

**Rodrigo Octávio D’Azevedo
Carreiro**

Universidade Federal de
Pernambuco – UFPE

E-mail:

rodrigo.carreiro@ufpe.br

**Marília de Orange Uchôa
da Fonseca**

Universidade Federal de
Pernambuco – UFPE

E-mail: marilia.orange@ufpe.br



Este trabalho está licenciado sob
uma licença [Creative Commons
Attribution 4.0 International
License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou
reprodução

ISSN: 2175-8689

**Afro-surrealismo, insólito e
desobediência epistêmica em Não!
Não Olhe!**

*Afro-surrealism, the uncanny, and epistemic
disobedience in Nope*

*Afro-surrealismo, lo insólito y la desobediencia
epistémica en ¡Nop!*

Orange, M. de, & Carreiro, R. Afro-surrealismo, insólito e
desobediência epistêmica em Não! Não Olhe!. Revista Eco-Pós,
27(3), 207–230. <https://doi.org/10.29146/eco-ps.v27i3.28298>

RESUMO

Esta comunicação propõe uma leitura do filme *Não, Não Olhe!* (2022), de Jordan Peele, como ato de desobediência epistêmica (Mignolo, 2008), interseccional e decolonial, que o associa ao projeto proposto pelo manifesto afro-surreal, uma estratégia subversiva que busca dar visibilidade a categorias sociais marginalizadas. Sugerimos que Peele utiliza, na construção narrativa do longa-metragem, algumas ferramentas estilísticas multissensoriais, que auxiliam no objetivo de acionar as categorias estéticas do insólito e do onírico, compondo uma estratégia que reforça o ato subversivo decolonial.

PALAVRAS-CHAVE: *Afro-surrealismo; Desobediência epistêmica; Insólito; Onírico; Jordan Peele.*

ABSTRACT

This communication proposes a reading of the film *Nope* (2022), by Jordan Peele, as an act of epistemic disobedience (Mignolo, 2008), intersectional and decolonial, which associates it with the project proposed by the Afro-surreal manifesto, a subversive strategy that seeks to give visibility to marginalized social categories. We suggest that Peele uses, in the narrative construction of the feature film, some multisensory stylistic tools that help to trigger the aesthetic categories of the unusual and the dreamlike, composing a strategy that reinforces the subversive decolonial act.

KEYWORDS: *Afro-surrealism; Epistemic disobedience; Unusual; Oneiric; Jordan Peele.*

RESUMEN

Esta comunicación propone una lectura de la película *Nope!* (2022), de Jordan Peele, como acto de desobediencia epistémica (Mignolo, 2008), interseccional y decolonial, que lo asocia al proyecto propuesto por el manifiesto afro-surrealista, una estrategia subversiva que busca dar visibilidad a categorías sociales marginadas. Sugerimos que Peele utiliza, en la construcción narrativa del largometraje, algunas herramientas estilísticas multisensoriales, que ayudan en el objetivo de accionar las categorías estéticas de lo insólito y lo onírico, componiendo una estrategia que refuerza el acto subversivo decolonial.

PALABRAS CLAVE: *Afro-surrealismo; Desobediencia epistémica; Insólito; Onírico; Jordan Peele.*

Submetido em 05 de junho de 2024.

Aceito em 10 de outubro de 2024.

Introdução

Um homem negro, montado num cavalo, a galopar. Essa cena, capturada numa sequência de fotografias, marcou um momento importante no mundo das imagens técnicas: o surgimento da imagem em movimento. Estamos falando da famosa experiência pioneira das imagens em movimento, creditada a Eadweard Muybridge (1878). Mencionadas em muitos livros que tratam da história do cinema (Bordwell; Thompson, 2019; Cordero-Hoyo, 2023), são associadas ao homem (branco) que as registrou, mas a identidade do outro homem (negro), que está diante das câmeras, jamais foi revelada, e permanece desconhecida. Qual a razão desse apagamento?

É a partir dessa observação que o realizador Jordan Peele inicia o terceiro longa-metragem de uma carreira marcada pela discussão de questões raciais e políticas em Hollywood. Os longas-metragens que dirigiu, em especial *Corra! (Get Out, 2017)* e *Nós (Us, 2018)*, conquistaram crítica e público ao inserir crítica social na cultura pop contemporânea. *Não! Não Olhe! (Nope, 2022)*, filme que analisamos neste artigo, mescla diversos gêneros cinematográficos, como horror, *thriller* de suspense, ficção científica, faroeste e comédia, enquanto discute estereótipos raciais e o vazio da cultura de celebridades.

Graças ao viés social com que aborda narrativas e convenções dos gêneros cinematográficos populares, como *thriller* e horror, Peele tem se tornado um dos diretores-autores mais importantes do século XXI. Não apenas por ser o principal representante do horror de matriz social, mas por estar construindo uma obra coesa, autoral, como diretor e produtor, e em diferentes mídias, como cinema, televisão e *streaming*. Nascido em 21 de fevereiro de 1979, em Nova York, nos Estados Unidos (EUA), começou a carreira como comediante e ator de televisão, mas fez uma transição radical.

Corra! (2017), que marcou sua estreia como diretor e roteirista, segue um fotógrafo negro, Chris (Daniel Kaluuya), em viagem para conhecer a família de sua namorada branca, Rose (Allison Williams). À medida que o fim de semana vai transcorrendo, enfrenta uma série insólita de ocorrências perturbadoras, e começa a suspeitar que há um motivo sinistro por trás da hospitalidade exagerada da família. A mistura bem urdida de horror, suspense e sátira social garantiu aclamação quase unânime, e rendeu um Oscar de roteiro original ao diretor. De certo modo, foi o filme que liderou o movimento de abertura dos estúdios de Hollywood para

minorias de raça, gênero, sexualidade e nacionalidade, tendo sido objeto de muitas análises detalhadas (Acker; Campos, 2020; Cardoso, 2023; Rabelo, 2023; Furtado, 2023; Booker, Daraiseh, 2023).

Consciente da força autoral adquirida, Peele fundou a produtora Monkey Paw (referência à obra do escritor Edgar Allan Poe) e passou a usar seu nome para produzir diversos projetos, quase sempre engajados na causa dos direitos raciais dos negros e outras minorias. Ele produziu *Infiltrado na Klan* (Spike Lee, 2018), escreveu o roteiro e produziu *A Lenda de Candyman* (Nia DaCosta, 2021), assinou para TV a cabo a série cômica *The Last O.G.* (2018-2022), concebeu o seriado *Weird City* (2019) para o YouTube, produziu a série de horror *Lovecraft Country* (2020) para a Home Box Office (HBO), e atuou como produtor e apresentador do *remake* da série *Além da Imaginação* (2019-2020). Entre os longas autorais e os demais projetos, Peele tem atuado na interseção entre cultura pop, gêneros narrativos e questões raciais, abordando-os, muitas vezes, a partir das categorias estéticas do insólito e do onírico.

O diretor tornou-se o principal nome do horror social que tensiona questões raciais, tendência importante do gênero no cinema contemporâneo. Robin Coleman (2019), autora do livro *Horror Noire – A Representação Negra do Cinema de Terror*, o primeiro filme de horror importante a trazer um ator negro como personagem importante, sem ser o vilão, foi *A Noite dos Mortos Vivos* (George Romero, 1968). Apesar disso, e da ascensão do movimento *blaxploitation* nos anos 1970, o título permaneceu exceção por muitas décadas. Coleman (2019) divide a presença negra no gênero em duas categorias: os “filmes de horror com negros”, feitos “por pessoas não negras para o consumo mainstream” (Coleman, 2019, p. 63); e os “filmes negros de horror”, cuja característica central é possuir “um foco narrativo adicional que chama a atenção para a identidade racial, nesse caso, a negritude – cultura negra, história, ideologias, experiências, políticas, linguagem, humor, estética, estilo, música e coisas do tipo” (Coleman, 2021, p. 63). Jordan Peele constitui o principal representante da segunda categoria.

Não! Não Olhe!, bem como toda a obra de Jordan Peele, tem sido objeto de análises que o associam a reflexões críticas sobre mazelas sociais, tecnologias e a sociedade do espetáculo, inclusive no Brasil (Rabelo, 2023; Furtado, 2023; Booker; Daraiseh, 2023). O enredo gira em torno dos habitantes de uma cidade isolada que estão testemunhando um evento misterioso:

algo no céu parece estar observando-os e matando-os. Os protagonistas são dois irmãos da família Haywood, OJ (Daniel Kaaluya) e Emerald (Keke Palmer), proprietários de um rancho especializado em treinar cavalos para participar de produções cinematográficas. O filme situa-os, com humor autodepreciativo e uma alfinetada na historiografia cinematográfica oficial, como descendentes do jóquei fotografado por Muybridge, mais de um século antes. É dessa forma que o realizador estadunidense resgata, através da narrativa fabular, a memória de um personagem apagado da história do cinema.

A iniciativa de destacar narrativas e temáticas historicamente invisibilizadas constitui um dos fundamentos do afro-surrealismo, uma abordagem artística que contempla reflexões críticas sobre o mundo social de grupos que se encontram à margem da sociedade. A abordagem afro-surreal tem raízes em um pensamento de matriz negra, que busca transformar a realidade contemporânea, pressupondo que *além deste mundo visível, há um mundo invisível lutando para se manifestar*, e sua intenção é *revelá-lo* (Miller, 2009).

De acordo com Walter Mignolo (2008), produções que, de alguma forma, buscam se contrapor à matriz de dominação, e exaltam temáticas, narrativas e conhecimentos gestados à margem, precisam e podem ser lidas como atos de desobediência epistêmica, uma espécie de estratégia subversiva de construção do conhecimento e das subjetividades diante de um sistema opressor. O afro-surrealismo seria, pois, uma dessas estratégias.

Neste artigo, a partir da concepção ontológica dessa abordagem artística, utilizamos *Não! Não Olhe!* como estudo de caso, na tentativa de revelar como o filme se apropria e utiliza elementos estéticos oriundos das categorias estéticas do insólito e do onírico para produzir uma obra afro-surreal. Sugerimos, ainda, que o longa-metragem utiliza algumas ferramentas estilísticas, tais como planos fechados, close-ups e efeitos sonoros hiper-reais, capazes de acionar um modo de consumo cinematográfico multissensorial e sinestésico, como estratégia para reforçar o pensamento periférico.

Consideramos que se trata de uma obra que resgata as narrativas invisibilizadas dos povos subalternizados e marginalizados, compartilhando a experiência singular de corpos ignorados e jogados nas margens de um mundo predominantemente controlado por homens brancos e ricos. O propósito deste trabalho é destacar como o filme de Peele busca resgatar

uma memória coletiva em busca de devido espaço e visibilidade, revelando a violência perpetuada pela matriz de dominação sobre os corpos situados nas margens.

Reconfigurar o conhecimento pelo viés decolonial não anula as teorias e os demais pensamentos construídos até então, mas oferece outros caminhos a partir de novas possibilidades reflexivas que contemplem a realidade e as experiências vividas pelos grupos e sujeitos envolvidos no processo (Amaral, 2021, p. 478).

Para alcançar esse objetivo, em nossa análise fílmica procuramos estabelecer paralelos entre *Não! Não Olhe!* e as proposições conceituais do afro-surrealismo, procurando compreender de que modo as categorias do insólito e do onírico são articuladas dentro do processo criativo, explorando novas possibilidades de consumo audiovisual focado na busca pela multissensorialidade da experiência do espectador, valorizando as sensações táteis e afetivas que o filme é capaz de induzir. Assim, procuramos demonstrar como visualidade e escuta hápticas ajudam a acionar o imaginário insólito/onírico, acessado através de uma estratégia multissensorial que reforça o ato subversivo. A análise será conduzida de maneira interseccional e decolonial, considerando que constituem aspectos estruturantes de uma realização audiovisual de natureza afro-surreal.

1 Sobre cruzos e encruzilhadas

“Quando rejeitamos a história única, quando percebemos que nunca existe uma história única sobre lugar nenhum, reavemos uma espécie de paraíso” (Adichie, 2019, p. 33). Contar histórias é uma maneira de nos envolvermos com uma espécie de manto da visibilidade. É uma maneira de costurar fios do passado com fios do presente, e reflete a habilidade humana de resgatar a memória e propagar narrativas que se perpetuam nas teias do tempo. Há quase um século, nos anos 1930, Walter Benjamin (1987) já explorava a profundidade do ato de narrar, indicando como estaria intrinsecamente ligado à construção de nossas experiências como indivíduos. É um processo de comunicação coletiva que vai além do simples relato de eventos, a tessitura de um tecido coletivo que transcende o tempo, transmitindo e

compartilhando memórias. Em meio a essa multitude de narrativas, contudo, existe uma questão essencial: quem detém o direito de contar (suas) histórias?

Essa interrogação nos leva ao cerne das dinâmicas de poder e representação, desafiando-nos a refletir sobre quem tem voz na construção do mosaico narrativo de nossa sociedade. Essa luta por traçar novas narrativas estrutura o afro-surrealismo. Trata-se de uma abordagem artística que teve origem durante a segunda metade do século XX – surgindo em meio aos turbulentos acontecimentos sociais, econômicos e políticos nos Estados Unidos – e que, posteriormente, ressurge no início do século XXI – resistiu e emergiu – com o lançamento do Manifesto Afro-Surreal (2009) (Jackson, 2019). É uma expressão cultural que se configura por meio de um cruzo de influências e que articula as técnicas estéticas para tornar visível a experiência singular de ser um corpo que habita a fronteira, abraçando uma visão decolonial e interseccional.

O afro-surrealismo busca expressar as condições surreais com as quais os corpos que são postos à margem precisam lidar diariamente (Jackson, 2019, p. 1). A proposta inclui uma busca por refletir a compreensão das raízes coloniais que estão na base dos nossos pensamentos e práticas, além de suas reverberações na construção social através da “sustentação ou recuperação de memórias culturais” (Spencer, 2020, p. 5) e das narrativas subalternizadas e marginalizadas. Essa abordagem versátil pode ser observada nas mais variadas formas de arte – música, literatura, artes visuais, cinema, audiovisual – demonstrando como uma comunidade pode desenvolver formas opositivas e revolucionárias de pensar e reexistir dentro de uma cultura dominante.

Estamos diante de uma expressão artística que busca se desvincular da visão universalista do mundo ocidental, rompendo com a venda da lógica racional que molda nosso ver. Essa abordagem tem como objetivo se opor às lógicas culturais de dominação e trazer visibilidade aos corpos que são relegados à margem. A proposta do afro-surrealismo é engajar-se em uma batalha no campo da cultura, por meio de atos de desobediência epistêmica, lutando e disputando através do universo da linguagem. Isso se alinha à proposta lançada por bell hooks: “A linguagem também é um lugar de luta” (Hooks, 2019, p. 282), destacando o fato de sermos seres “entrelaçados com a linguagem”, (Hooks, 2019, p. 283), vivenciando já nela, e a

partir dela, uma batalha sociocultural, ainda que com pressões e limites, para nos recuperarmos, reconciliarmos, reunirmos e renovarmos nossa existência.

Rochelle Spencer (2020) esclarece que o audiovisual afro-surreal é caracterizado pela apropriação da linguagem cinematográfica como ferramenta estratégica para empreender a luta contra as opressões da matriz de dominação. Este projeto reconhece a importância do domínio da linguagem audiovisual, procurando utilizá-la como instrumento de transformação e transgressão. As linguagens (não apenas a audiovisual) também se revelam como espaços utilizados para construir e perpetuar estereótipos, imagens de controle (Collins, 2019), violências e apagamentos sistemáticos.

Através das disputas no campo da linguagem, os povos subalternizados e marginalizados podem (re)construir suas memórias coletivas ao tecer suas narrativas como encruzilhadas de saberes e experiências próprias. Nesse processo, o audiovisual afro-surreal emerge menos como um movimento estético ou artístico, e mais como um modo de resistência (e existência), procurando desafiar formas de construção de conhecimento criadas pela sociedade, subvertendo-as para oferecer uma plataforma para a expressão autêntica e emancipatória dessas comunidades marginais.

A memória é a consciência crítica. A ausência dessa memória, ela deixa a gente refém de qualquer discurso manipulador. Ao invés de você ouvir uma mensagem e analisar ela criticamente, você adere a mensagem automaticamente, com sentido afetivo, emocional e tal. [...] É assim que fazem manipulação de memória também, né. É terrível. Enxergar isso dói. Te faz ficar muito crítico (Krenak, 2023, s.p.)¹.

O pensamento decolonial representa uma vertente do conhecimento que busca se libertar do imperativo de uma lógica que se estabelece como única – associada à modernidade capitalista e ao legado colonial – e que molda relações de poder, conhecimento, identidade, percepção e subjetividade. A abordagem decolonial (ou melhor, o conjunto de abordagens conhecido por esse termo amplo e agregador) visa ampliar horizontes, abrindo espaço para a pluralidade de vozes e trajetórias que o conhecimento abarca. Sua busca está concentrada em dar oportunidade para que teorias periféricas e marginalizadas, produzidas na subalternidade,

¹ Ailton Krenak em: <https://www.instagram.com/reel/CuhocY8A1RT/>, 10 jul. 2023.

sejam colocadas lado a lado com o pensamento canônico. Essa abordagem defende o resgate, a preservação e a manutenção de memórias, narrativas, saberes e afetos gestados por aqueles que tiveram vozes silenciadas, na esteira do pensamento eurocêntrico e socialmente dominante.

É importante recordar que o conceito de decolonialidade surgiu, a partir dos anos 1990, como uma proposta para enfrentar o pensamento colonial, hegemônico e eurocêntrico. O termo teve origem nos estudos do grupo de pesquisadores latino-americanos intitulado Modernidade/Colonialidade (M/C). “Este movimento teve a intenção subverter o pensamento pós-colonial, atualizando a crítica do pensamento [...] ao propor outras leituras da história”, “debatendo questões que permeiam as relações de poder” (Amaral, 2021, p. 474) e criticando a modernidade capitalista.

Ballestrin (2013) afirma que a proposta se dá a partir de uma cisão, promovida pelos estudiosos filiados ao grupo, com os estudos do subalterno, em particular a teoria pós-colonial: “[...] traz à tona a reformulação da história e da epistemologia para as ciências” (Amaral, 2021, p. 474). A proposta pós-colonial foi importante “para a formação da decolonialidade, entretanto, a perspectiva tornou-se”, de algum modo, limitada “para avançar e reconhecer a produção do conhecimento e a formação das identidades de grupos e sujeitos” (Amaral, 2021, p. 474), dispensando a presença de estudos promovidos por colonizadores como forma de chance aos colonizados.

O rompimento conceitual procura subverter, “em certa medida, as lógicas epistemológicas concretizadas, no intuito de oferecer outros caminhos para a construção do saber e do pensar”, e essa proposta “também pode ser apropriada aos estudos e pesquisas em comunicação” (Amaral, 2021, p. 473). Não se trata, portanto, de uma escola conceitual unificada e coesa, mas sim, de um campo do conhecimento em construção. A definição dos parâmetros do pensamento decolonial, por consequência, pode ser um questionamento traiçoeiro, capaz de desvalorizar ou até mesmo desacreditar a matriz conceitual. Por isso, se faz importante expressar que se trata de uma perspectiva do conhecimento em construção, o que chamamos de pensadores decoloniais constituem, de fato, “sugestões epistemológicas fora do esquadro eurocêntrico, branco e burguês” (Amaral, 2021, p. 473).

Construído a partir dos estudos subalternos, o pensamento decolonial é visto, atualmente, como uma alternativa para dar voz e visibilidade a grupos subalternizados e oprimidos, a quem não é permitido falar (Spivak, 2010). Esse campo em construção constitui um projeto de libertação social, político, cultural e econômico, que visa dar visibilidade, respeito e autonomia a indivíduos e movimentos sociais, como o feminismo, o movimento negro, as lutas ecológicas e migratórias, e os diversos movimento LGBTQIA+.

Para Mignolo (2014), a colonialidade é parte constitutiva da modernidade e, assim, não há a Modernidade sem colonialidade. Por esse caminho epistemológico e político, autores decoloniais reconheceram na Modernidade uma manifestação de violência, de apagamento público e político, porque não promoveu a visibilidade de grupos e sujeitos alheios aos signos pertencentes à Modernidade, como os países latino-americanos. [...] a Modernidade não apenas chancelou a colonização e a exploração de povos não-europeus, mas também sustentou e justificou a racionalidade epistêmica eurocêntrica, branca, burguesa e cristã enquanto prática e discurso naturais da dinâmica histórica e cultural do mundo (Amaral, 2021, p. 474-475).

Esse entendimento adota a chave modernidade/colonialidade como instrumento de compreensão e exploração do mundo. Não é que, necessariamente, o decolonial acredite que a modernidade existe desde as colônias. O ponto chave é perceber como a formação da Modernidade – e seus preceitos – está arreigada de práticas fundamentadas na colonialidade. Desse local de partida é possível perceber como a Modernidade procura chancelar a perspectiva eurocêntrica, resultando numa construção de conhecimento excludente e dominadora.

Dessa forma, a perspectiva decolonial reconhece a profunda influência do legado colonial na sociedade contemporânea, permeando a construção do conhecimento, da cultura, dos afetos, das subjetividades, entre outros aspectos. A transformação da realidade, segundo Aníbal Quijano (1992), demanda a abordagem direta e reflexiva dessas questões. O projeto de identificar os tentáculos nem sempre visíveis que oprimem os corpos habitantes das fronteiras também propõe recuperar e engrandecer seus saberes e afetos como formas de resistência (e preexistência). É uma proposição crítica emancipadora, que busca confrontar os alicerces capazes de, historicamente, conservar e multiplicar a dominação, como toda sua violência intrínseca, além de reivindicar espaço para a construção de conhecimento mais equitativa e

inclusiva. Nesse contexto que surgiu o conceito de desobediência epistêmica, conforme proposto por Walter Mignolo (2008).

Essa perspectiva está alicerçada na ideia de desprendimento epistemológico, de Aníbal Quijano (1992). Envolve a compreensão da necessidade de um desencantamento epistêmico, uma desvinculação em relação a certas correntes do conhecimento guiadas pela lógica eurocêntrica, impregnada pela colonialidade e pela violência. Não se trata, necessariamente, de negar a importância de todas as epistemologias, mas de olhá-las de maneira mais crítica e buscar também subvertê-las.

Em outras palavras, a desobediência epistêmica constitui uma estratégia transgressora de luta e reexistência diante de uma cultura e de uma construção de conhecimento marcada pelo hegemônico e pela opressão, ressaltando a importância do resgate e da preservação dos saberes gestados na fronteira. Além de ser uma crítica teórica, essa abordagem se posiciona como um apelo à ação.

Essa concepção, para além de promover o resgate e a (re)construção dos saberes historicamente subtraídos e apagados pelos opressores, também incentiva a utilização de ferramentas da matriz de dominação – que nos são compulsórias desde a invasão das Américas – de maneira transgressora. A desobediência epistêmica não se limita apenas a sugerir uma resistência; se configura também como ferramenta ativa de enfrentamento e transformação da narrativa dominante. Esse é um conceito que, ao valorizar as perspectivas marginalizadas e subalternizadas, não apenas desafia a ordem social opressora, mas também contribui para um entendimento mais abrangente e inclusivo da realidade.

2 O insólito, o onírico e a multissensorialidade

A primeira imagem do longa-metragem de Jordan Peele, antes mesmo da exibição do famoso trechinho do filme de Muybridge, é uma cartela que traz um versículo bíblico: “E lançarei sobre ti coisas abomináveis, e envergonhar-te-ei, e pôr-te-ei como espetáculo” (Naum 3:6). O texto, retirado de um versículo bíblico de Livro de Naum, pertencente ao Velho Testamento, conta a origem de uma profecia que prevê a destruição da cidade de Nínive, devido ao mau comportamento dos habitantes. O texto bíblico esclarece sem demora a posição crítica do filme ao modelo social dominante no ocidente. Nos lembra o famoso manifesto de

Guy Debord, segundo o qual estamos imersos há décadas numa sociedade do espetáculo que, “compreendido na sua totalidade, é simultaneamente o resultado e o projeto do modo de produção existente” (Debord, 2003, p. 15).

Conceitos como modernidade líquida (Bauman, 2000) e tempos hipermodernos (Lipovetsky, 2004) dão conta do mesmo fenômeno cultural, complexo e multiforme. As relações sociais são pautadas pela lógica das mercadorias, por ciclos de moda cada vez mais velozes e fugazes, por aparências superficiais, fugazes e fugidias, em um movimento contínuo que objetifica e artificializa nossa experiência afetiva e social. A experiência, decerto, funciona como alicerce – as vigas que mantêm a estrutura em pé – da construção de quem somos enquanto indivíduos singulares e plurais (Benjamin, 1987). O que acontece quando é baseada no insólito?

Para examinar muitas das narrativas contemporâneas que exploram temas ligados ao fantástico e ao horror, como é o caso de *Não! Não Olhe!*, o conceito de insólito pode ser eficiente, como alternativa à mais tradicional (e eurocêntrica) categoria genérica do fantástico (Todorov, 1975). O pesquisador Flávio Garcia (2012) afirma que o insólito irrompe, nas narrativas ficcionais, a partir de eventos, situações e personagens extraordinários. O insólito nunca é ordinário ou comum, não é previsível e muito menos provável. A origem do acontecimento insólito pode ser sobrenatural, mas isso não é obrigatório. Toda estrutura narrativa organizada em torno de ocorrências que escapam ao convencional cabem na ampla categoria do insólito: eventos raros, imprevistos, impossíveis, fantásticos ou maravilhosos. Segundo Lilian Cristina Corrêa (2011), a presença do insólito em narrativas ficcionais era confirmada, no passado, através de elementos sobrenaturais (séculos XVIII e XIX) e imagens de loucura, sonho e alucinação (final do século XIX). A partir da segunda metade do século XX, a ficção passou a explorar o insólito através de “incoerências entre elementos da vida comum, com a angústia frente ao surgimento do absurdo” (Corrêa, 2011, p. 66).

Laura Cánepa e Gênio Nascimento (2018) notam que o insólito ficcional pode ocorrer em forma, conteúdo e estilística de narrativas ficcionais, nos níveis semântico e/ou sintático. Quase sempre, esse elemento insólito responde como causa de tensão, desconforto ou incômodo da plateia, diante de algum elemento da narrativa que foge significativamente do esperado; os personagens muitas vezes também experimentam essa sensação de surpresa e

desorientação. Nesse ponto reside uma aproximação estética entre o insólito – uma categoria ampla, que pode englobar o fantástico, o maravilhoso, o onírico, o absurdo e o surreal – e novas formas de representação do realismo no cinema e no audiovisual, que Thomas Elsaesser chamou de “novo realismo” (Elsaesser, 2018, p. 44), caracterizadas por buscar um envolvimento multissensorial dos espectadores.

O autor alemão refletiu sobre a articulação entre as convenções fílmicas do insólito e uma tendência de realizadores contemporâneos criarem histórias a partir de “as ações da personagem, espaços narrativos e situações dramáticas [que] desafiam a suspensão de descrença do espectador” (Elsaesser, 2018, p. 44). Afirmou o autor, que em filmes criados a partir de elementos e situações que evocam o insólito, objetos, paisagens e prédios estabelecem uma atmosfera de tensão, desconforto e ansiedade.

Sua avaliação sobre filmes que trabalham nessa chave, como é o caso de *Não! Não Olhe!*, é de que eles são capazes de produzir uma espécie de insegurança perceptual (Elsaesser, 2018, p. 44). Essa proposta conceitual percebe que esse tipo de insegurança é uma tendência estética do contemporâneo em que filmes usam ferramentas estilísticas como narrativas não-lineares, cortes abruptos, close-ups extremos de rostos, partes do corpo ou texturas táteis, e ruídos hiper-reais para subverter as formas percepção do audiovisual. Para Elsaesser, essa estilística aciona uma espectadorialidade mais sensorial, que envolve o corpo todo do espectador, e não somente olhos e ouvidos. A essa tendência realista contemporânea, o autor alemão dá o nome de “marco dois da ontologia”, ou uma “ontologia pós-fotográfica” (Elsaesser, 2018, p. 44).

Mas qual a relação entre a estética do novo realismo, o manifesto afro-surreal e o projeto decolonial de dar visibilidade e voz a grupos sociais periféricos? Voltamos a lembrar que, além do pensamento decolonial e interseccional, o movimento utiliza elementos estéticos do insólito – categoria de gênero narrativo na qual o onírico está inserida – para a concretização da concepção afro-surreal, operando como ferramenta que ajuda a desnudar os absurdos cotidianos que permeiam a vida daqueles que se encontram na periferia. É uma espécie de operador artístico capaz de cristalizar aquilo que não é necessariamente material e palpável, um agente que consegue tornar visível o invisível.

O seu onírico, em particular, opera através de “rupturas na temporalidade linear” e de uma permanente hesitação “entre o real [...] o fantástico”, o mágico, o surreal e o estranho (Spencer, 2020, p. 42), e o faz oscilando entre cenas articuladas a partir de elementos insólitos, de imagens e sons que evocam cinestesia e multissensorialidade, com uma recorrência de enquadramentos fechados e claustrofóbicos, planos-detelhe de objetos e partes do corpo, *close-ups* de rostos, *sound design* construído a partir de sons ambientes discretos e texturas amplificadas, hiper-reais.

Nesse ponto, é fundamental retornarmos à influente pesquisa de Laura Marks (2000). No livro *The skin of the film* (2000), a pesquisadora cunhou os conceitos de visualidade e escuta hápticas, assegurando que o contato entre espectador e filme envolve toda a superfície do corpo do primeiro, e não apenas visão e audição. A autora afirma que certas características visuais e sonoras, em uma produção audiovisual, podem acionar visão e audição hápticas, que, por sua vez, estimulam o sentido do tato, por meio da memória. Marks (2000) explica que imagens desfocadas e/ou granuladas, planos fechados e *close-ups* extremos, por exemplo, são tipos de planos fílmicos que, por destacarem texturas visuais, convidam a uma exploração tátil com os olhos, como se esses estivessem acariciando as imagens, o que gera uma resposta afetiva do corpo, induzida pela memória (Marks, 2000).

Algo semelhante ocorre com paisagens sonoras (Schafer, 2012) compostas por sons ambientes que valorizam o movimento dos sons (para os lados, para baixo e para cima), e sons delicados, mínimos, que evocam texturas acústicas, tais como a respiração, o sopro do vento e o farfalhar de roupas, todos elementos destacados em mixagens de filmes realizados nos últimos 25 anos (Carreiro, 2020). Embora se refira especificamente à respiração de personagens, o trecho a seguir pode ser aplicado a todos os demais efeitos sonoros delicados que recebem tratamento hiper-real, em intensidade e complexidade acústica (graças à possibilidade de construção e manipulação em múltiplas camadas):

[...] a afirmação de que a respiração tem sido tratada como efeito sonoro por editores, mixadores e *sound designers* contemporâneos é coerente. A noção é, contudo, redutora, pois presume que, ao assumir um papel que valoriza características expressivas da narrativa fílmica, a respiração estaria estilisticamente se distanciando do tratamento logorreico dado à voz (...), para ser tratada como um componente da banda sonora mais ambíguo e complexo – o conteúdo háptico, pertencente ao reino dos sentidos. Ocorre que é impossível

dissociar plenamente o conteúdo semântico da voz e suas características não verbais. As duas dimensões interagem e se complementam o tempo inteiro (Carreiro, 2020, p. 11).

A guisa de conclusão desta seção, podemos destacar que imagens e sons hápticos solicitam olhar e escuta hápticas (Marks, 2000; Vieira Jr., 2022), proporcionando ao espectador uma experiência multissensorial e imersiva, que envolve toda a superfície do corpo (Elsaesser, 2018; Carreiro; Cánepa, 2023). Tal característica reforça, ainda, o uso narrativo das categorias estéticas do onírico e do insólito, bastante generoso na obra de Jordan Peele e, como veremos na seção a seguir, em cenas e sequências cruciais de *Não! Não Olhe!*

3 Contemple o (in)visível: *Não! Não Olhe!* e o afro-surrealismo

Desde as primeiras imagens, *Não! Não Olhe!* articula todos os elementos apresentados na seção anterior. Trata-se de uma obra afro-surreal, que usa a estética multissensorial e háptica do novo realismo, e as une a elementos do insólito e do onírico, para realizar uma operação decolonial de desobediência epistêmica, subvertendo o olhar eurocêntrico típico dos produtos de Hollywood. Faz isso, inclusive, de dentro mesmo das entranhas da própria indústria cinematográfica (o trocadilho com a surreal e onírica sequência em que vários personagens são digeridos pelo estômago gigante do alienígena voador é proposital). Em outras palavras, de um filme que dá um passo além das realizações anteriores de Jordan Peele, aprofundando uma abordagem interseccional (Akotirene, 2019), que põe em questão de forma transversal estereótipos de raça, cor, gênero e sexualidade, além de derrubar expectativas de recepção a produções rotuladas por gêneros fílmicos populares. Ainda por cima, sublinha uma crítica articulada à cultura das celebridades e ao culto a imagens técnicas.

A primeira sequência do filme consiste em um flashback que leva a plateia a um episódio ocorrido duas décadas antes da narrativa principal (o filme retornará a esse momento do passado outras vezes). Trata-se da gravação de um seriado de TV em que uma família branca, aparentemente feliz, celebra o aniversário do chimpanzé Gordy, animal de estimação da casa. Assustado com o barulho de balões coloridos sendo estourados, o animal ataca os atores, matando os adultos, mutilando uma garota e poupando apenas um menino, que consegue se esconder até a chegada dos seguranças que matam o chimpanzé. A imagem final

mostra uma sala de estar suja de sangue e, bem no meio do local, um sapato vazio, suspenso apenas pelo calcanhar. Uma imagem impossível. Um acontecimento insólito.

Não será o único. Sempre a partir de acontecimentos insólitos, Peele vai estruturando uma narrativa que recusa o enquadramento rígido em várias categorias pré-definidas pela cultura hegemônica eurocêntrica, a começar pela própria dificuldade em classificá-la dentro de um gênero fílmico específico (enquanto, ao mesmo termo, flerta com muitos deles). É um filme de horror? Uma comédia satírica? Um thriller de suspense? Uma ficção científica? Talvez, mesmo, um faroeste pós-moderno? Um amálgama de tudo isso, subversivo e articulado pelo insólito e pela multissensorialidade?

Essa dificuldade de categorização documenta, por si só, um objetivo claro de Peele, um realizador negro cuja carreira está marcada pela prática de utilizar convenções, imaginário e linguagem da cultura pop para criticá-la. Trata-se de uma obra que estabelece um espaço estético e narrativo que permite um diálogo e reflexão sobre os modos como percebemos, sentimos, ouvimos e vivemos em um mundo marcado pelas dinâmicas de poder, do capital e do espetáculo. A posição estética estabelecida pelo diretor é singular: o filme recusa rótulos fixos, navega sem pudor por entre eles, enquanto os subverte e crítica. Essa mesma operação – uma atitude decolonial, poderíamos afirmar – vai ser o fio condutor da construção dos personagens e das dinâmicas entre eles.

Os protagonistas do filme são dois irmãos, jovens negros, de personalidades bastante diferentes. *OJ* é calado, melancólico, prefere ficar sozinho e aparecer o mínimo possível. Emerald, ou *Em*, possui energia exuberante, não tem vergonha de falar o que pensa, o protagonismo não a amedronta. O modo como esses dois personagens são narrativamente construídos – em particular – se afasta decididamente dos estereótipos típicos dos papéis reservados a atores negros em Hollywood. Ele está muito distante do camaleão ambivalente que não hesita em atirar pelas costas, ou sacrificar aliados para sobreviver; está mais próximo dos heróis taciturnos dos westerns de Clint Eastwood.

Numa atitude autoconsciente de evitar as imagens de controle (Collins, 2019), Jordan Peele também constrói Emerald com o clichê da mulher submissa e/ou sedutora, muitas vezes colocada num papel de destaque apenas para atrair o público branco masculino; bem pelo contrário, Emerald é lésbica, possui nome latino (não por acaso, outro grupo social periférico)

e alude ao clássico *O Mágico de Oz* (Victor Fleming, 1939), do qual toma emprestado o nome da cidade onde vive o mago do título. Emerald, portanto, enfrenta a submissão e reivindica sua autonomia sexual, modos de resistência ao “discurso colonial de controle” (Carrera; Meirinho, 2020, p. 58). Ademais, a estratégia narrativa de enfrentamento operada pelo texto fílmico parece sugerir que Jordan Peele está em busca de abrir uma brecha nesse discurso, em um movimento decolonial de desconstrução dos clichês que versam sobre corpos negros submissos.

A composição dos dois personagens subverte as expectativas do espectador, ao brincar com os estereótipos dos já citados gêneros fílmicos populares. Os irmãos herdam o rancho depois que o pai deles é atingido por uma moeda que cai do céu, inexplicavelmente, atingindo-o na cabeça e matando-o. De novo, o insólito dá as caras, enfatizado por diversas tomadas em close do rosto incrédulo de OJ, que testemunha o acontecimento, e também da inusitada moeda banhada de sangue. Além disso, a presença desorientadora do ser alienígena só é percebida, durante a primeira hora de projeção, através do som: um efeito sonoro semelhante a um assobio, um silvo agudo que se aproxima pelo alto e circula a fazenda onde vivem os irmãos, em uma abordagem hiper-real que captura perfeitamente a escuta háptica sugerida por Laura Marks (2000). O silvo anuncia sua chegada, disfarçado de nuvem. Embora nem os personagens e nem o espectador possa enxergar a origem do assobio esganiçado, os animais ficam inquietos (até mesmo o chilreio dos grilos é interrompido), e o volume estridente causa um arrepio no espectador. Choque, repulsa e susto, articulados a partir de uma estilística multissensorial, em que o corpo do espectador é acionado por inteiro, para além dos sentidos da visão e da audição. Poderíamos dizer que os cinco sentidos também comunicam o invisível.

Outros dois personagens importantes para o enredo são Ricky Jupe Park (Steven Yeung) e Angel Torres (Brandon Perea). O primeiro, descendente de orientais e antigo ator-mirim, possui um parque temático de faroeste na vizinhança, e é um arguto empresário que manipula os irmãos Haywood para usar seus cavalos e atrair o objeto não-identificado que parece sobrevoar, sem ser visto, a região. Angel, por sua vez, é um homem de origem latina, vendedor numa loja de eletrônicos, contratado para instalar câmeras de vigilância no rancho, que se envolve no conflito. Como se vê, os coadjuvantes também pertencem a grupos sociais

periféricos – descendentes de imigrantes – e subvertem os estereótipos segundo os quais os representantes de suas comunidades são retratados em Hollywood.

O ázio-americano parece um empresário astuto, como reza um dos estereótipos do asiático em Hollywood, mas se mostra afobado e autor de um plano tão estúpido que compromete não apenas o negócio, mas a própria vida dele, da família e de muitos clientes, ao tentar oferecer cavalos em sacrifício para que o alienígena gigante, confundido com um disco voador (ou seja, o objeto gigantesco é o próprio corpo extraterrestre canibal, e não um mero invólucro que os transporta, o que caracteriza outra transgressão de uma convenção da ficção científica, em que podemos identificar a atitude de desobediência epistêmica).

Angel também não é um personagem de origem latina ignorante, como reza o estereótipo de dominante, mas um jovem ambicioso e esperto, com um talento especial para manipular equipamentos eletrônicos (não eram os japoneses os experts em tecnologias digitais, segundo o estereótipo tradicional?). A análise desse grupo de personagens só fica completa quando o analisamos sobre o duplo signo da decolonialidade e da interseccionalidade (Akotirene, 2019): são pessoas plurais, de identidades fluidas, líquidas, que põem em jogo um complexo conjunto de expectativas sociais envolvendo estereótipos de raça, gênero, classe, sexualidade, entre outros.

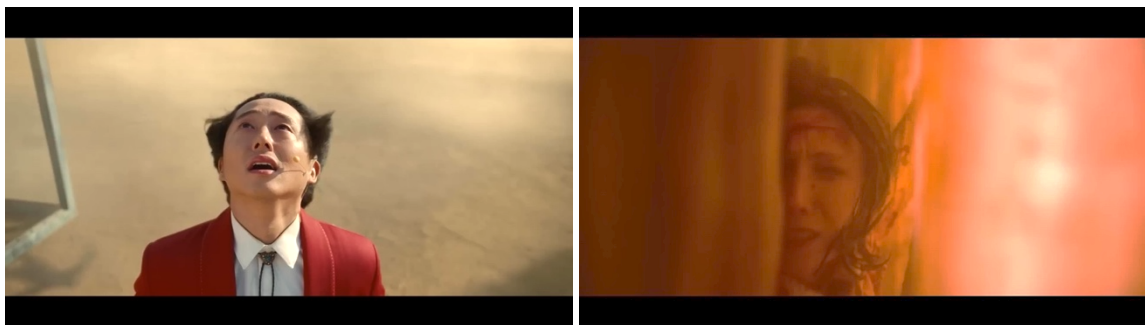
A mencionada sequência digestiva ocorre quando Jupe cobra ingressos de moradores locais para apresentá-los a Jean Jacket – apelido que Emerald pôs no alienígena – que até então só ele havia visto. Nesse momento do longa-metragem, o mistério que cerca essas ocorrências insólitas é finalmente revelado, e o espetáculo de circo se transforma num acontecimento dantesco: ao invés de atacar o cavalo usado como isca, o extraterrestre engole quase todo mundo, produtores e plateia.

A cena seguinte é aquela que evoca mais diretamente o onírico, tendo a textura háptica de um pesadelo. Ela ocorre dentro sistema digestivo do extraterrestre, onde vão parar os humanos abduzidos pela criatura viva. Jordan Peele filma a sequência a partir de uma estética háptica, com grandes close-ups e planos-detelhe de rostos, objetos e partes de corpos, imagens que valorizam a textura úmida e desfocada do interior de um estômago gigante, além de um desenho de som que inclui respirações aceleradas, gritos e o aterrorizante ronronar digestivo

de um estômago em movimento. São sons e imagens hiper-reais, como se câmera e microfones estivessem registrando o acontecimento de uma posição interna do cenário (Figuras 1 e 2).

A estilística imersiva e multissensorial inclui panorâmicas sonoras no *sound design*, que fazem gemidos e gritos lancinantes de pânico e dor oscilarem como um pêndulo, de um lado a outro, imitando a movimentação frenética dos corpos dentro do sistema digestivo de Jean Jacket. O modo de filmar posiciona o espectador não mais diante de uma tela com imagens técnicas, mas dentro da ação diegética, ao lado dos personagens. Essa estratégia evoca um processo perceptivo multissensorial, que envolve todo o corpo do espectador (Elsaesser; Hagener, 2018; Carreiro, 2020).

Figuras 1 e 2 - Antes e depois de entrar no sistema digestivo do alienígena



Fonte: Blu-Ray.

Os irmãos protagonistas conseguem escapar e bolam um plano para enfrentar o alienígena canibal. A intenção, porém, não é matá-lo, como ocorreria em um filme de Hollywood colonial nas décadas de 1980-1990, mas sim filmá-lo e vender as imagens para algum veículo de imprensa sensacionalista. É assim, recorrendo a uma estratégia insólita, que os irmãos pretendem sair da crise financeira que ameaça a herança familiar. Nesse ponto do enredo, o filme esclarece mais um de seus temas: a crítica mordaz à sociedade do espetáculo do século XXI.

Os irmãos não estão inicialmente preocupados com a segurança da comunidade, mas em faturar com a aparição ameaçadora. Esse tema será sublinhado mais adiante, quando um repórter do website sensacionalista TMZ aparece na região, decidido a registrar a presença alienígena – ele termina, claro, morto pelo extraterrestre, algo que OJ tenta impedir – numa

cena que Peele filma de maneira irônica, fazendo-o montar um cavalo que persegue o paparazzi motociclista, mais uma vez em uma cena repleta de rostos, gritos, areia e o sopro do vento, imergindo o espectador, de forma quase tátil e sinestésica, numa nuvem de poeira.

Quando a estratégia de filmar o alienígena com câmeras de segurança da errado, OJ e Emerald buscam uma saída insólita: convencer um renomado diretor de fotografia de Hollywood (Michael Wincott) a levar seu equipamento de ponta para o rancho e atrair o alienígena para fora do esconderijo nas nuvens. Antes do confronto final – uma paródia crítica da estrutura narrativa clássica do western (um *duelo* entre herói e vilão, OJ e Jean Jacket) – o veterano produtor de imagens sacrifica a própria vida na tentativa de obter imagens em movimento do devorador extraterrestre, mais um elemento insólito baseado num ato de desobediência epistêmica.

Considerações Finais

No rio, e seus afluentes, que navegamos até aqui, a objetificação e artificialização das nossas experiências concebe um mundo baseado na representação, onde ficção e realidade passam a se confundir (Debord, 2003). Essa confusão favorece o processo de dominação, e os borrões entre essas duas dimensões são fundamentais para se manipular narrativas e memórias.

Com *Não! Não Olhe!*, Jordan Peele utiliza-se, mais uma vez, do cinema como uma ferramenta para provocar diálogo, reflexão sobre as dinâmicas sociais e questionar as estruturas que moldam nossas experiências. Percebemos aspectos que aproximam esse longa-metragem da abordagem artística afro-surreal. A procura por dar visibilidade ao invisibilizado é um dos fatores centrais. Isso está filiado ao desígnio maior que pauta o afro-surrealismo: a proposta de *tornar visível o invisível* (Miller, 2009) que transpassa a existência dos historicamente colocados na fronteira.

Nossa sociedade é mediada por imagens e representações (Debord, 2003) e, por isso, existe um tipo de colonização que se dá através do uso delas. Estamos falando das *imagens de controle*, conceito cunhado por Patricia Hill Collins (2019), na esfera dos estudos feministas e interseccionais, que reflete sobre imagens socialmente construídas que possuem o intuito de controlar os corpos de mulheres negras, relegando-os a uma posição fixa de subalternidade.

Trata-se de um instrumento usado para nomear, caracterizar e manipular nossas experiências numa sociedade completamente infiltrada pelas imagens (Bueno, 2019).

São símbolos que objetivam limitar nossa autonomia, e são utilizadas “como uma forma de naturalização das consequências do racismo [...] do sexismo”, das violências e opressões (Bueno, 2019, p. 79). Compreende-se como um instrumento da matriz de dominação cujo intuito é “despotencializar as lutas por direitos de grupos subalternizados” e marginalizados, na busca por limitar e tolher Outras identidades, além de ser um veículo de manipulação de memórias e narrativas (Bueno, 2019, p. 97).

Não! Não Olhe!, embora seja um produto nascido em Hollywood, parece ter a ambição de confrontar e combater, de dentro do sistema simbólico de produção de conteúdo audiovisual, essas imagens de controle (Collins, 2019), ou pelo menos algumas delas. No caso do cinema, muitas dessas imagens são engendradas a partir de estruturas narrativas, oriundas de gênero fílmicos populares, como melodrama, comédia e horror (Bordwell; Thompson, 2014), e reproduzem linguagem e estruturas de poder hegemônicas; isso ocorre através de uma disputa – ou melhor, uma imposição disfarçada, diríamos – travada no campo da linguagem. Sugerimos que essa luta constitua uma das formas de (re)construir a memória e a subjetividade daqueles que são postos à margem.

Como Mignolo (2008) explica, a abordagem decolonial está ancorada numa mudança de perspectiva em relação à maneira como concebemos a identidade. Para o autor, precisamos nos desvincular da ideia de uma *política de identidade* – que determina o *ser/estar* no mundo a partir de recortes sociais fixos e isolados (raça, classe, sexualidade etc.) – para nos aproximarmos de uma concepção de *identidade em política*, que reflete o *ser/estar* no mundo a partir de uma intersecção dos recortes sociais, e permeado por uma forte noção de territorialidade.

Assim, sugerimos que essa reivindicação por uma identidade em política, que dialoga com a teoria da interseccionalidade (Akotirene, 2019), pode ser um segundo aspecto estruturante do afro-surrealismo, que “rejeita a servidão silenciosa que caracteriza os papéis existentes para afrodescendentes [...], descendentes de asiáticos, latinos, mulheres e pessoas *queer*” (Miller, 2009, s.p.). Na prática, o afro-surrealismo constrói um universo artístico a partir da crença de que as trocas culturais e produtos da cultura pop podem ajudar a desenvolver

ferramentas capazes de tornar o debate estético e político mais próximo da experiência do cotidiano.

No longa-metragem de Jordan Peele, o insólito e o onírico afro-surreal se tornam elementos-chave para a estruturação de uma estética estranha e opositiva, que tem o intuito de se opor à matriz de dominação. Assim, parafraseando Bell Hooks (2019), a possibilidade de estratégias de engajamento atuais com questões de alteridade e diferença passa pela arte cinematográfica, mostrando que existem modos interseccionais de criação artística capazes de tornar mais complexas, multifacetadas e transversais as fronteiras de classe, raça, gênero e sexualidade, além de promover diálogos e debates críticos.

Essa perspectiva, “junto a um foco no pluralismo no âmbito da política social e pública, tem criado uma atmosfera cultural na qual é possível questionar a ideia de que diferença é sinônimo de carência e privação” e segue “e ao mesmo tempo exigir uma reflexão crítica sobre a estética” (Hooks, 2019, p. 224). Há quem defenda um distanciamento entre embates políticos e sociais, e o universo das artes. Nos perguntamos: a quem interessa esse projeto?

Referências

- ACKER, Ana. M.; CAMPOS, Deivison. M. C. *As relações entre horror e racismo no filme Corra!*. In: Comunicação Mídia e Consumo, v. 17, n. 48, pp. 169–192, 2020.
- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Jandaíra, 2019.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AMARAL, Muriel Emídio Pessoa do. Notas sobre o pensamento decolonial e estudos da Comunicação. *Extraprensa*, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 471 – 487, jan./jun. 2021.
- BAUMAN, Zigmund. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas – v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOOKER, Keith; DARAISEH, Isra. Jordan Peele’s *Nope*: saying no to the society of the spectacle. *Science Fiction Film and Television*, n. 16, p. 165–82, 2023.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film history: an introduction*. New York: McGraw-Hill, 2019.

BUENO, Winnie de Campos. *Processos de resistência e construção de subjetividades no pensamento feminista negro: uma possibilidade de leitura da obra Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment (2009) a partir do conceito de imagens de controle.* (Doutorado em Direito) Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), São Leopoldo, 2019.

CÁNEPA, Laura; NASCIMENTO, Gênio. Narrativas insólitas no século XXI: novo realismo e horror no cinema contemporâneo. [Anais] 41º Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom). Joinville, 2018.

CARDOSO, Leandro A. Cinema, negritude e decolonialidade: análise do filme Corra! *Revista Em Favor de Igualdade Racial*, v. 6, n. 3, p. 86–101, 2023.

CARREIRO, Rodrigo. O papel da respiração no cinema de horror contemporâneo. *E-Compós*, v. 23, 2020.

CARREIRO, Rodrigo. Notas sobre o papel do som imersivo no cinema contemporâneo. *MATRIZES*, v. 17, n. 1, p. 115–140, 2023.

CARREIRO, Rodrigo; CÁNEPA, Laura Loguércio. Insegurança perceptual e multissensorialidade no horror nórdico contemporâneo. *Rebeca*, v. 12, n. 1, 2023.

CARRERA, Fernanda; MEIRINHO, Daniel. Mulheres negras nas artes visuais: Modos de resistência às imagens coloniais de controle. *Eco-Pós*, n. 23, v. 3, p. 55–81, 2020.

COLEMAN, Robin R. Means. *Horror Noire: a representação negra no cinema de terror.* DarkSide, 2019.

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

CORDERO-HOYO, Elena. Os primórdios do cinema. *História do cinema: dos primórdios ao cinema contemporâneo* (org. Nelson Araújo), p. 26-61. Lisboa: Edições 70, 2023.

CORRÊA, Lilian, C. O fantástico e o estranho em o coração denunciador, de Edgar Allan Poe. *Revista Pandora*, v. 6, p. 65-78, 2011.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo.* São Paulo: Coletivo Periferia, 2003.

ELSAESSER, Thomas. Cinema mundial: realismo, evidência, presença. *Realismo Fantasmagórico* (org. Cecília Mello), p. 37-60. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2015.

ELSAESSER, Thomas; HGENER, Malte. *Teoria do cinema: uma introdução através dos sentidos.* Campinas: Papirus, 2018.

FURTADO, Renato Guimarães. Milagre ruim: a exploração atmosférica do som em Não, Não Olhe! [Anais] da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom), 2023.

GARCIA, Flávio. A manifestação do insólito ficcional, na categoria personagem, como marca do fantástico modal: uma leitura de A gorda indiana, do escritor moçambicano Mia Couto. *Redisco – Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo*, v. 1, p. 33-45, 2012.

HOOKS, bell. *Anseios: raça, gênero e políticas culturais*. São Paulo: Elefante, 2019.

JACKSON, Jeremy A. *Henry Dumas: prophet of the afrosurreal renaissance*. (Dissertação de Mestrado em Artes), University of Maryland, Baltimore, 2019.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

MARKS, Laura U. *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham: Duke University Press, 2000.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção decolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF*, n. 34, p. 287-324, Rio de Janeiro, 2008.

MILLER, D. Scot (org.). Manifesto afro-surreal: Preto é o novo preto – Um manifesto do século XXI. *San Francisco Bay Guardian*, v. 43, n. 34, 2009. Tradução de Yuri Costa. Disponível em <https://medium.com/@eusouyuri/manifesto-afro-surreal-preto-%C3%A9-o-novo-preto-um-manifesto-do-s%C3%A9culo-xxi-4b984c995b65>. Acesso em: 28 maio 2024.

QUIJANO, Anibal. Colonialidad y modernidad/racionalidade”. *Perú Indígena*, v. 13, n. 29, p. 11-20, 1991.

RABELO, Matheus Santos. *O encontro entre a negritude e os filmes de terror: uma análise narrativa e cultural de corra! E não, não olhe!*, de Jordan Peele. 2023. 87 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2023.

SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo*. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

SPENCER, Rochelle. *Afro-Surrealism: the african diaspora's surrealist fiction*. London: Routledge, 2020.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VIEIRA JR., Erly. *Realismo sensório no cinema contemporâneo*. Vitória: Editora da UFES, 2022.

Rodrigo Octávio D’Azevedo Carreiro - Universidade Federal de Pernambuco – UFPE
Pós-doutorado, Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutorado em Comunicação,
Universidade Federal de Pernambuco. Mestrado em Comunicação, UFPE. Docente da UFPE.
E-mail: rodrigo.carreiro@ufpe.br

Marília de Orange Uchôa da Fonseca - Universidade Federal de Pernambuco – UFPE
Doutoranda em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Mestra em
Comunicação (UFPE). Graduada em Fotografia, Universidade Católica de Pernambuco (Unicap).
Especialista em Estudos Cinematográficos (Unicap, 2015). Docente.
E-mail: marilia.orange@ufpe.br