

APROPRIAÇÕES DE SUBGÊNEROS DO HORROR NO CINEMA NEGRO NORTE-AMERICANO CONTEMPORÂNEO

Waldir Alves da Silva Segundo¹

RESUMO: O cinema de horror americano sempre foi centrado na branquitude e nas questões e medos da classe média americana. Numa oposição crítica a essa invisibilidade compulsória, alguns artistas negros se apropriam do gênero para contar as suas histórias e os medos dos afro americanos, utilizando-se de linguagens de subgêneros de horror como o *body horror* e o *slasher*, antes exclusivos ao cinema e espectador brancos, agora orientandos para uma espetatorialidade negra. O artigo visa investigar, focando na análise do horror corporal no filme *Contos macabros (Tales from the hood, Rusty Cundieff, 1995)*, os novos olhares que surgem em resposta a anos de apagamento e, que de maneira astuta, ressignificam as linguagens desses subgêneros em novos produtos audiovisuais: filmes e séries de TV.

Palavras-chave: *Body horror; slasher; cinema negro; olhar opositor.*

APPROPRIATIONS OF SUBGENRES OF HORROR IN THE CONTEMPORARY NORTH AMERICAN BLACK CINEMA

ABSTRACT: American horror cinema has always been centered on whiteness and the issues and fears of the American middle class. In a critical opposition to this compulsory invisibility, some black artists appropriate the genre to tell their stories and the fears of African Americans, using languages of horror subgenres such as body horror and slasher, previously exclusive to cinema and spectators whites, now orienting themselves towards a black spectatoriality. The article aims to investigate, focusing on the analysis of body horror in the film *Contos Macabros, (Tales from the hood, Rusty Cundieff, 1995)*, the new looks that emerge in response to years of erasure and that, in a cunning way, resignify the languages of these subgenres new audiovisual products: films and TV series.

Keywords: *Body horror; slasher; black cinema; oppositional gaze.*

1 Mestrando do Programa de Pós-Graduação/Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e vinculado à linha de pesquisa (2): Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo. Membro do Grupo de Pesquisa CineCriare/Cinema: criação e reflexão (Unespar/PPG-CINEAV/CNPq). E-mail: waldirseguno@gmail.com

INTRODUÇÃO

No contexto cinematográfico estadunidense, o negro encontra-se em questões de marginalidade desde o início da história do cinema. Herança dos tempos escravagistas, perpetuadas por um pensamento racista e colonial, o corpo negro sempre foi perseguido e relegado a aparições sem nenhum protagonismo, ou de total desumanização (o estereótipo do homem negro como predador sexual ou violento, por exemplo) com consequências que ecoam fortemente até hoje no meio audiovisual, principalmente americano. Um dos primeiros espaços que se abriu para receber a negritude foi o cinema de horror, que historicamente é um gênero também marginalizado e direcionado à população mais pobre (composta majoritariamente de negros e latinos). A professora e pesquisadora negra Robin R. Means Coleman, em seu livro *Horror Noire*, cita que uma dessas mudanças foi na virada dos anos 1960 para os anos 1970 com o filme *A Noite dos mortos-vivos* (*Night of the living dead*, George A. Romero, 1968), em que o público pode ver um protagonista negro nas telas – mesmo não lhe permitindo um final “feliz”. O filme fez tanto sucesso que acabou criando o subgênero de zumbis, que continua em voga até hoje, mesmo conferindo raros protagonismos aos sujeitos negros.

No decorrer dos anos, foram criados diversos subgêneros dentro do gênero de horror que redirecionavam as histórias para outros tipos de linguagens e contextos, quase sempre tomando como base um público adolescente majoritariamente branco e relegando o personagem negro ao suporte das vontades dos personagens brancos (quando não aparecia apenas para ser morto), confirmando o *status quo* racial da sociedade branca americana. O objetivo deste trabalho é fazer um comparativo e também mostrar como a negritude se apropriou de um subgênero específico: o *body-horror* (ou horror corpóreo) no longa-metragem de autoria negra *Contos Macabros* (*Tales from the hood*, Rusty Cundieff, 1995) para tentar traçar perspectivas futuras em outros subgêneros do horror.

A principal motivação do horror, desde os primórdios, é trazer o medo, o incômodo e, implicitamente ou explicitamente, reimaginar, através dessa produção de medo, os principais problemas sociais que povoam o imaginário na época em que o filme é realizado – algo próximo daquilo que Bruno Galindo (2020) chama de terror “suprarreal”, ao extrair seu assombramento da própria realidade, transformar isso num código de terror e devolvê-lo para a dramaturgia do filme.

Essa tensão entre as violências da ficção e da vida real levaram o cinema de horror a encontrar um público que, ao mesmo tempo, quisesse lidar com essas duas experiências (o pavor e a crítica social) simultaneamente, mesmo que, a princípio, elas parecessem tão distantes entre si – especialmente as audiências negras, latinas e pobres, que experimentavam mais diretamente experiências de terror cotidianas. Relegadas às matinês durante décadas, nos Estados Unidos as sessões de horror eram, em grande parte, realizadas em cinemas de bairros periféricos e de afroamericanos e bem longe do horário nobre. Geralmente, reuniam filmes de baixíssima qualidade técnica, produzidos em ritmo acelerado, uma vasta oferta de títulos para agradar os públicos mais

pobres - com raras exceções, como os clássicos filmes de monstros da Universal nas décadas de 1930 e 1940. Um dos pontos de rompimento dessa precariedade de produção e circulação de filmes foi o lançamento de *A Noite dos mortos-vivos*, em 1968.

O público, que estava acostumado a consumir outros tipos de conteúdo de horror mais cartunescos e ingênuos, como filmes de insetos gigantes ou de alienígenas ridiculamente maquiados, ficou extremamente impactado, tanto positivamente quanto negativamente, com o que foi exibido (principalmente as crianças), impulsionado principalmente pelo contexto racial - o protagonista do filme, que é negro, é confundido com um dos zumbis e é assassinado ao final do filme, numa alegoria dos linchamentos racistas tão frequentes nos Estados Unidos durante o século XX. Tal impacto “formou a base de sua inicial rejeição pela crítica e o trauma de seu público inicial das matinês de fim de semana, bem como sua eventual recuperação crítica como um trabalho visionário e subversivo”² (HEFFERNAN, 2002, p. 66).

Este contexto subversivo, que atraiu um novo público aos cinemas, interessado no potencial político do filme, foi o gatilho inicial para a ocupação afro-americana no cinema de horror e nos seus subgêneros, impulsionado pela reinvenção do *exploitation* em *blaxploitation*, em filmes que emulavam títulos clássicos como *Blácula, o vampiro negro* (*Blacula*, William Crain, 1972). Ocorrido no início dos anos 1970, o ciclo de *blaxploitation* “descreve uma era de lançamentos de filmes negros que frequentemente se inspiravam nas ideologias do movimento Black Power enquanto apresentavam temas de empoderamento” (COLEMAN, 2019, p. 207), relendo diversos gêneros clássicos, como os filmes policiais, eróticos, de horror e ação/suspense.

Os afroamericanos estavam saindo de um contexto de invisibilidade para ocupar novos espaços independentes, onde “os espectadores negros do cinema comercial e da televisão podiam mapear o progresso de movimentos políticos pela igualdade racial através da construção de imagens, e assim fizeram” (HOOKS, 2019, p. 218). E, nesse caso, os discursos e as estéticas presentes nos gêneros cinematográficos clássicos passavam a ser lidos a partir dos valores, linguagens, experiências e do próprio imaginário da comunidade negra – o que, inclusive, se espelha na própria provocação que o crítico Bruno Galindo faz em seu texto “Terror colonial, terror suprarreal, terror infrarreal” (2020), quando nos lembra que, para o espectador negro, o *Nascimento de uma nação* (1915), de Griffith é basicamente um filme de terror, bastante indesejável aliás, já que são os corpos negros em cena que são retratados tanto como repulsivos e monstruosos quanto como extermináveis.

Esses corpos extermináveis são sempre vistos pela perspectiva branca como invasores, numa concepção que é produtos desses medos, e que concebe os negros e os imigrantes como aqueles que desejam sugar e invadir seus lugares e seu estilo de vida perfeito. A série de televisão *Them* (Little Marvin, 2021) denuncia a naturalização desse racismo estrutural ao contar a história

2 No original “formed the basis of its initial rejection by critics and the traumatization of its initial audiences at weekend-afternoon matinees as well as its eventual critical recuperation as a visionary and subversive work.” – Tradução minha.

de uma família americana negra que se muda para a Califórnia, depois de sofrer um trauma em sua casa na Carolina do Norte. Em busca de um ambiente mais tranquilo, acabam se mudando para um subúrbio (que ironicamente anos depois daria origem a Compton, um bairro de Los Angeles famoso por ser o berço da comunidade negra daquela cidade). Quando a família se muda, a repulsa é imediata: aqueles corpos não pertencem àquele lugar. Nessa tentativa da família para se integrar ao lugar, os brancos se reúnem para impedir o protagonismo negro: em uma inversão dos papéis dos zumbis, a monstruosidade muda de lado e uma nova massa “descerebrada” é formada – um grupo de mulheres faz um protesto na frente da casa da família, para os intimidar. No calor de 40°C, os corpos brancos alinhados em fileiras, suados, que tentam dissuadir a família, materializam uma nova monstruosidade que neles aflora, numa antítese dos corpos zumbificados que cercam a casa da família branca em *A Noite dos Mortos-Vivos*. José Gil em seu livro *Monstros* explica que “uma fenomenologia da monstruosidade revelaria, sem dúvida, que o fascínio provocado pela visão de um monstro refere-se, em primeiro lugar, à superabundância de realidade que ele oferece ao olhar” (GIL, 2006, p.74). Enquanto na série *Them* essa superabundância só fica sugerida, em outros subgêneros ela é completamente exposta, como no *body horror*, que vou investigar na sequência.

O NOVO MUNDO DO *BODY HORROR* NEGRO

O *body horror* é um subgênero do horror que começou a despontar no final dos anos 1970, marcada com as experimentações dos filmes de zumbis e obras de alguns diretores como John Carpenter e o canadense David Cronenberg, na herança de obras que discutem a alteração do corpo humano como efeito monstruoso como Frankenstein de Mary Shelley. A principal característica do *body horror* é que ele parte de um imaginário fortemente dominado pela biotecnologia, em que coexistem “híbridos monstruosos, mutações e doenças que se manifestam como deterioração física e comportamental; metamorfose; e zombificação” (CRUZ, 2012, p.161). Para Ronald Cruz, é um tipo de horror que “aprecia a destruição da forma orgânica a ponto de uma insignificância evolutiva não natural” (idem, p.167-168).

Essa apreciação é geralmente trabalhada pelos medos da sociedade branca americana, principalmente como herança da guerra fria e os horrores do holocausto nuclear. Os afro-americanos não tinham o “privilegio” de se preocupar com coisas distantes, pois estavam na linha de frente de guerras como a do Vietnã, mas, mesmo com o surgimento de movimentos como o já citado *blaxplotation* nos anos 1970, o corpo negro volta a ser invisibilizado nos anos 1980 com a profusão dos filmes de *slashers* no cinema, onde o negro só aparecia na película para ser o segundo ou terceiro a morrer e aumentar a contagem de corpos nos filmes. Ambientados nos subúrbios brancos de classe média, a rara presença negra nesses filmes muitas vezes reforçava a ideia de que essas pessoas sequer deveriam estar ali naquele universo de conforto e estabilidade, não lhes permitindo ser retratados nem como seus habitantes, nem como a ameaça monstruosa que desestabiliza a paz

do *american dream* – e não é à toa que Jordan Peele escolhe reler ironicamente esse universo em seu filme *Corra (Get out, 2017)*.

Quando chegamos aos anos 1990, vemos “o retorno dos ‘filmes negros’ de terror, definidos pela reintrodução da subjetividade negra autônoma e o reconhecimento de personagens resilientes e empoderados” (COLEMAN, 2019, p.53). Nessa leva, temos o filme *Contos Macabros*, lançado em 1995. O longa-metragem é uma antologia de horror que contém quatro contos (curtas-metragens) dentro de sua estrutura. Viabilizado pela figura já presente em *Hollywood* de Spike Lee, o projeto foi idealizado pela dupla de roteiristas Rusty Cundieff e Darin Scott e foca em histórias sobrenaturais misturando questões raciais vividas pela população negra, que envolvem criminalidade, drogas, armas e violência familiar, vividas principalmente nos guetos das grandes cidades.

Em termos de linguagem e narrativa, o filme usa de diversos instrumentos do cinema de horror branco, mas focaremos aqui na questão da incorporação dos elementos de *body horror*. No primeiro conto do filme, chamado de “Revelação do policial rebelado” (*Rogue cop revelation*), acompanhamos um policial negro que está em patrulha com seus colegas policiais brancos e encontram um carro parado na rua. O dono do carro é um militante contra a violência policial aplicada aos negros, o que já é motivo suficiente para os policiais brancos o atacarem até a morte, enquanto o policial negro testemunha a atrocidade sem poder fazer nada. Depois de um ano, o homem retorna como um fantasma-zumbi, com todas as marcas da violência policial no seu corpo.

Com a ajuda do policial negro, ele persegue seus assassinos, vingando-se de um a um. No último confronto, o policial racista tem seu corpo derretido e fundido a uma pintura (grafite) na parede, em um claro uso do *body horror* como reação ao abuso cotidiano infligido ao corpo negro, frequentemente desumanizado e desindividualizado, transformando o corpo branco em um novo corpo colorido, como um memorial de lembrança de sua própria violência racista (figuras 1 e 2).

No segundo conto do filme, intitulado de “Meninos se machucam” (*Boys do get bruised*) acompanhamos Walter, garoto negro que mora com a mãe e é frequentemente abusado fisicamente e psicologicamente por um ser que ele chama de “monstro”. Esse monstro (figura 3) na verdade é o namorado da sua mãe, que impõe o terror na família de Walter. O horror é tão grande que Walter visualiza o padrasto como uma aberração corpórea, atingindo o status monstruoso fisicamente.

Com a ajuda do seu professor e da sugestão de uma colega de classe, ele passa a desenhar o monstro em uma folha de papel, que é conectada diretamente ao corpo do padrasto. No final do episódio, após mais um ato de violência deste, o garoto amassa o papel como o último recurso para se salvar da opressão que vive, e enfim consegue ser bem-sucedido. Amassando o papel, o garoto faz que o corpo do vilão reproduza os efeitos de seu gesto, criando uma metamorfose e um contorcionismo que distorcem o corpo normal. A mãe (como indicado na figura 4), também cansada de tantos abusos, pisa no papel, dando o último golpe e se livrando da violência doméstica, que tanto assombra as comunidades negras e periféricas (embora não seja exclusividade delas). O filme mostra “as comunidades negras como lugares repletos de armadilhas perigosas, mas também

cheias de orgulho e talento” (COLEMAN, 2019, p. 293), talento esse que ajuda nas artes como música e cinema, e na apropriação de linguagens nunca antes utilizadas pela comunidade afro-americana – a franquia *Contos macabros* conta também com duas sequências feitas nos anos 2000, que também incorporam elementos do cinema hegemônico, especialmente da ficção científica.

Figura 1 – O horror corpóreo implementado no filme



Fonte: Screenshot retirada do filme

Figura 2 – O novo corpo



Fonte: Screenshot retirada do filme

Figura 3 – O monstro



Fonte: Screenshot retirada do filme

Figura 4 – A mãe dando fim à opressão em *Contos Macabros*



Fonte: Screenshot retirada do filme

O uso do *body horror* nesses curtas e nessas cenas são só um exemplo do quão potente pode ser uma estética quando misturada com diálogos sociais e heranças culturais, bem com o próprio imaginário cotidiano da negritude – basta pensarmos nas imagens de corpos de pessoas negras espancadas em abordagens policiais corriqueiras que circulam nos telejornais, com seus rostos deformados, sangramentos e ferimentos em excesso, mutilações, para percebermos o quanto o horror dessas experiências de violência é diretamente ligado a sensações físicas e a uma visualidade do grotesco. A própria metáfora do sufocamento, tão usada historicamente para falar da violência racial em textos de ativistas negros, não é apenas uma metáfora, mas remete a um permanente estado de sofrimento físico a que esses corpos são submetidos, que vai dos enforcamentos de

pessoas negras em árvores por grupos supremacistas brancos (como citados na canção *Strange fruit*, de Billie Holiday) ao recente episódio do assassinato de George Floyd.

O *body horror* “insere o pesadelo onde mais tememos - dentro da nossa própria pele ou da pele de outra pessoa, irracional ou não, os humanos têm expectativas arraigadas”³ (Taylor, 2018, p.1). Essas expectativas são as mesmas que colocam as pessoas em seus papéis usuais, o corpo branco em seu subúrbio perfeito e o corpo negro marginalizado nos guetos. Como nos lembra Grada Kilomba, em seu livro *Memórias da plantaço*, muitas vezes a negritude não somente coincide com o “fora”, mas também com a imobilidade: A capacidade que os corpos brancos têm de se mover livremente num determinado lugar “resulta do fato deles sempre estarem “no lugar” – na não-marcação da *branquitude*” (KILOMBA, 2019, p. 62). À negritude, por outro lado, cabe somente a marcação, especialmente como “diferente” ou “incompetente”, no sentido de estar ali inapropriadamente, destoando da harmonia daqueles espaços, tida como incapaz de desempenhar adequadamente os mesmos papéis destinados aos brancos.

A alteração desse “corpo social” hegemônico gerada pelo discurso do filme faz com que a monstruosidade inerente à própria branquitude apareça, evidenciando o quanto seu próprio corpo pode vir a ser podre – invertendo as perspectivas usuais, sobre quais tipos de corpos são considerados monstruosos ou não. Uma pessoa branca, acostumada a ver corpos sempre diferentes do seu ocupando esse lugar do grotesco e do disforme, pode sentir repulsa pela simples possibilidade de testemunhar a evisceração de um de seus pares (como ocorrida nas cenas finais dos episódios anteriormente analisados), e desejar manter esse filme o mais distante de sua realidade. Todavia, esse cinema não foi feito para satisfazer esse tipo de olhar, mas sim para contemplar as audiências negras, finalmente testemunhando suas histórias, medos e expectativas de superá-los expostas em tela grande, sem que seus protagonistas sejam submetidos aos mesmos extermínios já tão naturalizados no cinema de horror *mainstream*.

Este filme é também fruto do olhar crítico e opositor criado pelos espectadores negros no decorrer de sua educação audiovisual. Bell Hooks fala que esse olhar opositor é desenvolvido desde cedo (especialmente pelas mulheres, duplamente negadas para a espetatorialidade fílmica hegemônica), ao verem inúmeros personagens negros estereotipados na TV e no cinema, com os quais a identificação era uma experiência problemática. Por outro lado, essas platéias “experimentavam o prazer visual em um contexto que o olhar também era associado à contestação e a confrontação” (HOOKS, 2019, p. 218).

Os filmes do gênero *slasher* (o nome vem do inglês *to slash*, que significa cortar, pois neles o assassino geralmente faz uso de armas cortantes), nascem de uma onda conservadora pós-revolução sexual, bem no final dos anos 1970. Neles, o algoz invade o subúrbio americano ou um acampamento

3 No original “Body horror puts the nightmare where we fear it most—inside our own or someone else’s skin, where irrational or not, humans do have ingrained expectations.” – Tradução minha

de férias: locais intocáveis e puros, onde “as vítimas são em sua grande maioria adolescentes, transgressores sexuais, marcados para a destruição devido a seus comportamentos e envolvimento com bebidas, drogas ilícitas e sexo” (LAROCCA, 2014, p. 7) – ou seja, tudo que ameaçava o status quo branco classe-média americano. Infelizmente faltou mencionar que os negros também não faziam parte desse contexto de pureza: eram geralmente os primeiros a serem mortos em filmes como *Sexta-feira 13* (*Friday the 13th*, 1980, Sean S. Cunningham) ou *A hora do pesadelo* (*Nightmare on Elm Street*, 1984, Wes Craven).

Na franquia *Pânico* (*Scream*, 1996, 1997, 2000 e 2011, Wes Craven), dentre cerca de 40 personagens que temos entre seus quatro filmes, há apenas 5 coadjuvantes negros, dos quais 3 são vítimas do assassino, mostrando mais uma vez o não-pertencimento do jovem negro àquele universo. Vale contudo mencionar que, embora esse subgênero estivesse esquecido no começo da última década, têm surgido algumas tentativas de reacendê-lo, a partir de olhares para além da hegemonia branca. Séries como a produção canadense *Slasher* (2019), que em sua terceira temporada teve uma protagonista mulçumana (trajando *hijab* e evidenciando as demais marcas de sua origem étnico-religiosa) e a série *Pânico*, produzida pela MTV, que embora tivesse dedicado suas duas primeiras temporadas a tramas de um *slasher* “padrão”, teve uma mudança criativa completa em sua terceira temporada, com um foco voltado para a experiência negra.

OUTROS OLHARES, NOVOS FUTUROS

Em 2018 foi realizada, em formato de antologia, a terceira temporada da série *Pânico* (titulada em inglês *Scream Resurrection*), inspiradas nos filmes de Wes Craven. As produtoras executivas Queen Latifah e Mary J. Blige, cantoras e artistas negras conhecidas mundialmente, transpõem a popular franquia para os guetos negros norte-americanos, centrando-se pela primeira vez em protagonistas negros que têm de lidar não só com as investidas dos assassinos seriais, mas com assuntos ligados à comunidade periférica negra, como o tráfico de drogas. É possível identificar que o marketing da série já é direcionado para o público negro, ao centrar as imagens de divulgação na presença majoritária de intérpretes negros no elenco (figura 05).

A temporada, contudo, não caiu no gosto popular (segue tendo o pior *score* de usuário do Metacritic), possivelmente pela tradição da franquia em valorizar as fantasias usuais da branquitude dentro da mitologia do *slasher*. Na principal página do Reddit (fórum de debates bastante popular entre a juventude norte-americana) destinada à série, ainda é comum ver as pessoas enaltecendo as duas primeiras temporadas e seus protagonistas brancos e inferiorizando a terceira temporada, embora em termos de qualidade da produção, estética e linguagem, todas essas temporadas atinjam níveis muito próximos.

Figura 5 – Elenco da terceira temporada de *Pânico*



Fonte: Matéria da [ibtimes.com](https://s1.ibtimes.com/sites/www.ibtimes.com/files/styles/full/public/2019/07/08/scream-resurrection-vh1-cast.jpg)⁴

Planeja-se uma nova tentativa de emplacar um protagonismo não-branco em *Pânico 5*, previsto para ser lançado em 2022, que pretende aproximar os personagens dos filmes anteriores a uma nova personagem de destaque, desta vez de origem negra e latina. É uma tentativa de amenizar a rejeição racial tão presente junto ao público da franquia, tentando capitalizar na atual (porém ainda bastante superficial) onda de inclusão que se observa em Hollywood.

A já citada série *Them* faz uso contínuo de elementos de *body horror* aliados a citações ao horror sobrenatural, presente em filmes como *Invocação do Mal* (James Wan, 2013), e também ao *torture porn*, subgênero dos anos 2000 que tem em sua principal característica a exposição exagerada de seus personagens à dor e à humilhação física e psicológica de seus personagens. Cabe lembrar que, tanto a respeito do *torture porn* quanto do *body horror*, “pode se argumentar que tais filmes tendem a provocar tanto uma resposta masoquista quanto uma sádica”⁵ (HUTCHINGS, 2008, p.314). A confluência entre os dois subgêneros fica evidente num ápice da série: a revelação que o trauma da família é decorrente de um episódio violento em que a matriarca é estuprada enquanto vê seu filho caçula, ainda bebê, ser assassinado na sua frente, com requintes de crueldade.

4 Disponível em: <<https://s1.ibtimes.com/sites/www.ibtimes.com/files/styles/full/public/2019/07/08/scream-resurrection-vh1-cast.jpg>>. Acesso em: 20 nov. 2020.

5 No original “One might argue that such films tend to elicit as much a masochistic response as they do a sadistic one” – Tradução minha

Esse uso elevado da violência e da humilhação tem levantado diversos questionamentos sobre o tipo de representatividade que a série propõe aos sujeitos negros, já que reitera uma frequente exploração de seus traumas sempre de forma desproporcional – como se, para vermos o personagem branco sofrer, tivéssemos que explorar ainda mais o sofrimento do negro. Soa como uma espécie de perverso conforto endereçado à maioria branca das audiências de serviços de streaming como a Amazon Prime, que produz e veicula a série, e que, em vez de tensionar as assimetrias de poder nas questões raciais, acaba por criar, com essa inclusão de personagens negros nas tramas, uma falsa sensação de “igualdade” ou “avanço”, que no fundo apenas reforça um status quo em que seus corpos continuam sendo tratados como mercadorias baratas e descartáveis cujos sofrimentos são cada vez mais espetacularizados em cena. Em um pensamento sobre artes plásticas, mas que podemos trazer para o audiovisual, a pesquisadora Zoé Samudzi diz:

Ou seja, onde a negritude está em voga e as imagens de atrocidade são uma mercadoria quente (ou onde os ocidentais se sentem compelidos a interagir com a vida e a arte da África continental principalmente através das lentes do sofrimento), torna-se difícil produzir um comentário ou sátira que não se lê quase de forma idêntica aos fluxos cotidianos de violência⁶ (SAMUDZI, 2020, p.1).

Apesar dessas contradições serem ainda comuns em alguns projetos de maior orçamento, o cinema negro de horror vai se ampliando e se firmando no universo cinematográfico comercial com mais avanços do que retrocessos. O sucesso de filmes como os realizados pelo Jordan Peele mostra que essa readequação dos pressupostos do horror ao contexto negro tem muito mais potencial crítico, principalmente em termos de identificação espectral. Manthia Diawara, ainda nos anos 80, trouxe uma discussão muito forte também sobre o lugar de resistência do espectador negro, que já antecipava o discurso de Bell Hooks sobre o olhar opositor:

Espectadores resistentes estão transformando o problema da identificação passiva em crítica ativa, algo que tanto nos informa quanto está relacionado ao cinema contemporâneo de oposição. A chegada de produções independentes negras tem moldado a atitude crítica do espectador afro-americano para com os filmes de Hollywood (DIAWARA, 1988, p.1).

Sempre existiu resistência no cinema negro norte-americano, especialmente no campo do horror, um processo histórico complexo que é retratado em detalhes em *Horror Noire – A History of Black Horror*, tanto o livro de Robin Coleman quanto o documentário realizado em 2019 por Xavier Burgin. A intenção desse artigo foi mostrar que o cinema de horror negro não se resume a meras “cópias” como o senso comum e os processos de invisibilização dessa produção dão a entender,

6 No original “Which is to say, that where Blackness is en vogue and atrocity images are a hot commodity (or where Westerners feel compelled to interact with continental African life and art primarily through the lens of suffering), it becomes difficult to produce a commentary or satire that does not read almost identically to the quotidian flows of violence” – Tradução minha

mas sim o resultado direto de um olhar revolucionário e crítico que foi se criando no imaginário da negritude, a partir da recusa à invisibilidade, aos estereótipos e aos silenciamentos, e incluindo a sua cultura e seus questionamentos em um cinema antes estritamente branco.

REFERÊNCIAS

COLEMAN, Robin R. Means. **Horror noire**: a representação negra no cinema de terror. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2019.

CRUZ, Ronald. "Mutations and metamorphosis: Body horror is biological horror". **Journal of popular film and television**, vol. 40, n. 4. New York: Routledge, 2012.

DIAWARA, Manthia. "**Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance.**" Tradução de: Heitor Augusto. *Film Theory and Criticism – Introductory Readings*. 6ª edição. New York: Oxford University Press, 2004. Disponível em: <<https://ursodelata.com/2016/12/13/traducao-o-espectador-negro-problemas-acerca-da-identificacao-e-resistencia-manthia-diawara/>>. Acesso em: 28 fev. 2021.

GIL, José. **Monstros**. Lisboa: Relógio d'água, 2006.

HEFFERNAN, Kevin. Inner-City Exhibition and the Genre Film: Distributing "Night of the Living Dead" (1968). **Cinema Journal**, Vol. 41, No. 3 (Spring, 2002). Texas: Society for Cinema & Media Studies, 2002.

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

HUTCHINGS, Peter. **Historical Dictionary of Horror Cinema**. Maryland: Scarecrow Press, 2008.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LAROCCA, Gabriela. "O Corpo Feminino No Cinema De Horror: Representações De Gênero e Sexualidades Nos Filmes *Carrie*, *Halloween* e *Sexta-Feira 13* (1970 - 1980)." In: **Anais do XV Encontro Estadual de História "1964-2014: Memórias, Testemunhos e Estado"**. Florianópolis: 2014.

SAMUDZI, Zoé. "The sculptural politics of cacao". **Art In America**, 2020, Vol. 108, No. 6 (September, October, 2020). Estados Unidos da América, 2020. Disponível em: <<https://www.artnews.com/art-in-america/features/congolese-plantation-workers-art-league-cacao-sculptures-1234570834/amp/>>. Acesso em: 28 fev. 2021.

TAYLOR, Lucy. "The H word: Body horror – What's really under your skin". **Nightmare Magazine**, n 69, junho de 2018.

Recebido em: 28/01/2021
Aceito em: 01/04/2021