
A Morte Como Violência Simbólica no Gênero do Horror¹

Bruno ALVES²

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

Resumo

O presente artigo tenta, a partir de um panorama histórico da representação negra no cinema de horror, analisar as estruturas invisíveis de poder dentro do gênero e assim levantar a hipótese de seu conservadorismo inato, dando destaque ao papel de sua maior ferramenta narrativa, a morte e seu poder simbólico, como instrumento de dominação ideológica. Ao fim se utiliza como objeto de análise para possíveis escapes destes entraves, contradições e paradigmas históricos, o filme *Corra!* de Jordan Peele (2017).

Palavras-chaves: cinema de horror; morte; raça; representação; violência simbólica.

Introdução

Há um clichê no cinema de horror: o negro é sempre o primeiro a morrer. Habitualmente reconhecido pelo seu público fiel, é uma afirmação que geralmente parece possuir um fundo humorístico, nunca levada a sério o suficiente para ser analisada com maior rigor. Como se a afirmação pudesse se tornar justificável para alguns espectadores a partir da afirmativa de que ao gênero concerne a fantasia e não o realismo. No entanto, este fato jamais isentou o meio cinematográfico da capacidade de reproduzir estruturas de opressão atuantes no mundo. Pelo contrário, sabemos muito bem o tipo de influência que as imagens exercem, e este apelo para uma idiotia ou inverossimilhança natural de um gênero se torna, naturalmente, uma tentativa de isentar as representações perniciosas que permeiam este cinema.

O apelo ao cinema de gênero como algo menor, portanto permissível de desequilíbrios representativos, é sintomático de uma atitude tão ingênua quanto dolosa, que atribui àquilo que foi industrializado uma certa inocência, como se uma linha de produção não pensasse. De fato, uma máquina produtiva não pensa mas os agentes que

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), e-mail: balvesferreira1@gmail.com.

a criaram, a modelaram e a supervisionam sim. Mesmo seu projeto e funcionamento também transmite ideias, que podem não estar dispostas didaticamente – embora o horror, como gênero cinematográfico, costume ser bastante didático em suas pretensões – mas ainda possuem capacidade de ensinar regras a serem seguidas intuitivamente; nas palavras de Bourdieu, são estruturas estruturantes (1989, p. 8). A mídia de entretenimento, tão irresponsabilizada por sua suposta banalidade, também é local de confrontos políticos que passam a soslaio de seu público. É espaço ignorado de luta por representação e disseminação discursiva (KELLNER, 2001, p. 76).

Assim, adiantamos a conclusão, para retrazar seus passos e ao fim propor uma fuga: a violência simbólica, este monstro invisível que regra as relações de opressão, no filme de horror se opera, ironicamente, através da violência ficcional; uma violência escancarada que se oculta através de sua transparência. Esta violência transparente não é tomada como uma violência de fato por ser despida de seu valor simbólico, a partir de uma estrutura narrativa que naturalizou a necessidade de violência sob uma função narrativa, a produção de medo e repulsa, escondendo que até mesmo a violência ficcional do gênero não funciona apenas sob demandas estritamente diegéticas. Pelo contrário, lidando com algo tão explicitamente mercantilizado, os códigos internos dos filmes são ditados externamente. A formação de um texto e de seu gênero não é contingente às circunstâncias históricas e sistemáticas de onde surgiu e da onde se reproduz (FIORIN, 2011, 30), especialmente em situações onde o gênio do autor se subtrai em prol da eficiência industrial e dos desejos de um público intransigente.

A violência do filme de horror, além de sua função afetiva, se torna também um artifício para oferecer uma nova capa para pulsões ideológicas que motivaram as escolhas pragmáticas dentro daquele filme. A partir da prerrogativa de que eventualmente “todos morrem” – uma construção que tenta eliminar o político ao universalizar todos sob a morte – tenta-se isentar as formas e as maneiras que aquelas mortes se operam retirando do filme e de seus produtores qualquer responsabilidade cívica de uma representação adequada. Porém, mesmo um gênero dedicado a disseminar medo e morte também pode ser responsabilizado pelas mensagens que transmite, afinal em seus filmes nem todas as mortes são iguais, surgindo em contextos diferentes de formas diferentes para personagens diferentes.

A afirmação de que os negros são sempre os primeiros a morrer num filme de terror – quando não o primeiro – é um senso comum que mesmo que potencialmente

incorreto, aponta quase ingenuamente a uma problemática muito mais profunda que concerne à representação e agência do corpo negro dentro do gênero. Que localiza o negro essencialmente como o sujeito mais descartável em um gênero que já trata seus sujeitos como descartáveis. Evidencia que as tentativas de inserir diversidade dentro do gênero, apenas realçou as desigualdades que se operavam dentro e fora daquelas estruturas discursivas. A violência simbólica original, a ausência estrutural de uma etnia no gênero do horror, evolui para uma nova forma de violência, a física, mas ainda operada por motivações invisíveis, simbólicas. O personagem negro, escanteado e invisibilizado no cinema de horror, ao ser inserido no sistema, se torna apenas mais uma engrenagem dedicada a moer a si mesmo.

Indústria cultural e cinema

A natureza da indústria cultural é a normatização de todos os seus códigos, de produção e estilísticos. Se convergem práticas de venda com práticas discursivas, organizações reprodutoras com organizações estéticas e sensíveis que propiciam a eficiência de sua mercantilização. Deste modo, a cultura se torna padronizável, composta de elementos facilmente repetíveis e reconhecíveis que facilitem seu compartilhamento. A prática da cultura, alterada pelo capitalismo tardio, se torna essencialmente consumista. Assim, algo que compunha o indivíduo de maneira autônoma, tendo como um dos objetivos a integração e constituição de um corpo social, se torna derivada de uma função econômica e soma ao seu papel a responsabilidade de ser uma mantenedora de um ethos conectado intrinsecamente com a produção de riqueza. A cultura é instrumentalizada em torno do lucro.

Vemos uma similaridade inicial da indústria cultural com os mecanismos de reprodução ideológica (RICOEUR, 2008, p. 76). Se opera através do que há de similar e diferente nas pessoas. No primeiro caso, organizadas naquilo que há de esquematizável, para aumentar a sua eficiência e facilitar a integração social e também as práticas de consumo. No segundo, as suas diferenças serão também utilizadas em favor da disseminação de estruturas de poder, sendo o reforço ideológico que permite a dominação de um grupo social sobre o outro. Transpondo esta organização para a indústria cultural, haverá este movimento em direção à integração dos sentidos e das estéticas (ADORNO, 2002, p. 11).

A diferença estética será eliminada para massificar a eficiência da venda da arte como produto. Depois, esgotadas as possibilidades totais de consumo se subdividirá em nichos, erigindo diferenças também de consumidores a partir de suas semelhanças. Através deste aspecto massivo em união com suas qualidades subjetivantes (RICOEUR, 2008, p. 57), é que a indústria cinematográfica terá como sua principal função social a produção ideológica, indicando maneiras e práticas de vida, sendo um produto que reproduz a sua própria lógica produtora. Ele se justifica como digno de consumo ao lhe comunicar a sua importância e porque deve ser consumido (ADORNO, 2002, p. 10), através da oferta de um mundo especial, repleto de emoções escapistas e explicações que estruturam as tensões de uma sociedade, naturalizando ou glamorizando hierarquias sociais, reforçando que na vida não há questões a serem feitas, porque as respostas são trazidas através da celulose, narcotizando seu consumidor. O cinema, para além da arte, se torna uma gigantesca máquina produtora de ideologia.

A prática cinematográfica surge inicialmente artesanal. Produzida por pequenas equipes de forma independente e vendidas para serem exibidos em pequena escala para os boulevards. Sua crescente popularidade numa sociedade onde a industrialização alcançava patamares globais a transformou nesta máquina ideológica. Assim, a máquina criada para registrar o mundo em imagens, se tornou parte desta mesma imagem para depois regurgitá-la. Logo, a produção cinematográfica imprimiu em seus filmes e em suas práticas de produção e recepção a mesma lógica do capitalismo industrial. Num espaço de 10 anos se formaram os primeiros estúdios dedicados a produzir obras em alta escala. Em 20 anos, os grandes estúdios se uniram geopoliticamente estabelecendo linhas de produção e normas de distribuição. Em 30 anos de criação do primeiro cinematógrafo, a linha de produção cinematográfica já estava totalmente estabelecida e um monopólio dava os primeiros sinais de existência.

Em Hollywood, os filmes eram produzidos a toque de caixa numa estrutura peculiar que tentava dar conta de todas as possibilidades de consumo. Se tornando popular um modo particular de exibição, o double feature, onde um filme seria a atração principal e antes dele uma série de aperitivos: curtas-metragens, noticiários e filmes de baixo orçamento. Os filmes de ficção foram divididos em dois tipos: A e B. Os filmes A, os *feature films*, eram aqueles filmes para toda a família, repleto de estrelas e com alto orçamento. Os filmes B, eram aqueles filmes dedicados a nichos específicos, como o faroeste ou terror. Feitos para preencher espaço vago de consumo, estes filmes

possuíam um tempo de produção tão comprimidos quanto duas semanas (GOMERY, 1992, p. 43), se tornando o exemplo nato do consumismo alterando as formas de produção e portanto o produto final. Era muito comum a reutilização de cenários e atores para filmes diferentes, além da reutilização de estruturas narrativas. A busca pela eficácia demandava que o cinema B, que invariavelmente se tornaria sinônimo de cinema de gênero, vingasse nas tipificações, dos protagonistas aos vilões e até mesmo os figurantes. Se Adorno (2002, p.7) identificava na indústria cultural esta certa tendência à homogeneização e à simplificação, podemos estabelecer uma ponte com aquilo que é industrial no industrial, homogeneizado dentro do homogeneizado, o que se padroniza dentro dos padrões: o cinema de gênero.

Cinema de gênero e ideologia

Nenhuma obra artística está isolada do mundo e uma obra de gênero especialmente sente este peso. Gêneros naturalmente funcionam sob a régua do conservadorismo graças a sua natureza rigorosamente estrutural. O gênero é uma negociação ativa entre um enunciado historicamente estruturado que desenvolveu regras de expressão e leitura específicas, com um público que busca e demanda a recursão de códigos (FIORIN, 2011, 103) como seu principal estímulo de consumo. Isto cria nos gêneros uma tensão entre um escopo criativo do autor continuamente dialogando com o olhar do público e das regras do campo que aquela obra se insere. Deste modo, se dá a um tipo de dinâmica de reforços ideológicos porque ele existe num processo de conservadorismo criativo. Qualquer mudança que se opera dentro de um gênero deve sempre partir de algum enfrentamento aos códigos canonizados, aos esquemas narrativos que se institucionalizaram tanto nas técnicas de criação quanto de fruição, portanto, as mutações dentro da estrutura de um gênero ocorrem lentamente e são inerentemente sociais. Interagem a influência do autor, a maleabilidade do campo social que a obra se insere e por fim as expectativas majoritárias de seus leitores (TURNER, 1999, p. 100). Portanto, o cinema de gênero, mais ativamente que qualquer outro, tende a refletir não somente os desejos da classe dominante como também de compartilhar livremente, através da invisibilidade exigida para seu funcionamento de seus dispositivos, a ideologia contida em seus textos. O cinema de gênero é menos questionável porque “sempre foi assim”, construído na tradição.

Devemos realçar também o lugar privilegiado para reforços ideológicos exclusivamente no gênero do horror. Seu papel social no campo de gêneros cinematográficos é como um ritual de transição social e autoafirmação masculina (CHERRY, 2009, p. 38). Os jovens vão ao cinema de horror não só em busca da experiência do medo ofertada pelo filme, como também para se posicionarem socialmente como capazes de terem aquelas experiências, se “tornarem homens”, à semelhança dos rituais de maturidade presentes em muitas sociedades arcaicas. É uma provação pessoal e social, uma engrenagem importante no mecanismo estruturador de sentidos, que oferece tanto a adrenalina do terror como também a reafirmação de sua maturidade e masculinidade.

O apelo do gênero à juventude, nesta mistura de atração e repulsa, não é desconhecido a seus produtores. Em um raro momento de clareza e honestidade ideológica, os quadrinistas da EC Comics, precursores e grande influência no horror cinematográfico moderno hollywoodiano, se admitiam como moralistas a serviço de uma ideologia conservadora (KONOW, 2012, 72), justificando a existência do gênero dentro de uma didática do ensino através da advertência, similar aos antigos contos de fadas. Um de seus escritores reforça com todas as palavras: “Muita gente pensa que somos um bando de monstros que ficam babando e sonhando nojeiras e horrores. Isto não é verdade. Tentamos entreter e educar.” (KONOW, 2012, 74). Nestes quadrinhos era comum a suma do gênero, em que o desvio é premiado com a morte. Sendo este desvio, naturalmente, algo que não se conformava às exigências sociais. A infligência de violência, tortura e morte, nos gibis da EC Comics e por conseguinte, no cinema de horror, eram punições através do sobrenatural ou do inquietante para aqueles que ousaram destoar da norma. Uma pedagogia social através da imagem de morte.

Este tipo de judícia moral do gênero se transporia especialmente aos *slashers*, subgênero exemplar na maior parte de impropriedades e conservadorismo do horror, que reproduziam facilmente discursos coercitivos. A violência e a morte eram usadas como maneira de alertar e treinar os jovens para os ditos perigos da sexualidade. Não era coincidência que nos *slashers* a única figura sobrevivente era da heroína virginal, instruindo o seu público como a repressão sexual que é tido pelos seus colegas, coadjuvantes punidos por seu hedonismo, é, na verdade, sua maior arma. Exemplificando que a solução para vencer qualquer tipo de ameaça maligna é a convicção nos ideais cristãos da inocência angelical, e, de certa maneira, uma recusa da

feminilidade, ao menos aquela que se associa com a sexualidade (CLOVER, 1992, p. 40). Sobrevivendo unicamente o prêmio final³ de uma sociedade patriarcal para aqueles que venceram na vida: uma mulher pura.

Compreende-se então que gênero do horror possui historicamente um caráter disciplinar muito forte justificando normas antigas através de suas narrativas. Podemos até cogitar que seus subgêneros poderiam até serem compreendidos como diferentes formas do poder se processar, desta pedagogia do texto imagético se efetivar. A organização de alguns destes subgêneros, baseados na violência física de acordo com tipos normativos que ditarão a ordem da narrativa a partir de suas mortes, é um diagrama que já reproduz uma normatividade desejada, uma regulação sobre os corpos e expressões possíveis através da violência corporal. A violência nos filmes de horror não é meramente física, nascida do funcionalismo narrativo, como também simbólica.

Cinema e desigualdade racial

Oligopólio branco desde sua concepção, os negros – e tampouco as outras minorias – não dispunham dos meios materiais, financeiros e sociais, de desenvolverem suas próprias representações em Hollywood. Sua existência no cinema se relegaria ao coadjuvantismo, geralmente no papel de um serviçal obediente e tolo ou nalgum vilanismo pautado pelo olhar eurocêntrico (COLEMAN, 2011, p. 63). No cinema de horror, se agravaria com o passar das décadas, sua importância narrativa se tornaria tão ínfima que sua única função seria demonstrar medo, profetizar alguma situação perigosa e sumir do filme (COLEMAN, 2011, p. 93). Embora geralmente não morressem com a frequência moderna, tampouco fossem alvos de piadas ou preconceitos mais abertos, também lhe eram negadas a participação ativa na diegese. O negro existia como acessório narrativo para perpetuar sua condição socialmente diminuta, imerecedor sequer de entrar no jogo de códigos e regras que compunham o gênero, ou seja, de ser visto como um potencial aspirante social dentro daquele campo – uma ausência estrutural do negro dentro do gênero.

Qualquer forma de resistência deve partir sempre fora deste discurso hegemônico, às margens do campo visto que seguir as regras do campo, como aspirante, é também perpetuá-lo. No cinema, o lugar de reação à Hollywood sempre partiu do

³ Para Clover (1992), as mulheres que protagonizam os *slashers* americanos servem, além de prêmio, também como uma construção que permita uma identificação masculina a partir do apagamento de sua sexualidade. Para o espectador masculino vê-la tanto como prêmio final e como um lugar de projeção pessoal que não negue sua masculinidade.

cinema independente, por operar fora da lógica de produção industrial dos grandes estúdios. No cinema de horror, *Night of the Living Dead* (Estados Unidos, 1968) de George Romero, se tornou um marco independente do gênero adquirindo forte ressonância cultural, sendo até hoje ainda um dos raros exemplos de caracterização de um personagem negro e um dos principais motivadores, junto do movimento *blaxploitation* que lidaremos brevemente adiante, da inserção e empoderamento do negro no gênero (COLEMAN, 2011, p. 16).

Seu protagonista Ben (Duane Jones), além de competente, não traz consigo os clichês e códigos que até então caracterizavam os negros no horror cinematográfico. Se comporta com verossimilhança na estrutura de violência gestada pelo filme. Num comentário social vigoroso, sua personagem resiste como líder dos sobreviventes durante todo o filme, para morrer na última cena pelas mãos de uma turba de homens brancos “saudáveis” – ecoando gravemente os linchamentos e assassinatos de negros no sul dos Estados Unidos. Encerrado o filme, e o tumulto social que deu liberdade para a personagem, retornam as estruturas normativas e ele é posto de volta ao seu lugar.

Apenas na década de 70, período de efervescência política onde a luta identitária se intensificou no seio popular, que se cria um núcleo cinematográfico gerido ao menos parcialmente nas comunidades negras. Produzidos com poucos recursos e adaptando parodicamente os gêneros de sucesso para a sua realidade, o *blaxploitation* se apropria dos códigos tradicionais para alterá-los de acordo com sua cultura marginalizada pelo mainstream. Os negros puderam adentrar o campo restrito do cinema de massa, substituindo os tipos impostos pelo cinema mainstream pelos seus próprios tipos, efetivamente expandindo as possíveis representações de sua figura. Em seus filmes, personagens negras foram permitidas a qualidade mais básica e digna de qualquer personagem, a participação no jogo de regras e códigos que compunham o gênero numa posição de igualdade (LAWRENCE, 2008).

Ainda assim, o *blaxploitation* ao visar o lucro geral, e isto implica a sedução do público branco de classe média, e ainda estar inserido num diagrama produtivo que exige o medo da diferença também caiu no mesmo erro das tipificações. Em um dos filmes mais importantes do *blaxploitation*, *Blacula* (Estados Unidos, 1972) de William Crain – sobre um vampiro negro que atormenta a periferia de Nova Iorque –, se reproduz o discurso da alteridade ameaçadora, apenas mudando a direção dos corpos. *Blacula* (William Marshall) é um imigrante africano, com ares de nobreza europeia,

aterrorizando americanos. Em seu primeiro ataque, vítima um casal, um negro e outro branco, homossexual. Blacula mata o branco após um irônico, dadas as circunstâncias históricas, plano subjetivo. Na inversão das dinâmicas de poder, um filme feito por negros para negros, o branco se torna a alteridade descartável. Além disso, novas alteridades são hierarquizadas, na evidente escolha simbólica da sexualidade como disparo da morte. Eliminada a questão da raça, o mecanismo do poder se desloca do negro para o homossexual e depois às mulheres (o blaxploitation possuía um viés machista notório).

A lógica da eliminação da alteridade se perpetua, embora seus atores mudem. O movimento de resistência, incorporado na apropriação dos códigos e estruturas de gênero foi absorvido pelas potencialidades mercantis do campo em que estava inserido (LAWRENCE, 2008, p. 94). O esquema de produção tipicamente industrial que os filmes de gêneros estavam insertes para garantir seu sucesso necessitava também da reprodução de suas formas de opressão. Ao tentar jogar o jogo para aspirar algum tipo de dominância, ou subvertê-lo, apenas se reforçou as próprias estruturas de dominação, atualizando as definições estereotípicas da população negra americana, associando-a em conjunto com os estereótipos atuantes no imaginário popular. Assim, o negro que era figurado como servil e ignorante, agora também será figurado ameaçadoramente nos criminosos da sociedade. Se nos policiais clássicos de Hollywood as ameaças eram, apesar de tudo, ainda brancas, o negro agora toma parte na figura do oponente urbano, de certa forma resgatando a sua forma original cinematográfica (COLEMAN, 2011, p. 63), antes de sua figura ter sido domada como acessório. O gueto se torna o local da alteridade, o não-americano dentro da América.

A ascensão e queda do blaxploitation ao menos abriu portas para a participação dos atores negros no mercado americano. O negro ascende de figurante a coadjuvante, e nesta dinâmica de empoderamento, contraditoriamente, realçando sua vulnerabilidade dentro do sistema. Nos filmes de horror, isto também significou dialogar diretamente com a série de regras que compunham o texto, colocando o negro na linha de fogo oficialmente, complexificando a domesticação de sua figura pela indústria e ampliando os mecanismos simbólicos de reafirmação de sua posição social. Dispondo de um rol de vítimas brancas e um negro, geralmente isolado (a “cota” negra do filme), num gênero construído sob o temor, doutrinação e apagamento da alteridade, herdeiro direto das fábulas moralistas, apagará aquele que possui o maior aspecto de alteridade do elenco.

O discurso clichê do negro como primeiro a morrer é uma visão exagerada de uma certeza: a inevitável morte do negro nos filmes de horror. Numa matéria de 2013, o site Complex⁴ checa a hipótese da morte inicial do negro a partir duma amostragem de 50 filmes populares de horror. O negro é o primeiro a morrer em apenas 10%, porém possui uma taxa de mortalidade assombrosa de 80% nestes 50 filmes, fato que passa ignorado pelo autor da matéria. Com uma amostragem expandida de 1000 filmes, o site blackhorrormovies.com⁵ identificou uma taxa de mortalidade de 45% de negros dentro do filme de horror. Além disso, de acordo com o editor, cerca de 30% dos sobreviventes o fazem através de uma recusa absoluta de sequer participar do filme – de ser elemento constitutivo do texto – a partir do figurantismo ou saída integral da narrativa no momento em que a ameaça é identificada, o que na prática é uma vitória contra a morte através do apagamento da personagem e de sua agência, a marginalizando dentro do texto, totalizando uma taxa de morte simbólica de 75%. O site também identifica que geralmente sobrevivem apenas os negros que são estrelados por artistas famosos. Ou seja, o capital narrativo que influencia a sobrevivência das personagens negras é diretamente relacionado com seu capital social e econômico extra diegético. Sobrevivem os negros que conseguiram transitar pacificamente entre os dominantes além da diegese, que possuem maior nível de aceitação popular. Eles compram a sua sobrevivência através do capital social de seu intérprete. O negro no filme de terror é, mais do que qualquer outro, descartável. E ele é descartável unicamente por sua raça, definido como descartável através dela. Tipificado como corpo contábil por natureza.

A política em filme

Passado este panorama analítico, que encerrou-se com o diagnóstico da contabilidade do negro no gênero do horror, partamos para um exemplar muito singular e recente de desvio destes padrões, em busca de novas camadas de diagnósticos e possíveis soluções oferecidas pela sua prática fílmica.

Corra! (Estados Unidos, 2017) foi lançado durante um novo período de efervescência social, num Estados Unidos dividido politicamente, com a eleição de Donald Trump, e racialmente, onde as sequelas de assassinatos de negros pela polícia norte-americana motivaram a criação de insurgências populares como o movimento

4 Disponível em <http://www.complex.com/pop-culture/2013/10/black-characters-horror-movies/>

5 Disponível em <http://www.blackhorrormovies.com/blackdeath/>

#blacklivesmatter. O filme foi campeão de crítica e sucesso de público, se tornando um dos maiores sucessos independentes do cinema mundial no ano de seu lançamento. Dirigido e escrito por Jordan Peele, o filme narra o fim de semana que um fotógrafo negro, Chris (Daniel Kaluuya), passa na comunidade de classe média alta dos pais de sua namorada branca. O que parecia ser um fim de semana inocente se torna um pesadelo quando o comportamento estranho dos familiares e dos empregados parecem evidenciar alguma conspiração se formando ao seu redor. A conspiração revela que a comunidade abduz negros e utiliza seus corpos para alongar sua vida.

Corra! é um filme de gênero quase prototípico. Como de praxe, nas tentativas de subverter o gênero, ele se utiliza da paródia em seu sentido mais expandido. Além da mera galhofa o que a paródia visa é a exposição (HUTCHEON, 1985) do discurso. O destrinchamento daquilo que o organiza para poder alterá-lo criticamente a partir de seus próprios enunciados. Assim, os códigos habituais dos filmes de horror estão presentes no filme. No entanto, seu diretor tem o conhecimento de algo muito sintomático da indústria: que a presença de um protagonista negro realista, é o suficiente para criar alguma forma de distúrbio dentro do discurso, inatamente o parodiando. A ausência estrutural dos negros no gênero é tão grande, que qualquer inserção chama atenção pras deficiências representativas que antes eram ignoradas, nesta tentativa contínua de branquificar ou “despolitizar” os filmes. Em *Corra!*, os personagens negros sabem que são negros e chegam a cogitar legitimadamente que a violência que sofrem pode possuir motivações sociais.

A cena inicial do filme é um bom exemplo desta reflexividade. Um homem negro (Keith Stanfield) caminha a noite por um rico subúrbio americano quando nota um carro se aproximando silenciosamente. Um índice comum de filmes de suspense e thrillers. A novidade do filme é a reação da personagem, que evoca neste código os inúmeros abusos e injustiças que pendem a balança para o outro lado. Diante dos indícios clichês do horror, que transcendem uma metalinguagem para se tornarem immanentemente políticos, sentencia: "Eu não... hoje não!".

Define que suas personagens não habitam um mundo no qual a política inexistente e que sua condição racial é sumariamente ignorada em prol de uma ilusória igualdade gerada a partir de uma mortalidade dita apolítica. Esta mesma personagem, após sofrer o ataque e experimentos, voltará domado, controlado pelo discurso branquificante e ignorante de sua condição racial. Por si só, um comentário de como não só o cinema de

horror, mas como de maneira geral o cinema americano trata a figura do negro, almejando o apagamento de sua cor e assim de sua consciência política para consigo eliminar os meios de resistência.

Os códigos temerários do gênero, como o carro silencioso a espreita, o atropelo de um cervo na estrada, os olhares estranhos, também funcionam em outra camada epistêmica entre as personagens brancas, negras e seus espectadores. Elas são refletidas pelas personagens, numa disputa entre os enunciados conservadores do gênero e os enunciados da vida real, num embate de visibilidades advindas do falar e pensar político usualmente omitida em filmes de horror. Quando atropelam um animal na estrada, o enunciado do gênero indica no cervo atropelado uma profecia macabra e genérica, um índice tenebroso que prenuncia a presença da morte naquela casa. Já a reação do protagonista inverte esta relação porque ele enxerga no cervo a morte da própria mãe e também de certa forma sua própria morte, como se já entrasse no filme contaminada por ela. Em seguida, diálogos como o do patriarca da família que acusa os cervos de estarem invadindo todos os espaços da comunidade e que portanto devem ser exterminados, adquirem uma ressonância social com o público que identifica nesta polissemia dos enunciados dos filmes, uma relação à hierarquia social e racial do filme.

O filme é repleto de situações semelhantes, que transitam de um medo genérico para um temor incorporado à política de vida de suas personagens. Que sabem que as condições do filme não são naturais (uma comunidade branca e rica aceitando um negro de braços abertos) e enxergam com suspeita qualquer naturalização de uma paz de espírito coletiva que inexistente, pondo em conflito os múltiplos discursos presentes nos filmes de horror. De um lado, representado pelas ações dos vilões e do discurso comum do gênero, temos a família nuclear americana. O centro de toda uma cinematografia dedicada à preservá-la a todo custo e que promove uma visão de mundo unitária desde que os negros saibam seu lugar. O que se esconde nas profundezas deste discurso é que a negritude – assim como outras formas de alteridade – sempre foi uma qualidade negada às personagens. Através deste discurso do horror como o lugar do apolítico, regido apenas pela pureza dos afetos, da pureza do medo. Mas o apolítico tende unicamente a refletir as demandas dos dominantes, efetivamente exigindo que as minorias se tornem a maioria (TURNER, 1999, p. 94), se tornem a norma-padrão antes de serem descartados. Há uma tripla negação, a negação de sua raça, de sua agência e de sua vida.

As personagens negras tornam o filme imediatamente político por possuírem uma existência que, infelizmente, não é possível sem qualquer forma de política de si. Longe do privilégio do homem branco e rico, passível de se caracterizar prioritariamente a partir de si mesmo, o homem negro não existe isoladamente. Ele possui uma alteridade contaminada por uma dualidade de discursos, o discurso próprio para si e o discurso dos outros que o enxergam como alteridade ameaçadora encarnada na sua cor. Possui a mesma alteridade que inclusive é o que define algo como ameaça ou não dentro do gênero, podendo ser até mesmo definido no discurso ideológico como a ameaça secundária ou terciária a ser eliminada pelo diagrama da violência, o negro como outra monstruosidade (COLEMAN, 2011, p. 6) presente no filme.

Prognóstico demonstrado com inteligência na constante interação entre o protagonista e seu melhor amigo, Rod (LilRel Howery). Este último, distanciado dos eventos da narrativa portanto da rede simbólica de reforço ideológico, tem uma percepção completamente diferente do que acontece. O protagonista, inserido num sistema ideológico que tenta eliminar as diferenças, continuamente se convence que a desigualdade (a conspiração) é circunstancial, na tentativa de se convencer parte integral da estrutura que lhe domina. Por outro lado, Rod, membro de um órgão regulador e consciente dos meios de controle social, deve sempre lembrá-lo que aquilo não passa de ilusão e reforço ideológico. No filme de horror, se teme o diferente que traz consigo o distúrbio representado na figura da morte assombrando suas personagens. É o diferente que confunde os esquemas vigentes gerando o terror e o inquietante. A mesma diferença que sentencia as minorias para uma inevitável morte.

Considerações finais

Como escapar destas problemáticas expostas da representação racial no horror se elas parecem estar entrelaçadas com a própria composição do gênero? Jordan Peele parece indicar duas soluções com *Corra!*:

A primeira, e possivelmente maior solução, ampliável a todos os gêneros, é a construção política de suas personagens. Assumindo que devido à histórica ausência estrutural do negro no gênero, qualquer cena que os envolva imediatamente deverá ser construída sob uma carga política reconhecida não só por cineasta e espectadores como também pelas próprias personagens. Ironicamente, por serem vítimas diárias é seu habitus, as dinâmicas de poder invisíveis introjetadas em seu comportamento mundano

(BOURDIEU, 1989, p. 60), de oprimido que oferece os meios de reconhecer as ameaças codificadas, tornando-se personagens metalinguísticos por natureza, que leem os códigos do filme enquanto estes se formam. Incorpora-se aos enunciados fílmicos a capacidade de refletir criticamente as suas origens. De admitir a presença de um interlocutor primário que guia seu texto, que é contrário às personagens não apenas em suas relações como também na construção narrativa.

Há uma segunda contribuição pontual do filme – dependente do trabalho feito no *blaxploitation* – na subversão deste gênero discursivo. Ele dá ao personagem negro a capacidade de também reconhecer uma alteridade ameaçadora nos outros e acima disso, ser o ponto nuclear de onde esta alteridade será identificada, se subjetivando como legítimo ator social. O gênero do horror nunca funcionará de acordo com uma igualdade, a partir de um respeito mútuo entre todas as personagens, de empatia profunda. No momento que a morte se tornou tão central à sua estrutura, a igualdade se torna contraprodutiva aos afetos que o gênero tenta alcançar. No entanto, a construção discursiva do gênero eliminava esta possibilidade de reconhecer o distúrbio da alteridade a todas as personagens. Apenas a figura hegemônica branca poderia imperar como zona neutra de onde se apontariam as possibilidades hierárquicas que o diagrama de poder demanda. Se assiste a um filme de horror para sentir medo, e para haver algum medo é necessária uma alteridade ameaçadora em cena. Com os *blaxploitation* e filmes como *Corra!* há um deslocamento em direção à difusão desta alteridade ameaçadora de acordo com as demandas da obra e não do gênero em que esta se insere.

No entanto, esta segunda solução reforça um incômodo que atravessa nosso texto: sempre nos parece que a mera absorção nos códigos do gênero não é suficiente, servindo apenas para reproduzir alguma ideologia vigente, visto que a estrutura do próprio gênero é pautada numa relação de desigualdade qualquer, no qual as personagens necessitam sempre serem ordenadas para a morte de alguma maneira, em menor ou maior grau.

Para haver uma verdadeira mudança, seria necessário impelir o gênero a uma transmutação que não admite mais o simplismo utilitário duma indústria cultural que reproduz as estruturas do capitalismo tardio e a mitomania dos grandes estúdios, que encontraram na morte em tela mais um produto para se consumir e portanto, ser reproduzido industrialmente. O gênero precisaria retornar às suas origens, quando o medo era mais importante na ordem discursiva que a fetichização e capitalização da

morte. Quando a morte ou sua ameaça, de fato se tornava um grande acontecimento e não só mais um elemento do prazer escopofílico, mais um item a ser cortado dos pré-requisitos de um filme de horror moderno. Quando esta mesma a morte não fazia parte de uma estrutura de controle em suas histórias, instrumentalizada em prol de estruturas de reprodução de desigualdades através de sua força reguladora – como podemos ver no comentário sobre *Blacula*, emancipador e reproduzidor do poder – sejam estas estruturas quais sejam.

Referências bibliográficas

- ADORNO, T. W. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. São Paulo: Bertrand Brasil, 1989.
- CHERRY, Brigid. **Horror**. New York: Routledge, 2009.
- CLOVER, Carol J. **Men, Women and Chainsaws: Gender in the modern horror film**. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- COLEMAN, R. R. M., **Horror Noire: Blacks in American Horror Films**. New York: Routledge, 2011.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao Pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Editora Ática, 2011. Edição digital.
- GOMERY, Douglas. The Hollywood Studio System. In: NOWELL-SMITH, Geoff (ed). **Oxford History of World Cinema**. Oxford: Oxford University Press, 1992
- HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.
- LAWRENCE, Novotny. **Blaxploitation Films of the 1970s: Blackness and Genre**. New York: Routledge, 2008.
- KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia**. Guarulhos: EDUSC, 2001.
- KONOW, David. **Reel Terror: The Scary, Bloody, Gory, Hundred Years of Classic Horror Films**. New York: St. Martin Griffith, 2012. Edição digital.
- RICOEUR, Paul. **Hermenêutica e Ideologias**. São Paulo: Editora Vozes, 2008.
- TURNER, Graeme. **Film as Social Practice**. New York: Routledge, 1999.

Filmografia:

Corra! (2017) de Jordan Peele. Estados Unidos.