se misturam a uma série de situações estranhas e absurdas, de modo que o personagem principal percebe tensões e hierarquias raciais entre a família Armitage e os comportamentos incompreensíveis dos empregados negros, e a comunidade branca local. SPOILER!!! Após várias sequências incômodas, Chris descobre que a família Armitage leiloam ou vendem pessoas negras, seduzidas por Rose, cujos corpos se tornam receptáculos saudáveis para a transferência da mente da pessoa branca que comprou, através de procedimentos hipnótico e cirúrgico realizados por Dean e Missy, pai e mãe de Rose.

Em uma das cenas, Rose atropela acidentalmente um cervo durante a viagem. A elevação do impacto sonoro, vinda da colisão com o carro, ativa o grotesco. Ao sair do veículo, Chris congela seu olhar no animal ensanguentado que agoniza, mediante grunhidos, até a morte na floresta. Em seguida, os personagens são interrogados por um policial no local, que faz exigências de documentação de Chris, presumindo que ele seja o culpado pelo ocorrido – um código cultural em que o negro é sempre suspeito, numa sociedade racista. Trata-se, aqui, de uma crítica à ação policial contra a população negra estadunidense, ao passo que a cena transmite emoções de angústia e revolta, já que evoca implicitamente a realidade, as histórias de contato anteriores (Ahmed, 2014) – isto é, casos de perseguição e morte resultantes da violência policial sem justificativa coerente ou necessidade evidente que são constantemente denunciadas nos EUA. Inclusive, muitas situações discriminatórias próximas de reais experiências negras são internalizadas no filme, como a objetificação sexual do corpo negro (que ocorre no leilão disfarçado de bingo) e as frequentes nomeações de pessoas brancas sobre a questão racial ou indivíduos negros para mascarar o seu próprio racismo.

O cervo, por sua vez, pode ser interpretado de duas formas, não necessariamente excludentes. Primeiro, a imagem do animal pode ser associada à caça. Na casa da família Armitage há um cervo (que foi caçado) pendurado na parede, de maneira que o patriarca enxerga o animal como uma praga. Através dessa imagem à situação com a parada policial, a realidade das experiências negras é frequentemente marcada pela sensação de ter um alvo nas costas e de ser perseguido por um “caçador”. Tendo em vista que o branco

projeta seu medo do diferente no negro, a construção social dessa paranoia perpassa impulsos agressivos com o objetivo de preservar seu poder diante da perda de seus privilégios, conforme impacta negativamente as experiências materiais, emocionais e psíquicas de pessoas negras (Bento, 2014). Portanto, essa cena do grotesco constrói uma correspondência afetivamente desconfortável entre Chris (negro) e cervo, de um lado, e caçador (policial, família Armitage) e branco, de outro. Em segundo lugar, o congelamento do olhar de Chris com o animal à beira da morte pode ser interpretado pelas feridas psíquicas e emocionais que ele carrega devido a lembrança da morte de sua mãe. Posteriormente, a narrativa revela que sua mãe faleceu, vítima de um atropelamento, sem ninguém prestar atendimento, e que Chris não ligou para a emergência ou foi procurá-la porque ficou assistindo televisão, em casa. Esse trauma pessoal se conecta com as próximas duas cenas de grotesco selecionadas para a análise.

Na primeira noite na casa dos sogros, Chris é hipnotizado pela mãe de Rose. Sentado numa cadeira de couro, Chris traz a lembrança da morte da sua mãe, enquanto Missy roda uma colher de prata numa xícara de porcelana. Numa verdadeira tensão agonizante que o grotesco encena, Chris não consegue se mover e pergunta o motivo. Missy responde que ele está paralisado tal como no dia da morte da sua mãe em que ele não fazia nada. Assim, a mulher manipula a culpa em Chris para dominá-lo psíquico e emocionalmente. Através do comando hipnótico *sunkenplace* (lugar profundo, em português), Chris vai perdendo a sua consciência, à medida que há uma representação visual do personagem caindo em um buraco escuro, enquanto Missy o observa. Trata-se da representação de um contato angustiante entre o personagem negro em uma posição hierarquicamente “inferior” à posição do caçador, ocupado agora pela Missy, personagem branca.

Essa cena pode ser interpretada a partir da ideologia do branqueamento. Lélia Gonzalez (1984) define-a como sendo a lógica de dominação da população negra por meio da internalização e reprodução de valores brancos ocidentais, com o fim de domesticá-la. Desse modo, o discurso hipnótico de Missy, acompanhado da xícara de porcelana e da colher de prata como itens da branquidão, representam metaforicamente instrumentos de controle e poder sobre o corpo e a mente de Chris, para embranquecê-lo. A dominação se realiza com o comando que lança o personagem ao limbo, ao esquecimento de si, da sua história, da sua identidade. Ora, a internalização do Ideal de Ego branco na pessoa negra é brutal e violenta, o que resulta na anulação da presença do corpo negro (Sousa, 1983), tal como ocorre com a hipnose em Chris e nos demais personagens negros que também passaram pelo mesmo procedimento. É visível as impressões emocionais nos personagens negros dessa comunidade branca: privação, angústia, desespero, dor e perda de identidade.

Encaminhando para o final do filme, o grotesco encenado abarca um conjunto de eventos tenebrosos que envolvem: o corte cirúrgico na cabeça de um personagem branco para a retirada de parte de seu cérebro, a fim de ser transplantado em Chris; personagem esse que está amarrado na cadeira de frente para uma televisão e um cervo empalhado; a sequência de mortes bizarras dos membros da família Armitage por meio da luta de Chris pela sobrevivência; e a chegada da viatura policial. Destaca-se o momento em que Chris, amarrado e paralisado diante de uma televisão – tal como no passado –, rasga o braço da poltrona, retira o algodão e utiliza o item para tampar seu ouvido, visando bloquear a hipnose. Isso só foi possível porque o personagem abraçou sua angústia pelo contato

doloroso com o seu passado (a morte de sua mãe) como forma de catalisar energias para se mover, com a afirmação da sua própria história. Aliás, a maneira em que o personagem consegue obter sua liberdade “colhendo” o algodão da poltrona, produto e símbolo do período da escravização nos EUA, tem seu significado subvertido, pois se torna o meio para cessar a dominação e o processo de embranquecimento. Quando o personagem mata Dean, pai de Rose, com o cervo, metaforicamente, ocorre a afirmação de sua identidade com o resgate de seu ser das amarras ideológicas que aprisionaram sua mente e corpo. Ademais, o grotesco dessa morte brutal inverte as posições, onde Chris deixa de ser a “caça”. A partir daí, Chris se revela o personagem mais emocionalmente forte e inteligente, conforme escapa destruindo seus opressores. A tensão com a chegada da viatura policial ativa novamente os códigos culturais sobre perseguição policial, mas que logo é dissipado com o salvamento do personagem pelo seu amigo.

2.2 “O QUE FICOU PARA TRÁS” (2020)

Lançado em 2020 pela Netflix, “O que ficou para trás” (ou *His house*, em inglês) é um filme dirigido e roteirizado por Remi Weekes. A trama acompanha Rial (interpretada por Wunmi Mosaku) e Bol (Sope Dirisu), um casal refugiado do Sudão do Sul que passou por uma experiência traumática, a perda da filha Nyagak (Malaika Wakoli-Abigaba), durante uma travessia no oceano para a Inglaterra. Sem serem reconhecidos como cidadãos pelo governo inglês, mas solicitantes de asilo, os personagens são liberados do centro de detenção para uma moradia provisória, dentro de um pobre conjunto habitacional, desde que cumprem certos requisitos: não podem trabalhar ou complementar a renda, mas apenas se sustentarem mediante um auxílio financeiro recebido; devem contactar semanalmente, através de relatórios, os agentes da imigração; e não podem se mudar da moradia provisória. Neste local, os personagens são assombrados por uma presença maligna, conhecida como *apeth* ou feiticeiro da noite. SPOILER!!! Posteriormente, é revelado que Nyagak não era filha do casal, mas foi sequestrada por Bol para que pudessem embarcar em um ônibus e escapar da guerra civil entre tribos no Sudão do Sul.

Considerando que a maior parte do filme se passa em uma casa, a estética e a arquitetura desse lugar são a própria manifestação física do grotesco. O ambiente da casa é repugnante: suja, mal cuidada, fede e possui insetos nojentos. Vizinhos urinam e jogam lixo e entulho ao seu redor. Conforme a narrativa avança, as paredes se tornam mais asquerosas, em virtude da presença de mofo e de uma textura pegajosa horrenda. As luzes mal funcionam, o que deixa o lugar sempre na penumbra. Como se não bastasse, a casa range, as portas batem sozinha, algo respira atrás da parede e fantasmas de corpos cadavéricos gemem e se rastejam na escuridão. A partir do encontro entre escatológico e teratológico na representação da casa, impressões emocionais de repulsa, desespero, insegurança e medo são impulsionadas com o grotesco encenado. Ainda assim, aquele é o novo “lar” do casal.

A encenação grotesca da casa pode ser interpretada de dois modos, não excludentes entre si. Primeiro, o ambiente hostil, disfarçado de esperança, se torna um lugar de exílio, onde a opressão se faz presente. Além daquelas outras exigências comentadas anteriormente, é proibido na casa acender velas, trazer amigos e convidados e de terem animais de estimação, como explica Mark, o agente da imigração. Segundo, trata-se de uma metáfora

para perdas, traumas, sentimento de culpa e discriminação que atravessam a vida do casal de sudaneses do sul, recém-imigrados em Londres, que carregam feridas psíquicas e emocionais consigo. Perdas e traumas ligados à morte de Nyagak, mas também às raízes culturais e ao pertencimento, porquanto precisam se integrar a uma vizinhança racista e a uma sociedade nada amistosa à imigrantes. Por sua vez, a criatura maligna *apeth* se fortalece desses traumas e feridas carregadas pelo casal, ao passo que projeta pesadelos, visões, aparições e vozes, com o fim de cobrar a carne e a vida de Bol.

Portanto, o filme, com o recurso do grotesco, consegue mobilizar e integrar à narrativa o horror que muitas pessoas refugiadas negras e africanas experienciam no contato com (não somente) países europeus. Experiências negativas provenientes de políticas e tratamentos precários e discriminatórios do governo, das instituições e da sociedade por não reconhecerem tais indivíduos como cidadãos legítimos, bem como do sentimento de não pertencer a lugar nenhum. Como explica Ahmed (2014), imigrantes são vistos como “ilegítimos” na/pela nação em razão de uma política cultural do medo, cuja linguagem emocional se intensifica em ameaças e narrativas de alteridade que produzem percepções e julgamentos afetivos adversos.

No caso do sentimento de culpa, Bol e Rial a processam de maneira distinta. Ciente da presença de *apeth* e na ânsia desesperada para reparar a casa e tornar o ambiente mais acolhedor, Bol tapa buracos com papeis e tintas de parede, arruma a fiação para restabelecer a energia elétrica e queima seus pertences trazidos da sua antiga terra. Apesar desses esforços, o grotesco é encenado com as aparições dos mortos que saem das sombras para tentar sufocar o personagem, que, por diversas vezes, recorre ao interruptor para acender a luz e deixar de ver os fantasmas. Contudo, os rastros de pegadas deles aparecem no chão, mesmo com a luz acesa. Em uma outra cena do grotesco, Bol conversa com *apeth* durante um pesadelo que o força a ver e reviver a morte de Nyagak, segurando o corpo e os olhos do personagem com um duplo seu, posicionado atrás de si. Isso representa que Bol tem processado a culpa com a morte de Nyagak através do ocultamento das feridas, que são metaforicamente associadas aos buracos e à escuridão da casa. Já os fantasmas das pessoas que morreram afogadas durante a travessia são lembranças dolorosas e traumáticas, onde recorrer a uma luz é o modo de disfarçar a dor que o sufoca e aniquila por dentro. Mas, assim como as pegadas, as histórias de contato, as lembranças e a memória, ainda que “esquecidas”, deixam impressões emocionais.

Por outro lado, a barreira emocional que surgiu em Bol foi intensificada com o contato da condição de imigrante, em Londres. Isto porque, o agente da imigração solicitou que o casal se esforçasse para aprender a conviver, a serem pessoas do bem e a se adaptarem nos novos cenários. Este contato gera em Bol uma necessidade desesperada de assimilar à cultura londrina e identidade branca. Ele passa a se vestir, falar, se comportar e até comer a partir dos códigos culturais transmitidos pelo país, ainda que sofra com olhares repressivos e discriminatórios, por exemplo, de seus vizinhos e do segurança da loja, em virtude da sua cor. A assimilação é o processo de fazer com que culturas africanas sejam neutralizadas por meio da submissão aos padrões culturais e valores políticos do colonizador (Moura, 2019). Bol também constrange sua esposa para conduzi-la a assimilação, como repreendendo-a por falar a língua nativa *Dinka*, comprando roupas diferentes das suas vestimentas e substituindo o modo de se alimentarem com as mãos através da inserção do uso de talhães. Como se não bastasse, ele a tranca dentro da casa,

arrancando as maçanetas das portas e janelas. Esta encenação deixa impressões de desespero do personagem em assimilar às convenções culturais e sociais da cultura dominante, numa tentativa de ser reconhecido legitimamente como cidadão e não como imigrante africano. E, nesse processo, é preciso negar as suas tradições culturais e não discutir o passado (Sousa, 1983) e traumas pessoais os quais estão estruturalmente ligados às violências da guerra civil do Sudão do Sul, à condição de imigrante e às discriminações sofridas em Londres.

Já Rial lida com a culpa ao se recusar a aceitar que Nyagak não era sua filha, muito menos que ela morreu. Ainda, ela não tem medo do contato com *apeth* e os fantasmas, e está sempre conversando com a criatura. Encaminhando para o final do filme, o grotesco encenado abarca um conjunto de eventos: Bol está em estado catatônico, preso em um pesadelo por *apeth*, e Rial aproveita o momento para fugir da casa. Ao sair, revive a lembrança do momento tenebroso em que se escondeu num armário, dentro de uma sala, enquanto outras mulheres eram assassinadas; mulheres essas que a ajudam a compreender que Nyagak está morta e não é sua filha. Inclui-se, ainda, a aparição de *apeth*, emergindo do chão e rastejando de maneira horrenda, que vem pegar o corpo e a vida de Bol (que cortou o seu próprio braço para chamar a criatura), situação essa que é compartilhada com Rial ao retornar em casa. Uma questão merece destaque aqui: a ancestralidade. As mulheres que aparecem para Rial podem ser interpretadas como suas ancestrais, uma vez que ocupam um lugar privilegiado na história pessoal da personagem – contatos anteriores (Ahmed, 2014). Após negociar o significado de culpa para si com as (re)impressões emocionais da alegria e dor deixadas e transmitidas por suas ancestrais, Rial corta a garganta de *apeth* e liberta seu marido, simbolizando um momento de superação da culpa. Um ato que contribui para iniciar tal processo em seu marido.

O filme se encerra com uma visita dos agentes de imigração verificando o estado da casa, de modo que os personagens passaram a madrugada tampando os buracos dela. Em seguida, diversos fantasmas com roupas limpas preenchem os cômodos iluminados, não sendo mais corpos cadavéricos e esqueléticos à espreita na escuridão. Simbolicamente, isso representa que os personagens reconheceram que não há como retornar ao que era antes, sendo necessário confrontar suas emoções dolorosas e traumas. Aquele é o novo lar deles. Contudo, não precisam esquecer pelo que passaram, mas aprender a conviver, tal como Bol diz ao agente Mark, com os fantasmas (as feridas emocionais e psíquicas) que os seguem e vivem neles, conforme resgatam e ressignificam seu pertencimento com energias, afetos e valores novos combinados com a sua ancestralidade.

3. REFLEXÕES FINAIS

Este artigo adotou uma abordagem analítica afetiva para compreender os conteúdos críticos que são cultivados em filmes negros de terror. Para isso, recorreu-se ao entendimento de Sodré e Paiva (2014) com o recurso do grotesco, como um elemento que está constantemente tensionado nas narrativas de terror, combinado com as discussões sobre emo es por Lutz (1998) e Ahmed (2014). Argumentou-se que a intensidade das respostas sensoriais, corporais e emocionais acionadas com a encena o do grotesco, da violência e do horror possibilita abordar criticamente os contextos de discrimina o racial e injustiças sociais.

Considerando que o sistema cultural dominante é influenciado pela ideologia da branquitude, os filmes negros de terror mobilizam e articulam recursos comuns a esse gênero fílmico (violência, horror e grotesco), mas a partir da transmissão cultural de outros repertórios discursivos e afetivos que agem intencionalmente para subverter as convenções raciais dominantes. E o grotesco age como um recurso ideológico, cultural, afetivo e, também, um projeto político da negritude. Pois, o contato com o absurdo exagerado não só aborda os códigos culturais dominantes por outra ótica, mas empodera as diversas experiências negras, como o modo de processar as feridas psíquicas e emocionais de pessoas negras.

Com uma narrativa de terror psicológico, “Corra!” (2017) utiliza o grotesco para problematizar o “mundo racial comum” com a inversão do prisma das representações, onde sensações de insegurança, desconfiança e medo de Chris, homem negro, são projetadas na comunidade de pessoas brancas racistas. Nesse processo, experiências e sentimentos com traumas pessoais, e estruturais por conta do racismo, são internalizadas e ressignificadas na narrativa. Ao subverter e perturbar culturalmente as convenções raciais implícitas na sociedade, o filme deixa impressões emocionais de horror e revolta com o desmascaramento do racismo e da branquitude. Contudo, também impulsiona a uma autodeterminação psíquica e afetiva da negritude, em contraposição aos processos de embranquecimento.

Já a narrativa de terror sobrenatural em “O que ficou para trás” (2020), o grotesco mistura cenas de repugnância com monstruosidade, mas também interpela a expressão da crítica, para internalizar e articular o horror que muitas pessoas imigrantes sentem ao não pertencerem a lugar nenhum, além dos tratamentos discriminatórios sofridos devido à tal condição. Centrando em questões mais pessoais dos personagens Bol e Rial, o filme deixa impressões emocionais de angústia e desespero diante do sufocamento de ambos pela opressão, pela assimilação à cultura londrina e identidade branca e pela culpa. No entanto, também transmite novos significados para a dor e a alegria com o resgate da ancestralidade e a ressignificação dos valores.

Conclui-se que os filmes negros de terror analisados catalisaram energias anticoloniais para as experiências negras com o cultivo de novos valores e conhecimentos críticos e afetivos (Shilliam, 2015), mesmo com o uso do grotesco para tensionar a narrativa e causar medo e espanto. Isso porque, esses filmes deslocaram criativamente os sentidos, transcenderam estereótipos raciais e narrativas discriminatórias, processaram as feridas psíquicas e emocionais e complexificaram as experiências negras com a sua valorização e empoderamento, a partir de conteúdos críticos da negritude. Foi revisitando e ressignificando o passado que Chris, Rial e Bol conseguiram encontrar forças para enfrentar os desafios no presente.

REFERÊNCIAS

- AHMED, Sara. **The cultural politics of emotion**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.
- BBC NEWS BRASIL. 2016. **#OscarsSoWhite: Após polêmica, Academia promete aumentar diversidade de seus membros**. 22 jan. 2016. Disponível em:

https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/01/160122_oscar_academia_diversidade_rm.
Acesso em: 27 mar. 2024.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: CARONE; Iray; BENTO, M. A. S. (org.). **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2014, p. 25-57.

CLOVER, Carol. **Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film**. Princeton: Princeton University Press, 1992.

CLOVIS, Moura. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

COLEMAN, Robin R. Means. **Horror noire: a representação negra no cinema de terror**. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2020.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. São Paulo: Boitempo, 2019.

CRIPPS, Thomas. **Slow fade to black: The negro in American film, 1900-1942**. New York: Oxford University Press, 1993.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje - ANPOCS**, 1984. p. 223-244.

LUTZ, Catherine A. **Unnatural emotions: everyday sentiments on a Micronesian Atoll & their challenge to Western Theory**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998.

REVISTA MONET. **Michael B. Jordan, de 'Pantera Negra', lança iniciativa para combater racismo e trazer mais diversidade a Hollywood**. Globo, 23 jul. 2020. Disponível em: <https://revistamonet.globo.com/Filmes/noticia/2020/07/michael-b-jordan-de-pantera-negra-lanca-iniciativa-para-combater-racismo-e-trazer-mais-diversidade-hollywood.html>. Acesso em: 27 mar. 2024.

SHILLIAM, Robbie. **The Black Pacific: anti-colonial struggles and Oceanic connections**. London: Bloomsbury Publishing, 2015.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.

SOUSA, Neuza Santos. **Torna-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

UCLA. **Hollywood Diversity Report 2023, Part 1: Film**. California: The Division of Social Science at UCLA, 2023. Disponível em: <https://socialsciences.ucla.edu/hollywood-diversity-report-2023/>. Acesso em: 15 jul. 2023.