

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

ANNE CAROLINE QUIANGALA

**MULHERES QUE CONJURAM:  
O DISCURSO DO HORROR NA LITERATURA ESPECULATIVA DE AUTORIA  
FEMININA NEGRA**

Brasília  
2025

ANNE CAROLINE QUIANGALA

**MULHERES QUE CONJURAM:  
O DISCURSO DO HORROR NA LITERATURA ESPECULATIVA DE AUTORIA  
FEMININA NEGRA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília como requisito de avaliação para obtenção do título de Doutora em Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Dalcastagnè.

Brasília  
2025

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Q6m	<p>Quiangala, Anne Caroline</p> <p>Mulheres que Conjuram: o discurso do horror na literatura especulativa de autoria feminina negra. / Anne Caroline Quiangala; orientador Regina Dalcastagnè. Brasília, 2025. 291 p.</p> <p>Tese (Doutorado em Administração) Universidade de Brasília, 2025.</p> <p>1. conjuração. 2. discurso do horror negro. 3. literatura afro-americana. 4. Octavia Butler. 5. N.K. Jemisin. I. Dalcastagnè, Regina, orient. II. Título.</p>
-----	---

ANNE CAROLINE QUIANGALA

**MULHERES QUE CONJURAM:  
O DISCURSO DO HORROR NA LITERATURA ESPECULATIVA DE AUTORIA  
FEMININA NEGRA**

Tese apresentada como requisito para obtenção do  
título de Doutora em Literatura apresentada no  
Programa de Pós-Graduação em Literatura  
(POSLIT) da Universidade de Brasília (UnB).  
Orientadora: Profa. Dra. Regina Dalcastagnè  
Aprovação: Brasília, \_\_/\_\_/\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Profa. Dra. Regina Dalcastagnè (UnB) – Presidenta da Banca**

---

**Profa. Dra. Kênia Freitas (UFS) – Examinadora Externa**

---

**Profa. Dra. Alice de Barros Gabriel (IFG) – Examinadora Externa**

---

**Profa. Dra. Patrícia Nakagome (UnB) – Examinadora Interna**

---

**Prof. Dr. Anderson da Mata (UnB) - Suplente**

---

*Rogo a cada uma de nós aqui que mergulhe naquele lugar profundo de conhecimento que há dentro de si e chegue até o terror e à aversão a qualquer diferença que ali habite. Veja que rosto tem. Só aí o pessoal como algo político pode começar a iluminar todas as nossas escolhas.*

*(Audre Lorde)*

*O terror tem a intenção de chocar e assustar, mas o gênero também está ocupado com o desconforto, forçando-nos a confrontar as partes desagradáveis de nós mesmas e, com sorte, nos ajudar a superar o desconforto.*

*(Graveyard Shift Sisters)*

*Existe uma relação simbiótica entre mulheres conjuradoras e o blues, que é específica da ficção Afro-estadunidense.*

*(Kameelah Martin)*

## AGRADECIMENTOS

À Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAP-DF), pelo inestimável auxílio financeiro. À Professora Regina Dalcastagnè, por me acolher nesse momento tão decisivo rumo à realização do meu sonho de atravessar o portal e obter esse tão desejado título. À Professora Cíntia Schwantes (*in memoriam*), por tudo o que me ajudou a construir ao longo de quatorze anos de orientação, pesquisa e amizade. Digo isso porque foi o mais generoso, inspirador e completo modo de formação ética e intelectual possível. Agradeço pela confiança e fé, mesmo quando eu não tinha certeza sobre seguir a vida acadêmica (risos). Prometo que lembrarei do que me ensinou e que confiarei nos meus instintos (como Anakin Skywalker aconselhou a *padawan* Ahsoka Tano).

À vovó Laura (*in memoriam*), a primeira conjuradora que eu conheci: por ser uma mulher forte, uma bruxa generosa que me ensinou sobre *práxis* tão organicamente quanto possível. Obrigada à família Quiangala João pela missão – em suma – genética de recuperar a magia e à família Souza pela missão de fabricar um novo *self*.

À professora, pesquisadora, escritora e amiga Hildália Fernandes por toda a confiança, motivação, sabedoria investida em meu progresso e belíssimos *insights*. A Tananarive Due e Steve Barnes, por generosos conselhos sobre literatura e vida. À professora Stephanie Y. Evans, por transmitir generosidade em um terreno tão árido. À professora Michelle R. Boyd, por cada uma das mentorias, retiros de escrita e inestimáveis conselhos sobre a vida acadêmica. À professora Cathy Mazak, por ter ensinado tanto sobre encontrar tempo para escrever. À inesquecível professora Gisele Chiari, por toda a motivação inicial no curso, bem como as dicas de ouro sobre a relação entre estudo acadêmico, problema de pesquisa e a vida em si. Ao Professor Rogério Lima, por ter acolhido meu interesse de pesquisa sobre o gótico, lá em Introdução à Teoria Literária. À Professora Diva Gontijo, por ter-me mostrado um caminho teórico-prático que ampliou a minha perspectiva e evidenciou o poder da militância intelectual. À Professora Patrícia Nakagome, pelo acolhimento e pelas provocações importantes. Às autoras dos textos teóricos e literários usados na pesquisa, por terem criado um espaço para que todas nós possamos existir. À editora Raquel Moritz, porque trabalhar na revisão técnica de *Horror Noire* e produzir o posfácio de *Ring Shout* foram essenciais para pensar sobre como “o horror me trouxe a um ‘aqui’” cada vez mais distante e em expansão. Essa virada de chave é imprescindível para eu ter retomado o horror como tema de estudo e, claro, a fruição. À Editora Suma e Aleph, por terem me presenteado com obras de horror negro que tornaram a última etapa de escrita bem mais agradável. À Aniseya/Jodie Turner-Smith, Annalise Keating/Viola

Davis e Nova Bordelon/Rutina Wesley, por abrirem caminhos conjuratórios.

À Lorena Sales dos Santos, por ter sido uma irmã mais velha que iluminou o caminho que vim a seguir, com muito amor, generosidade, inspiração e rigor intelectual. Harumi Chinatti, minha amiga de sempre, é a definição de reciprocidade e de sororidade para qualquer empreitada. A “bela primavera” simboliza, pra mim, o amor e a lembrança de eterna companheira nas terças feministas e nas descobertas sobre a relação entre os textos e a vida prática. Flávia Neves, por toda a inspiração, generosidade e sabedoria. Você sempre diz a coisa certa, na hora certa, além de ser uma pessoa extraordinária. Obrigada, Fernanda Neves, pela amizade, abertura e, claro, por acreditar na *nossa* magia.

À Isótica (há) Dias: definição exata de “Mulher que conjura”, a bruxona (ou Bruxisa) que encarna a sabedoria e o humor que não cabem em uma definição restrita (capitalista) de mundo. Seu “jeito de ver e não ver”, que é um, dentre diversos outros, deixou marcas profundas no meu texto e na *práxis*. Waldson Souza, profícuo autor e pesquisador, cuja generosidade, conversas e compartilhamento de textos especiais, e seus interesses específicos, me inspiraram e direcionaram a esse grande projeto de pesquisa. Não tenho palavras para agradecer pelos seus preciosos *insights*. À Debora Machado, Dayla Duarte e Letícia Veiga: muito obrigada pela acessibilidade atitudinal de vocês; faz muita diferença! À Anne Louise Dias e Carolina Afonso, as parceiras desde o dia um de UnB. Nós crescemos, melhoramos e aprendemos muito juntas ao longo desse trajeto. Sou muito grata a vocês por nossa longa rede de amor e confiança.

Às irmãs de alma virtual: Pétala e Isa Souza, as @Afrofuturas; e minha “gêmea” Bruna Gnadt. Me ver em vocês é uma parte importante de quem eu sou, no que acredito e pratico. Ciberfeministas Caroline Ricca Lee, Rebeca Puig e Clarice França e ao querido aliado Carlos Norcia, pela inspiração, conversas longas sobre literatura, nerdiarias, mercado, antifascismo, Nalo Hopkinson e senso de pertencimento. À Luciana Maran, Natalle Moura, Luísa de Freitas, Lélia de Castro e Rebeca Prado, por serem aliadas comprometidas, o que significa muito. À Stefany Stettler, pela leitura atenciosa; e Tainá “Kaoru” Elis, por seus *insights*; e a ambas pela total abertura para compartilharem seus brilhantismos, cada uma a seu modo. À Eloah Bernardo, pesquisadora cuja generosidade das interlocuções me inspira, acolhe e transforma, assim como aos meus textos. Muito, muito obrigada, querida, por me emprestar a sua fé toda vez em que eu mesma não tinha. Ao Elbert Agostinho, pesquisador brilhante, fino, elegante e sincero, que disponibiliza todo o seu saber a serviço de um mundo melhor; obrigada por acreditar tanto em mim. À Paloma dos Santos, pela torcida sempre, escuta atenta, *insights*, conversas profundas, acolhimento e a corajosa pergunta sobre “prazos”. À Graciane Celestino, por todo o encorajamento e por me emprestar um tanto do seu superpoder.

À Anita Sakeesian, por ter produzido uma baita dissertação e a série *Tropos vs. Mulheres* sobre temas pelos quais é apaixonada. Agradeço imensamente por inspirar e mostrar um caminho possível de conciliação entre estudos acadêmicos, militância e paixão, assim como as magníficas blogueiras Jamie Broadnax e Ashlee Blackwell, que me mostraram um modelo e o caminho do que é possível e se tornou a comunidade Preta, Nerd & Burning Hell.

À Elza Soares (*in memoriam*), Paula Lima, Alicia Keys, Sky Edwards, MC Tha, Skin e à Deusa Geechee Tamar-Kali, por me emprestarem tanto poder e inspiração para fazer as minhas próprias conjurações. Kimberly Gross, por dar vida a letras tão profundas e mostrar que somos mais poderosas que as fontes de nossos horrores. The Donnas: pelo otimismo e por mostrarem que vale seguir valorizando as próprias características, custe o que custar.

A cada pessoa da comunidade Preta, Nerd & Burning Hell: agradeço de todo o coração pela companhia nos estudos, pelo laboratório de reflexões, pelo ensino-aprendizagem e pelo microcosmo seguro e amorzinho que construímos. Gostaria de nomear algumas pessoas: Teacher André Severino, Maria Fernanda “Mafê” Carvalho, Carina “Kika” Soares, Duda Porfírio, Rafa Mendes, Juliana Alvenaz, Teacher Maria Carneiro, Teacher Fernanda Caetano e Luciano Jorge de Jesus. As *lives* de estudo e concentração na companhia dessa comunidade são um presente inestimável para mim e para essa tese. Às amigas do Mastodon, especialmente Izabel Lima e Iara Vidal, pelo acesso a textos essenciais.

Tia Edirlene Ana, por ter cobrado e treinado minha habilidade de leitura em manhãs frias, quando eu sequer imaginava que isso me traria até aqui. À tia Ciça, por ter me ajudado a forjar a minha autoconfiança e autoestima intelectual. Vovó Neuza (*in memoriam*), vovô Lauro (*in memoriam*) e tia Muneuza: muito obrigada por tudo, especialmente pelo olhar sempre tão generoso sobre mim. Ao estímulo, atenção aos pequenos detalhes, torcida e amor da tia Rita Martinelli, do tio Carlos Leitão e do Paulo Rômulo Maciel de Souza. À minha irmã Dhyanne e aos meus irmãos Júnior e Philippe, por todo carinho e senso de comunidade que criamos juntos de domingo a domingo. Aos primos Estêvão Kwame, Tito Abayomi e Héleber George, pela experiência ética e emocional de sermos um quilombo desde os primórdios. À Tatiana Vargas Dantas, pelo carinho e pela conexão, desde sempre. À Edileuza Penha de Souza, por todo o apoio material e simbólico que me possibilitou imaginar que era possível ir além da província (em todos os sentidos). Às Ceijas em geral (Do Carmo, Daniela, Gaziela, Luna & Bruno), por me ensinarem um novo significado para o conceito de família. À Gabriella Lima, em particular, que me ensina tanto e tudo sobre o amor.



QUIANGALA, Anne Caroline. *Mulheres que Conjuram*: o discurso do horror na literatura especulativa de autoria feminina negra. 2025. Orientadora: Regina Dalcastagnè. 291 f. il. Tese (Doutorado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2025.

## RESUMO

Embora os romances *Kindred: Laços de Sangue* (2017 [1979]), de Octavia Butler, e *A Quinta Estação* (2017 [2015]), de N. K. Jemisin, sejam comumente lidos como obras de fantasia ou ficção científica, existem elementos, tanto narrativos como estruturais, que balizam uma interpretação enfocada nas experiências aterradoras vivenciadas pelas heroínas. Por meio de uma análise comparativa, investigo como as autoras dessas obras conjuram (Pryse; Spillers, 1985), isto é, intervêm no real, elaborando um discurso do horror que atravessa as narrativas especulativas contemporâneas protagonizadas por heroínas Negras que também conjuram (elas usam magia para modificar as circunstâncias desfavoráveis (Martin, 2012)). No intuito de compreender de que modo o horror como experiência – não uma reivindicação de gênero – se revela nas diferentes temporalidades e mundos criados por autoras Negras de grande relevância, como Butler e Jemisin, avalio as reentrâncias das obras em subgêneros especulativos, embasadas pelo conceito de ficção fluida, da teórica Kinitra Brooks (2017). Inspirada pela gameplay do jogo eletrônico *Dead by Daylight* (Behavior Interactive, 2016), defino ainda duas categorias de heroínas (sobrevivente e ambivalente) tendo em vista o tipo de justiça (restaurativa ou retributiva) que seus poderes mágicos estabelecem. Também contextualizo o meu entendimento do gênero horror negro, a partir do que foi teorizado por Robin Means Coleman (2019 [2013]), em contraste com o que a minha hipótese presentifica: uma poética específica de autoria feminina e Negra, tratada aqui como discurso do horror. Em diálogo com a tradição literária, teórica e feminista negra, busco, por fim, compreender de que modo a literatura especulativa de autoria feminina e Negra contribui para o pensamento feminista negro e desestabiliza tanto o cânone clássico como o da literatura de gênero.

**Palavras-chave:** conjuração; discurso do horror negro; literatura afro-americana; Octavia Butler; N.K. Jemisin.

QUIANGALA, Anne Caroline. *Conjure Women: The Horror Discourse in Speculative Literature Authored by Black Women*. 2025. Advisor: Regina Dalcastagnè. 291 f. il. Dissertation (PhD in Literature) – Institute of Letters, University of Brasilia, Brasília, 2025.

## ABSTRACT

Although the novels *Kindred* (2017 [1979]) by Octavia Butler and *The Fifth Season* (2017 [2015]) by N. K. Jemisin are usually read as Fantasy or Science Fiction, there are structural elements that guide interpretations grounded in the horrible experiences lived by their respective heroines. Through comparative analysis, I will investigate how the authors of these oeuvres conjure (Pryse; Spillers, 1985); in other words, intervene in reality, while elaborating a specific horror discourse over contemporary speculative narrative, starring Black heroines who are also conjurers (they use magic to change dreadful circumstances (Martin, 2012; Moise, 2018)). To comprehend how horror as an experience – and not a genre reclamation – operates across different temporalities and worlds created by relevant Black Women authors such as Butler and Jemisin, I will evaluate how the motifs bleed into another speculative subgenre, drawing on Kinitra Brooks's (2017) concept of fluid fiction. Inspired by the gameplay of the electronic game *Dead by Daylight* (Behavior Interactive, 2016), I also define two categories of heroines (survival and ambivalent), focused on the kinds of justice that their magical powers (restorative and retributive) establish. I also contextualize how understanding the Horror genre from Robin Means Coleman (2019) contrasts with my present hypothesis of a specific Speculative Black Women poesis, what I call horror discourse. In dialogue with the Black female literary, feminist, theoretical tradition of Black women, finally, I discuss how the speculative Black Women's literature contributes to the Black Feminist Theory as it destabilizes it and the genre of literature in general.

**Keywords:** Conjuring; Black Horror Discourse; Afro-American Literature; Octavia Butler; N.K. Jemisin.

## ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

### FIGURAS

Figura 1 – Conjuração literária .....	15
Figura 2 - Jodie Turner-Smith como Mãe Aniseya em <i>The Acolyte</i> (2024) .....	22
Figura 3 – Cânone X Complexidade.....	36
Figura 4 - O conceito de multidimensionalidade representado graficamente.....	76
Figura 5 – Sankofa .....	81
Figura 6 - Gameplay de <i>Dead By Daylight</i> : sobrevivente (esquerda) e assassino (direita)...	123
Figura 7 – Complementaridade de oposições, de acordo com a cosmogonia Iorubá .....	143
Figura 8 - Alice e Dana .....	147
Figura 9 - Èjìwápó, dualidade e espelhamento .....	152
Figura 10 - O desdém como magia <i>branca</i> .....	159
Figura 11 - Anotação de Butler sobre <i>Kindred</i> .....	162
Figura 12 - Morte de Alice.....	174
Figura 13 - Dana depois da amputação do braço esquerdo.....	182
Figura 14 - Dana performa seu ritual de morte .....	186
Figura 15 - O mundo de <i>A quinta estação</i> .....	197
Figura 16 – A ambientação fantástica privilegia uma demografia racializada e <i>queer</i> .....	199
Figura 17 - Durante a quinta estação a paisagem se modifica completamente.....	204
Figura 18 - Senua observa os sacrifícios humanos em <i>Hellblade 2</i> .....	210
Figura 19 - A diversidade étnica do povo de Daomé em <i>Mulher-Rei</i> (2022).....	213
Figura 20 - Orogene sendo torturada por um Guardiã .....	228
Figura 21 – Indivíduos, a paisagem e o visual em <i>A quinta Estação</i> .....	247
Figura 22 - Castrima, a comu subterrânea .....	259
Figura 23 - Skin (Deborah Ann Dyer) .....	262

### QUADROS

Quadro 1 - Estrutura cognitiva e atitudinal do temor.....	53
Quadro 2 - Complementaridade (Alice e Dana) .....	150

## SUMÁRIO

<b>1. É POSSÍVEL TORNAR-SE SUJEITO CONJURANDO O HORROR?.....</b>	<b>11</b>
1.1 Conjurando o feminismo por meio do horror.....	11
1.2 O feminismo conjurado artisticamente em <i>The Acolyte</i> .....	20
1.3 Conjurando o discurso do horror como feminista Negra .....	30
<b>2. TORNAR-SE SUJEITO FALANDO POR SI E GRITANDO DE VOLTA .....</b>	<b>37</b>
2.1. De volta à raiz das coisas .....	37
2.2. Uma presença absente desde <i>A tempestade</i> , de Shakespeare .....	40
2.3. Implicações teórico-metodológicas do apagamento.....	42
2.4. O que, afinal, é a experiência de temor sendo uma mulher Negra? .....	46
2.5. Definindo o horror negro como gênero .....	58
2.6. Definindo o discurso do horror negro .....	78
2.7. A diferença entre o Discurso do Horror e o gênero Horror: uma ênfase dada ao efeito.....	85
2.8. A diferença entre o Discurso do Horror e o gênero Horror de autoria Negra: uma ênfase nas causas .....	88
2.9. Nota sobre o apagamento das escritoras Negras do cânone especulativo .....	101
2.10 Escritoras Negras e um modo próprio de conjurar o discurso do horror: do Gótico Negro à Ficção Fluida .....	110
<b>3. HEROÍNA SOBREVIVENTE.....</b>	<b>120</b>
3.1 O horror ensina a lutar, a esperar e a sobreviver .....	120
3.2 <i>Kindred</i> : A experiência colonial como um horror infinito.....	127
3.2.1 Revisitando e recriando o gótico .....	127
3.2.2 Puxando o fio para conjurar a mulher sábia .....	132
3.2.3 A duplicidade: assim como é em cima, é embaixo.....	142
3.2.4 Sobrevivendo ao horror colonial infinito.....	158
3.2.5 Conjurando o discurso do horror .....	180
<b>4. HEROÍNA AMBIVALENTE .....</b>	<b>191</b>
4.1 Justiça retributiva e noções de monstruosidade .....	191
4.2. O horror de ser fragmentada em <i>A Quinta estação</i> .....	198
4.2.1 Conjurando um mundo fantástico na perspectiva Negra.....	200
4.2.2 O que uma heroína <i>adoecida</i> pode fazer?.....	226
4.2.3 “É sobre poder e quem é autorizado a usá-lo” .....	248
4.2.4 A heroína fragmentada é uma sobrevivente que revida.....	257
<b>5. GRITANDO DE VOLTA .....</b>	<b>261</b>
REFERÊNCIAS .....	272

## 1. É POSSÍVEL TORNAR-SE SUJEITO CONJURANDO O HORROR?

*Horror é um tráfico proposital e controlado de trauma.  
É como terapia de exposição<sup>1</sup>.*

(Kinitra Brooks)

### 1.1 Conjurando o feminismo por meio do horror

A minha avó materna, Dona Laura<sup>2</sup>, me levava junto com as suas amigas de ofício místico para colher “ervas de benzer” e para montar “vassouras de varrer o quintal”. Naquele tempo, eu não compreendia por que todas elas optavam por fazer essas vassouras artesanais se tinham vassouras industrializadas. Agora, fica evidente o caráter ritualístico, coletivo e de contato com práticas “dos Antigos”, revisitando essa memória da infância. O senso de tempo sobreposto (Brooks, 2023) era notável na prática cotidiana da minha avó, porque o método remetia a outra época, ou seja, é possível apreender o processo de conjuração de um tipo de presença inferencial (Brooks, 2023).

Também acompanhei o processo de cura de diversos males através das plantas e de orações, o que faz de minha avó a primeira conjuradora<sup>3</sup> que eu conheci. Fenotipicamente, nós não nos parecíamos em nada: o corpo dela contava a história de uma perspectiva oposta à contada pelo meu. Apesar disso, há princípios do feminismo negro que aprendi organicamente com ela: o senso de comunidade, a construção do lar (hooks, 2019a), a obsessão positiva (Butler, 2020) e o respeito às “histórias dos Antigos”. Minha avó costumava usar esse termo, “história dos Antigos”, para se referir a um conjunto de narrativas: experiências de Antepassados que foram sendo transmitidas oralmente através das gerações (situações insólitas que ela presenciou e mesmo histórias que envolviam conjuração). O interessante sobre isso é o caráter instrucional e, não raro, cautelar: “haverá um dia em que o pão será vendido a quilo” foi algo que ela me disse décadas antes da mudança prática nas padarias, alegando que era algo que “os Antigos” já alertavam. Nessa adivinhação/dedução está posta a consciência sobre o real, um olhar objetivo para o avanço do capitalismo.

<sup>1</sup> Trecho original: “Horror is the purposeful, controlled, trafficking in trauma. It’s like expose therapy” (Brooks, 2021). A partir de agora, todos os textos em inglês traduzidos por mim serão indicados como “tradução minha” na citação e a nota de rodapé apresentará apenas o trecho original com essa expressão omitida.

<sup>2</sup> Minha avó faleceu enquanto eu escrevia essa tese, fato que impactou bastante a minha subjetividade e a tese, por consequência. Muito antes disso, inspirada pela trajetória da minha avó e no livro *As filhas de lavadeiras*, de Helena do Sul, lançado em 2002, a minha tia, Edileuza Penha de Souza, dirigiu o documentário *Filhas de Lavadeiras* (2019), no qual narra a história de diversas mulheres Negras que puderam estudar graças ao trabalho árduo de suas mães. Esse filme é, sem dúvida, uma preciosa conjuração do feminismo negro.

<sup>3</sup> *The Conjure Woman*, de Charles Chesnutt (1899), é a primeira obra publicada nos EUA sobre o horror protagonizado por negros sobre a qual se tem notícia (Brooks; Mcgee; Schoellman, 2017), e, segundo Kameelah Martin (2013), a obra também foi pioneira na construção de uma imagem digna da mulher Negra conjuradora.

Ela aprendera tudo isso, inclusive a benzer, com a sua sogra, figura materna e conjuradora, chamada Dona Sebastiana: uma mulher Negra, que a vovó descrevia como uma pessoa sábia e generosa. Ela também relatou que, dentre muitas coisas, a bisavó Sebastiana sobreviveu aos horrores do imediato pós-abolição<sup>4</sup>.

Existe um risco em trazer à tona o fato da minha bisavó ter sido uma sobrevivente, porque há uma série de pressupostos que podem levar uma leitora menos imaginativa a supor que tudo sabe sobre os horrores que rondam a existência de uma “mulher Negra em geral”, aquela monolítica, cuja existência é, não apenas forjada, como fixada, na violência sofrida. Tal figura existe apenas num imaginário específico<sup>5</sup>. *Essa leitora, de quem falo*, reencena cenas de tortura e de apagamento da subjetividade, porque acredita que a escravidão e a pessoa escravizada apenas podem ser entendidas através da violência (Hartman, 2020).

Na contramão disso, argumento que o particular sobre os temores de Dona Sebastiana – e de tantas outras – os quais ela enfrentou bravamente só pode ser compreendido a partir de uma interpretação complexa do *real* (realidade consensual ou mimética). Assim, *a leitora a quem me dirijo* compreende que o horror é uma experiência inerente à vida de mulheres Negras diaspóricas, mas ela não se limita a esse fato. Afinal, essa leitora presumida também é habilitada a ler as narrativas especulativas sobre (e escritas por) mulheres Negras, em estado de atenciosidade. Com isso, ela se dispõe a compreender o processo de nomeação do *real* e de tornar-se sujeito, apesar do medo decorrente das relações de assimetria.

Nesse sentido, busco inspiração no tom dialético usado pela escritora estadunidense Saidiya Hartman (2020) para mediar cenas horríficas e, assim, conjurar no presente texto o meu próprio modo de pensar sobre o horror ficcional de autoria Negra: “ao lado da derrota e do terror, haveria isso também: o vislumbre de beleza, o instante de possibilidade” (Hartman, 2020, p. 24). Então, o desafio reside em compreender os símbolos e as mensagens encriptadas, bem como o resultado da exterioridade em contraponto à interioridade (hooks, 2019b) das protagonistas por meio da atenção aos momentos conjuratórios (Martin, 2012).

Ao prometer à minha bisavó que jamais treinaria as suas descendentes, vovó Laura contribuiu para o estabelecimento dum novo “caminho de magia” para as suas netas e bisnetas<sup>6</sup>:

<sup>4</sup> Além da perversidade da escravidão em si, é notável como o pós-abolição também causou imenso prejuízo para a população negra, uma vez que a expulsão de pessoas despossuídas das fazendas não facilitava o vislumbre de um futuro próspero.

<sup>5</sup> No famoso ensaio “Bebê da mamãe, talvez do papai”, Hortense Spillers (2021) evidencia o quanto termos solidificados pela cultura para definir e contornar – nas palavras de Collins (2019) – as imagens de controle, limitam a compreensão das experiências plurais de mulheres Negras.

<sup>6</sup> Eu poderia contar essa história de outra maneira: a minha família paterna, angolana, é cristã e, de certa maneira, mais distanciada dos saberes tradicionais. Nesse processo de renúncia, existe um ganho – que inclusive me possibilita estar aqui – e também uma enorme perda. Mas essa apenas não é uma história de conjuração.

a conjuração metafórica (Brooks; Martin; Simmons, 2021). Essa história de transmissão de valores e práticas, embora não apresente uma forma idealizada de linhagem mística<sup>7</sup>, demonstra a importância da transmissão oral do conhecimento, oferece um exemplo de que o feminismo negro não é uma vertente essencialista do “feminismo em geral” e prepara o acesso às camadas mais profundas das contradições vivenciadas por uma *heroína ambivalente*: aquela que usa a magia a seu favor, para ferir em revide e equilibrar o poder.

O feminismo negro é uma tradição intelectual erigida a partir das experiências de mulheres Negras, cuja importância epistemológica e prática não se restringe a esse grupo social, uma vez que o seu compromisso com a justiça compreende outros grupos oprimidos (Collins, 2019). Se “o pensamento feminista negro trabalha em favor das mulheres negras, mas o faz em conjunção com outros projetos similares de justiça social” (Collins, 2019, p. 22), é imprescindível que indivíduos pertencentes a outros grupos se comprometam com essa teoria social crítica, bem como na recuperação de ideias de mulheres Negras (Collins, 2019; Evans, 2024). Recuperar tais ideias e honrar as contribuições das autoras também é um modo de conjurar essas mulheres (Brooks; Martin; Simmons, 2021).

Aliás, o ato de conjurar tem conotações literais e figurativas na filosofia feminista negra (Martin, 2024). No primeiro caso, se refere ao campo metafísico que, de fato, atravessa o povo negro, com as suas especificidades históricas, geográficas e culturais, mas abrangendo a totalidade das práticas mágicas de pessoas negras da diáspora<sup>8</sup> (Walker, 2001). Nesse campo, questões relacionadas à religiosidade e à magia são compreendidas nas suas mais variadas formas de trabalho espiritual, dentre elas, as religiões brasileiras de matriz africana, como o candomblé e a umbanda, além do vodu (sistema religioso) haitiano, a santería em Cuba, shango em Trinidad, o cristianismo negro, o Voodoo e o Hoodoo (prática mágica) nos Estados Unidos<sup>9</sup>,

<sup>7</sup> A teórica Kameelah L. Martin (2024) argumenta que a conjuração é uma habilidade específica da mulher Negra, assim como outros grupos também possuem suas magias específicas. Ela se preocupa com possíveis interpretações classificarem o seu conceito de conjuração como transfóbico. Para explicar que não é o caso, ela ressalta o fato de sua compreensão da categoria mulher não excluir mulheres transgênero, apenas atribuir um tipo de magia específica para mulheres dotadas ou não de útero. No tocante à gênero e à conjuração, desvio do caminho mais biológico de Martin (2024) por entender que o feminismo negro como teoria e prática originada nas experiências e saberes específicos de mulheres Negras que sobreviveram à escravidão (Brooks; Martin; Simmons, 2021), compreende (ou deve compreender) identidades gênero-dissidentes como a de mulheres transgênero e pessoas não-binárias, o que se estende às práticas mágicas.

<sup>8</sup> Não ignoro que diferentes povos e gêneros ao longo da história tenham desenvolvido rituais e práticas próprias de conjuração (Brooks; Martin; Simmons, 2021), no entanto, refiro-me ao corpo de conhecimento específico de mulheres Negras.

<sup>9</sup> A antropóloga estadunidense Sheila S. Walker (2001) defende que a cultura *mainstream*, presumivelmente branca, no continente americano em geral e, nos EUA em particular, é constituída em substância por comportamentos, mitologia e religiosidades de origem africana, embora folheadas por uma camada de eurocentrismo. Nesse sentido, ela enumera exemplos das semelhanças em manifestações culturais e artísticas como a música, dança, culinária e língua para comprovar a resistência cultural apesar das circunstâncias adversas, que é a tendência mais atual (Walker, 2001). No que se refere ao olhar para as diferenças, ela demonstra que foi uma

para citar algumas (Walker, 2001; Brooks; Martin; Simmons, 2021).

Além disso, o ato de conjurar tem múltiplas acepções no âmbito do sobrenatural, desde chamar, invocar, ou conclamar espíritos e outras formas de existência desencarnada, até modos de rogar e suplicar a elas que ajudem, inspirem, nos vinguem ou emprestem o seu poder. Tais práticas envolvem o alinhamento do desígnio (intenção e direcionamento) e duma força sagrada (axé), manifestados na palavra correspondente à ação que modifica a forma como as leis da natureza se apresentam. Assim, por meio da conjuração, o impossível se torna viável, seja sob a forma de viagem no tempo e espaço (como acontece no romance *Kindred: Laços de Sangue*), da comunicação com os falecidos, de fenômenos como a intervenção insólita nas leis da natureza (como acontece no romance *A quinta estação*), de incorporação, da troca de mentes, de “dom da palavra”, da transmogrificação e da transmutação.

Entretanto, no modo como exploro, a conjuração assume um caráter metafórico de convocar o corpo teórico desenvolvido por intelectuais Negras, enraizado no poder transformador da palavra, em matéria de transmissão de conhecimentos intergeracionais, autodeterminação e construção de mundos (Pryse; Spillers, 1985; Brooks; Martin; Simmons, 2021; Martin, 2024). Isso significa que reconheço a tradição intelectual e artística de mulheres Negras nas suas mais variadas formas, embora me atenha ao modo específico como ela se apresenta na literatura especulativa contemporânea. Essa modalidade literária não-mimética de autoria feminina é articulada com uma agenda feminista negra e abarca conhecimentos teórico-práticos, tanto mundanos (culinária, doulagem, agricultura) quanto explicitamente mágicos, em formas sistematizadas (religiões) ou em modos de magia popular (Brooks; Martin; Simmons, 2021). Essa teoria-prática aparece junto a usos de magia *stricto sensu*, nos “momentos conjuratórios”, que impulsionam a narrativa (Martin, 2012), sob a forma de viagem no tempo ou de sintonia com a natureza.

Deste modo, para empreender essa pesquisa, situo a conjuração em três pilares, conforme a *figura 1*: ficcionalizar, ser ficcionalizada e elaborar analiticamente. O primeiro pilar, que é a ficção empreendida pela romancista Negra; em seguida, o poder mágico das protagonistas dos textos analisados e, por fim, a minha própria análise do *corpus*, em diálogo com as ficcionistas e as teóricas feministas – um movimento circular anti-horário, já que “a escrita feminista é uma prática sankofiana”<sup>10</sup> (Evans, 2024, p. 50 – tradução minha).

Uma vez instituído que a “magia popular [de mulheres Negras] é como arte e a ficção é

---

tendência do início do século XX, defendida por teóricos negros de classe média, interessados em reafirmar uma desidentificação com práticas africanizadas e consequente respeitabilidade frente ao medo da deportação para a Libéria e outras violências.

<sup>10</sup> “Black feminist writing is a sankofa practice” (Evans, 2024, p. 50).



um modo de conjurar”<sup>11</sup> (Pryse; Spillers, 1985, p. 2 – tradução minha), fica evidente a conexão de longa data entre narrativas Negras e o intangível (Brooks; Martin; Simmons, 2021). E como “a escrita acadêmica [comprometida] pode ser uma prática feminista negra”<sup>12</sup> (Evans, 2024, p. 144 – tradução minha), uma relação entre a crítica literária e o “feminismo conjuratório” também pode ser estabelecida (Brooks; Martin; Simmons, 2021). Assim, o ato de conjurar, tanto é a arte “mágica” de personagens que presentificam o arquétipo da bruxa sábia (Shinn *in* Pryse; Spillers, 1985), como a ferramenta do ofício de crítica feminista (que também pressupõe a conjuração de teóricas).

**Figura 1** – Conjuração literária



Fonte: elaborado pela autora (2025)

E qual é a relação entre a conjuração do feminismo negro e o discurso do horror? O conjuramento<sup>13</sup> (metafórico) de protagonistas Negras pressupõe a invocação literária de bruxas e de ocorrências insólitas a partir do contínuo autoria, temática e perspectiva Negra<sup>14</sup> (Coleman,

<sup>11</sup> “Folk magic as art and fiction as a form of conjuring” (Pryse; Spillers, 1985, p. 2).

<sup>12</sup> “Academic writing can be a Black feminist practice” (Evans, 2024, p. 144).

<sup>13</sup> O professor José de Paiva dos Santos (2014) usa o termo *conjure* traduzido por “conjuramento”, que é uma forma que mantém o caráter de variante menos prestigiada do original. Apesar de privilegiar o termo “conjuração”, usarei a partir de agora, de forma intercambiável com a forma “conjuramento”.

<sup>14</sup> Esse contínuo é recorrente no estabelecimento de teorias sobre arte negra por Coleman (2019) e Souza, W. (2019), porém, o entendimento do que significa “perceptiva negra” varia. Conquanto nem sempre artistas e teóricas concordem sobre o que significa, considerarei perspectiva uma abordagem que priorize valores e interesses coletivos, em especial, o antirracismo.

2019 [2013]; Souza, W., 2019). Além disso, o discurso do horror, na modalidade oral, tem uma tradição bem-estabelecida na comunidade negra (Brooks; McGee; Schoellman, 2017a), que se estendeu para a literatura escrita, preservando elementos culturais, éticos e arquetípicos (Montgomery, 2008). Quando o discurso do horror é de autoria feminina e Negra, alinhando objetivo, interesse e poder (Spivak, 2010), ele reflete a diversidade identitária, bem como do corpo teórico e agenda política do grupo social (Brooks; McGee; Schoellman, 2017a). Desse modo, o pensamento feminista negro também é evocado a partir de elementos e do gênero horror, constituindo uma forma própria de expressão artística: o discurso do horror de autoria feminina e Negra.

É relevante pontuar a minha hipótese de que o elo entre a conjuração e “as narrativas que provocam medo” (Carvalho, 2023, p. 52) de autoria Negra apresenta traços distintivos, devido ao seu potencial de “oferecer narrativas de resistências quando nos é apresentada uma diversidade de versões sobre a mesma história” (Carvalho, 2023, p. 52), especialmente no que se refere ao tema escravidão e as suas permanências. Existe uma linha tênue que distingue obras que representam a experiência do sujeito escravizado: de um lado, a descrição minuciosa de cenas de tortura física e psicológica que alimentam a prática *voyeurística* de desidentificação e incutem medo em quem se identifica com o “objeto” em questão; por outro lado, há composições que denunciam os horrores com o cuidado de não reproduzir estereótipos, não mostrar a violência gráfica de forma gratuita e não reduzir o sujeito a emoções de desamparo, tristeza e dor (Coleman, 2019).

Nesse último enfoque, mesmo a ficção tributária da memória dolorosa da violência colonial opta por reiterar a subjetividade de sujeitos negros destacando laços afetivos, contradições, suas histórias e formas de interpretação do mundo (Carvalho, 2023), sem com isso romantizar a experiência brutal do cotidiano (Hartman, 2020). Explorar esse tema desde o interstício especulativo, que flui entre os gêneros em qualquer tempo e espacialidade, possibilita ao público acessar personagens Negras como sujeitos vivos ou mortos, que sentem e causam medo a partir de uma matriz cultural afrocêntrica (Brooks, 2017).

A partir da matriz cultural africana, não se considera o ato de assombrar intrinsecamente prejudicial, nem mesmo a assombração como uma figura negativa em si mesma<sup>15</sup> (Brooks;

---

<sup>15</sup> Na dramaturgia *Joanna Mina*, por exemplo, a autora baiana Luciany Aparecida (2021) usou documentos históricos para dar vida a personagens inspiradas em pessoas reais “[criando] memórias fictícias entre as memórias factuais fora da perspectiva colonialista e que Saidiya Hartman especifica através do termo ‘fabulação crítica’” (Carvalho, 2024, p. 58). Deste modo, Aparecida (2021) apresenta uma rica narrativa de fantasmas coloniais protagonizada por Joanna Mina: “mulher cis, negra, pansexual. [Nascida] em 1712, na Costa da Mina, Benin [...]” (Aparecida, 2021, p. 219) e assassinada em 1747 na capitania das Minas Gerais. Embora trágica, a história de Joanna tem nuances: é atravessada por afetos positivos, como amor e o desejo de ser amada; quanto ao seu espírito,

McGee; Schoellman, 2017a); Brooks, 2023). Por esse motivo, o conjuramento, a invocação de falecidos e o contato com espíritos são geralmente descritos como resistência e uma forma de recuperar algo perdido ou deixado no passado, não meros dispositivos de pavor (Brooks; McGee; Schoellman, 2017a). Entretanto, através das gerações, têm sido contadas histórias que demonstram a influência de um mundo invisível, de leis cósmicas desconhecidas por descendentes descontextualizadas e os prejuízos causados por violências estruturais, como elementos de um mesmo tecido narrativo no qual as dicotomias são borradas (Brooks; McGee; Schoellman, 2017a). Essa forma de discurso do horror privilegia a conexão entre os saberes populares e os elementos culturais de origem africana (Walker, 2001), de modo que as conjuradoras e as bruxas conjuradas pelas ficcionistas estão intimamente relacionadas à teoria feminista e às “histórias de terror” (Aldana Reyes, 2016).

Reconheço o perigo imediato de reunir o conceito de conjuração adjacente ao horror, uma vez que as religiões e práticas mágicas de matriz africana têm sido demonizadas como uma expressão do racismo antinegro. Mas este trabalho vai no sentido contrário: a conjuração de textos ficcionais, o uso de magia e de outras habilidades sobrenaturais não são a causa do horror e do estranhamento, elas são práticas de liberdade e de agência de sujeitos que enfrentam uma sistêmica diferença de poder e experiências persistentes de horror, seja ele o racismo ou qualquer incerteza, acaso, fobia ou perda emocional que ameace a sua existência (Brooks; McGee; Schoellman, 2017a).

Por mais terrível que seja a ameaça ou o monstro, nas narrativas que analiso nessa pesquisa (a saber: *Kindred: laços de sangue* e *A quinta estação*), eles não definem o real. Com isso, não minimizo a assimetria nem os perigos miméticos; na verdade, em minha leitura, mudo a perspectiva de quem é o sujeito: não o indivíduo capaz de subjugar alguém, mas aquele que muda as circunstâncias de forma “mágica” (Shone, 2022) e habilmente contorna o real verbalmente por meio duma conjuração da sua própria experiência de horror.

Por conseguinte, tanto a conjuração (agência) quanto o horror (a experiência de assimetria vivenciada pelo polo na situação de vulnerabilidade) são elementos do real que vêm atravessando gerações de pessoas negras na diáspora em uma luta constante por sobrevivência, elaborando modos de tornar-se sujeito. Dessa forma, narrar a genealogia da minha conjuração do feminismo é um modo de representar, em primeiro plano, a sobrevivência dos sujeitos que me precederam e de seus saberes frente ao contexto necropolítico (Mbembe, 2018a). Além

---

conjurado através da encenação, conta a sua própria história, de modo que a assombração em si não é a causa do pavor. O trabalho com a linguagem envolve o tensionamento entre os mortos, exercendo a função de vivos, pontos de contato com variações contemporâneas e porções de texto tachado, isso é, palavras ou termos atravessados por uma linha horizontal que marca a batalha discursiva.

disso, através da conjuração da minha bisavó conjuradora, e em comunhão com ela, ilustro o modo como o conhecimento tradicional se esvai, mas, ainda assim, a conjuração de conhecimentos práticos do feminismo, externos à academia, pode ser retomada e reafirmada por meio da literatura. Por intermédio dessa narrativa, represento também como a conjuração se torna uma ferramenta de enfrentamento à assimetria (Martin, 2023). Assim, apesar de não ter conhecido o rosto, a voz e a gestualidade da minha bisavó, pela conjuração do feminismo negro, posso presentificar a sua sabedoria, habilidade de sobreviver, subjetividade e poder.

Na tradição de teóricas feministas como Marjorie Lee Pryse e Hortense J. Spillers (1985), Patricia Hill Collins (2019 [1989]), Angela Davis (1999), Kameelah Martin (2012; 2013; 2023; 2024) e Kinitra Brooks (2017), que historicizaram o corpo teórico de mulheres Negras nas mais variadas formas de conjuração (*blues*, literatura e artes visuais), assumo que as “mulheres que conjuram” obras literárias, as protagonistas que conjuram modos de sobreviver ao horror e a minha própria prática como analista, juntas compõem uma base para compreender de que modo a conjuração do discurso do horror de autoria feminina Negra é uma forma estética de teoria e prática feminista (Brooks; Martin; Simmons, 2021).

Antes de prosseguir, gostaria de fazer três notas sobre *forma* e *estilo*. Primeira nota: ao longo do texto, uso a primeira pessoa para marcar a minha argumentação e experiência particular, ao passo que a terceira pessoa aparece para incluir as experiências coletivas e para quem lê, ao longo da descrição e experiência das obras e exemplos.

Em seguida, cabe destacar que esse texto se propõe a questionar princípios como a racionalidade, o realismo e a objetividade a partir de pressupostos do feminismo negro e da conjuração, essa tributária da relação com o sobrenatural, com o canto e a dança do anel [*ring shout*]. Por esse motivo, a minha abordagem precisa arriscar novos modos de expressar ideias, então opto pelas referências de forma e estilo metalinguísticos. Há influências temáticas do *blues* (agência, Vida negra e luto), formais do *jazz* (síncope/deslocamento, improvisação e dinamismo), da prática discursiva de significação [*signifyin*] (digressões, repetições, quebra de ritmo) e do subgênero do *rap*, o *nerdcore*, no estilo da *rapper* Sammus<sup>16</sup> (samplear os clássicos e somar com videogames, quadrinhos e filmes). Devido ao fato de esse texto ser composto por análises cujos ritmos mimetizam a cadência e a temática de cada uma das obras, temos em *Kindred* e *A quinta estação* formas distintas de compreender como se dá o discurso do horror e a prática da conjuração. E sobre a experimentação com a forma *conjuratória desse texto*, é

---

<sup>16</sup> Enongo Lumumba-Kasongo é uma *rapper* estadunidense, professora universitária e autointitulada *nerd*. O estilo de suas canções (subgênero *nerdcore*) resulta de referências de rock alternativo, trilhas sonoras de jogos e música *pop*. As letras versam sobre a experiência nos campos da música, universidade e cultura *pop*, o custo psicológico de permanecer nesses espaços, além de questões sobre identidade, Vida negra e amor.

relevante enfatizar que a conjuração é uma prática de improviso e pressupõe o domínio técnico, portanto, não é uma bricolagem ou síntese a partir da escassez.

Uma terceira nota: a teórica Georgene Bess Montgomery (2008) utiliza uma metodologia orientada pela visão de mundo e sistema espiritual africano para ler literatura negra em níveis profundos. Sua teoria (paradigma do Ifá) não é a orientação teórico-metodológica dessa pesquisa, mas ela impacta a minha escrita porque me autoriza a fazer dois movimentos importantes. O primeiro movimento é o de, ainda na introdução, demonstrar os conceitos ligados ao conjuramento, conceito central na minha pesquisa. Esse tipo de digressão intencional é utilizado por Montgomery (2008), principalmente, porque não é de conhecimento geral (incluindo as autoras das obras analisadas) a simbologia e as retenções culturais de origem africana. O segundo é destacar tais símbolos, que, por serem ligados à negritude, mitologia e religiosidade, podem ser definidos pela ordem colonial como “fora do lugar”, “excessivos” ou “subjetivos”, quando, na verdade, partem de uma epistemologia feminista afrodiaspórica (Kilomba, 2019) que não cabe mesmo.

Uma vez que ambos os textos literários que compõem o *corpus* apresentam os elementos da conjuração literária, para contextualizar o conceito, os pressupostos e a abordagem que empreendo no presente texto, demonstro, a seguir, como a leitura da conjuração do feminismo por meio do horror é aplicável a outras linguagens artísticas, produzidas por pessoas não-negras; por exemplo, a série audiovisual: *The Acolyte* (2024).

## 1.2 O feminismo conjurado artisticamente em *The Acolyte*

A série *The Acolyte* (2024), do universo de *Star Wars*, é uma obra de fantasia, cujos elementos fluem através da ficção científica e do horror (Brooks, 2017). Ambientada num planeta chamado Brendok, a narrativa apresenta um *coven* constituído por refugiadas de diferentes locais da galáxia, lideradas por Mãe Aniseya (Jodie Turner-Smith). Aniseya é uma mulher altamente melaninada, sábia e majestosa, cujas vestes e acessórios<sup>17</sup> reafirmam a realeza, igualmente materializada em sua longa trança afro texturizada, que constitui sua coroa natural (Baver, 2024a) (*figura 2*).

Numa primeira camada, as “bruxas de Brendok”, como passaram a ser chamadas, foram perseguidas por usarem a Força fora da regulação instituída pelos *jedi* (a ordem monástica associada à República Intergaláctica no período conhecido como Alta República) e definidas como um tipo de culto. Apesar de Aniseya ter usado a vergência (local com uma força poderosa e fluida capaz de originar vida) para criar magicamente as suas filhas<sup>18</sup>, a acusação de bruxaria preexiste à violação da lei, pois é ancorada no imaginário que demoniza práticas metafísicas dissidentes. Numa outra camada, trata-se dum controle patriarcal para suprimir as práticas de mulheres (Federici, 2019 [2018]), forçar o monopólio do uso da “magia” e a aderência às instituições dominantes.

Apesar de não agirem como vilãs, por serem narradas a partir de seu estilo de vida dissidente e do estranhamento dos agentes da organização que controlam o uso do poder e representam a medida da civilidade, as bruxas são expostas ao público a partir da suspeição: “elas são tão isoladas... Tão estranhas” (*The Acolyte*, 2024, ep. 7), como comenta a mestra Indara (Carrie-Anne Moss). Isso também se dá, pois antes dos acontecimentos em *The Acolyte*, os *jedi* já eram considerados pelo público tradicional uma ordem heroica, moralmente superior e guardiã da justiça. Se por um lado, a própria configuração da franquia propicia a postura de desconfiança que se agrava por elas serem bruxas lideradas por uma mulher Preta<sup>19</sup>, por outro,

<sup>17</sup> A figurinista de *The Acolyte*, Jennifer Bryan, criou um traje ritual roxo com detalhes dourados que une todas as mulheres do coven, porém, a túnica de Aniseya tem uma série de conchas e contas que destacam a sua posição (Bryan in Baver, 2024b), e os acessórios remetem aos ornamentos de povos do sudoeste africano, como os hereros (Namíbia, Angola e Botswana).

<sup>18</sup> O casal criador na série é constituído por duas mulheres, Mãe Aniseya, que criou magicamente, e Mãe Koril (Margarita Levieva), que as gestou.

<sup>19</sup> Apesar da atualização do vocabulário que substituiu “lado negro” por “lado sombrio”, toda a iconografia dos indivíduos sensíveis à Força, ligados ao polo que privilegia as emoções “negativas” como o medo, o luto, o desejo, reforçam a antiga ideia. As duas primeiras trilogias delinearam a perspectiva maniqueísta de que luz/*jedi* e trevas/*sith*, definindo assim, os *jedi* como figuras bondosas, equilibradas e justas. A expansão da franquia para outras mídias, com o claro interesse de acessar novos públicos, levou ao desenvolvimento de uma perspectiva mais complexa que envolve disputa de poder bélico, mas também narrativo, além de representações que apresentem

ao afirmar, com um tom de temor, que a gêmea foi “marcada com magia negra” (The Acolyte, 2024, ep. 7), Sol desvela o caráter racial de sua campanha persecutória contra Mãe Aniseya: desde o início, ele a trata como desviante, herética e inerentemente maligna. Apesar disso, a série estabelece uma crítica explícita às práticas imperialistas, ao abuso de poder mobilizado por pânico moral e à recorrente negligência da Ordem *Jedi* em relação à injustiça em planetas periféricos (da Orla Exterior).

Apesar de a série ser estruturada a partir de uma figura desconhecida que vem assassinando mestres *jedi*, interessam aqui os episódios três e sete, intitulados, respectivamente, *Destino* e *Escolha*, porque são centrados na importância da disputa de narrativas na construção do *real*. Essas visões de mundo opostas são figuradas pelas técnicas de magia popular (ou conjuração, entendida aqui como “magia negra”), por um lado, e, por outro lado, pelo controle da natureza (a força coercitiva das instituições, entendida aqui como “magia branca”)<sup>20</sup>. Nesse sentido, é notável como a prática de conjuração contrasta diretamente com a estrutura disciplinar da Ordem *Jedi*, fato que torna possível relacionar à crença monoteísta de soberania de uma deidade um caminho e um modo de ser (Martin, 2013) predominante no Ocidente mimético.

Por meio de um *flashback*, os episódios descrevem o evento traumático que moldou o caminho das gêmeas (*ibeji*<sup>21</sup>) Osha e Mae Aniseya (Amandla Stenberg) de diferentes pontos de vista – primeiro de Osha e, em seguida, de Sol (Lee Jung-jae) – de modo a enfatizar o papel das narrativas na construção de realidades e complexificar a interpretação. Na linha narrativa do terceiro episódio, *Destino*, somos introduzidas ao *coven* próximo à cerimônia de Ascensão, ritual que a líder define como: “caminhar sobre o medo. Se trata de sacrificar uma parte de si mesma. O poder de muitas em vez do poder de uma” (The Acolyte, 2024, ep. 3). A definição do ritual recupera um fundamento da ética Ubuntu, dos povos sul-africanos *zulu* e *xhosa*, que propõe a ideia de existência essencialmente conectada ao coletivo (Cavalcante, 2020, p. 185). Para as bruxas, a dissolução do eu [*self*] não é uma experiência de horror, como é recorrente em obras góticas ou de horror *mainstream*, então essa noção de que “eu existo porque todas nós existimos” já demarca o lugar de recusa das bruxas frente à ênfase na existência individual

---

protagonistas racializados, mulheres e LGBTQIAP+. Assim, uma mulher Preta sábia, representada com dignidade, funciona como uma crítica contundente ao modo simplista de interpretação do conflito central de *Star Wars*.

<sup>20</sup> Uso essa oposição preexistente (magia negra/branca) para realçar a desnaturalização proposta na série e ainda desnudar o caráter racial dessa dicotomia, que se apresenta como diferença visual e interpretativa do intangível.

<sup>21</sup> A palavra Ibeji/Ybeyi significa “gêmeos” em Ioruba, e no Brasil, por meio do hibridismo religioso, foi associada a São Cosme e São Damião, mas corresponde também ao Orixá duplo Ibeji/Ybeyi. Em *The Acolyte* (2024), o entendimento de Orixá duplo aparece na definição dada por Mãe Aniseya sobre as irmãs Osha, quando ela diz que elas compartilham a mesma alma.

apregoadada pela filosofia iluminista (Anolik, 2010).

Aniseya, como líder política e espiritual do coven, é um repositório da sabedoria tradicional transmitida oralmente, então ela também exerce a função de educadora (Montgomery, 2008) de suas filhas gêmeas. Em um dos treinos, ela explica o princípio das práticas do coven: “todas as coisas vivas são conectadas pelo mesmo Fio. Um Fio tecido por toda a existência. Alguns chamam de Força e afirmam usá-la. Mas sabemos que o Fio não é um poder que se exerça. Puxe o Fio. E mude tudo. Ele liga você ao seu destino. E liga você aos demais”<sup>22</sup> (The Acolyte, 2024, ep. 3). Nessa lição, a matriarca contextualiza o modo panteísta, coletivo e não-hierárquico de se relacionar com as demais e com a natureza.

**Figura 2** - Jodie Turner-Smith como Mãe Aniseya em *The Acolyte* (2024)



Fonte: <https://www.starwars.com/news/the-acolyte-witches>. Acesso em: 16 fev. 2025.

Ao questionar a interpretação e os usos da Força pelos *jedi*, Mãe Aniseya põe o seu corpo social no centro de análise, evidencia a importância da agência (mesmo sob circunstâncias desfavoráveis) e então do impacto das escolhas individuais (puxar o Fio) para o todo. Essa lição prefigura a consequência catastrófica da escolha de Osha pelo treinamento *jedi*: embora ela seja apenas uma criança, o fato de ser motivada por uma noção individualista de *self* e um conceito romantizado dos cavaleiros a conduziu a puxar o Fio e escolher o seu destino

<sup>22</sup> Opto por usar o texto da legenda disponível na plataforma de *streaming* (Disney+) em todas as transcrições, porém, nesse caso, é interessante observar que, no áudio original, Aniseya diz “...to us” o que enfatiza a conexão de Osha com o coven (como também se entenderia caso a legenda usasse “às demais”). Esse detalhe é importante, porque muda o sentido e a ênfase, a ponto de considerar a relevância da conexão com os *jedi*, por exemplo.



(e o destino das demais, por consequência). Apesar da catástrofe iminente, Mãe Aniseya orientou: “o medo não deve fazer essa escolha, você [Osha] deve” (The Acolyte, 2024, ep. 3). É importante reconhecer que a invasão da fortaleza foi o principal catalisador da violência que se sucedeu, e que a inclinação de Osha foi instrumentalizada para facilitar o desfecho pretendido por Sol. Então, o destino é mostrado, não como o resultado predefinido pela máquina do mundo, mas como resultado da ação de indivíduos motivados por diretrizes de instituições, além do comprometimento e do próprio desejo.

Ao mostrar a centralidade do Fio na vida das bruxas, Aniseya também descreve um importante princípio oriundo das tradições orais africanas: “[o] trabalho espiritual é necessário para a nossa saúde física, emocional e psicológica”<sup>23</sup> (Brooks; Martin; Simmons, 2021, p. 456 – tradução minha). A dimensão do cuidado e do bem-estar coletivo é reiterada no discurso e nas práticas da personagem ao longo de todo o episódio, demonstrando o seu comprometimento e responsabilidade, ou seja, que a sua liderança é centrada em servir ao coletivo, não no exercício de poder. Até mesmo a herança espiritual e política matrilinear apresenta um caráter de compromisso com o coletivo, preservação dos saberes e cuidado intergeracional. O único momento em que Aniseya rompeu com o conselho foi para defender a individualidade de Osha e seu desejo de ser testada e treinada pelos *jedi*. Apesar da influência de sua interioridade materna, o entendimento da anciã, Naasa (Barbara Fadden), de que qualquer decisão firme faria com que os *jedi* usassem força máxima contra o coven contribuiu para permitir a testagem.

Nesse íterim, nenhuma atitude diplomática das bruxas foi retribuída, porque – como Aniseya advertiu – a sua demonização seria utilizada como justificativa para quaisquer atitudes coercitivas (Federici, 2019). O próprio enredo de *Destino* direciona o olhar para o modo como os *jedi*, investidos de poder e de superioridade moral, empreendem qualquer estratégia para recrutar Osha, em especial, o apelo à conexão emocional de Sol, a sua promessa de treinamento e dum futuro na Ordem. Em dado momento, ele sela a vinculação: “eu sabia que eu era diferente da minha família. Os *jedi* viram o quanto eu era especial e eu consigo ver isso em você, Osha” (The Acolyte, 2024, ep. 3).

Também é notável que os *jedi* usaram o pânico moral para motivar a encenação da “caça às bruxas” (Federici, 2019) em Brendok: “quem senão os *jedi* protegerão as meninas?” (The Acolyte, 2024, ep. 7). O pretexto de garantir a segurança das crianças e o cumprimento da lei, em paralelo ao apelo moralista de priorizar a honestidade, foram fundamentais para consolidar a alquimia, ou seja, a transformação de relações de violência em afinidade (Hartman, 2022) em

---

<sup>23</sup> “Spirit work is necessary for our physical, emotional, and psychological health” (Brooks; Martin; Simmons, 2021, p. 456).

*The Acolyte.*

Num primeiro momento, para quem está familiarizada com o maniqueísmo daquele mundo através da perspectiva *jedi*, as bruxas usarem vestes escuras, celebrarem o ritual à noite e terem manifestações de seu poder mágico de cor preta, por si só, remete ao “lado sombrio” e maligno das bruxas de Dathomir (Irmãs da Noite), aos acólitos e aos *siths*, dentre os quais listo os temíveis Darth Sidious (Ian McDiarmid) e Darth Vader<sup>24</sup> (Jake Lloyd). Entretanto, uma olhada mais atenta à cerimônia de Ascensão demonstra que o cântico, o transe, os gritos rituais e a proposta de fortalecimento coletivo remetem, na verdade, às cerimônias de reavivamento (Du Bois, 1999) e religiões de origem africana; portanto, vão além do que a franquia apresentou, até aquele momento, sobre práticas mágicas alternativas.

Ao longo do ritual, um afeto gótico (Aldana Reyes, 2015), ou seja, a mobilização de emoções ligadas ao medo, pode moldar a experiência da audiência, porque as poderosas bruxas, cujos desígnios desconhecemos, estão num lugar alto, próximo a uma abertura escura, sem fundo aparente, e a própria Aniseya solicita que as meninas jurem manter a linhagem quando ela morrer, então um clima de ameaça é instaurado: será que se trata de um sacrifício literal? Aniseya vai sacrificar a si mesma para ser sucedida pelas filhas? A ideia de uma morte (literal ou metafórica) seguida de ressurreição não é nova, mas ao performar esse poder atribuído pelos *jedi* ao desequilíbrio da Força, Aniseya subverte a suposição de que o trabalho metafísico executado por mulheres é uma ferramenta puramente sombria (Martin, 2013).

No decorrer do ritual de iniciação das únicas crianças do grupo, as gêmeas (*ibejí*), os *jedi* invadem a fortaleza e interrompem a cerimônia na metade, de forma ameaçadora. O grupo, a serviço da República, insiste na ilegalidade de treinar crianças sensíveis à Força fora da Ordem e alerta sobre as consequências para as bruxas por estarem escondendo as meninas. Essa descontinuidade no papel heroico esperado pelos *jedi* muda os polos do que é entendido como fonte primária de horror na obra: como eles chegam no meio da noite exigindo que as mães entreguem as suas filhas para nunca mais voltar a vê-las? Com o agravante de que os *jedi* coagem sem agressão física, mas não falam o que pensam, outro princípio valioso para Aniseya foi ferido: a inclinação por falar a verdade.

Até esse ponto, o aspecto nutridor, amoroso e maleável de Aniseya fora apresentado, mas a investida abrolha o outro ponto da dualidade: quando os globos oculares do *padawan* ficam pretos, se torna evidente que seu corpo fora possuído por ela. Com essa atitude de

---

<sup>24</sup> A série se passa na Alta República, período anterior à trilogia iniciada em *Episódio I: a ameaça fantasma* (1999), que retrata o declínio e a queda da República, então me refiro a Darth Vader (Anakin) e Darth Sidious (Palpatine) como figuras que encarnam o fascismo na franquia tentando apenas uma contextualização rápida.

possessão não-consensual, a matriarca revida o ataque, complexificando as noções simplistas de certo e errado. O ataque a um membro do grupo oponente também demonstra que, se no sistema ético do coven “há consequências para as suas ações”<sup>25</sup> (Brooks; Martin; Simmons, 2021, p. 456 – tradução minha), isso também vale para aqueles que lhes causaram prejuízo.

Mais tarde, numa conversa profunda com as gêmeas sobre como o mundo é multifacetado, Mãe Aniseya explica que não se trata de os *jedi* serem bons ou maus, mas de uma questão de poder. Afinal, “a galáxia não é um lugar que acolhe mulheres como nós. Bruxas que têm [as] habilidades que nós temos” (The Acolyte, 2024, ep. 3). Com esse discurso, a personagem transmite um saber prático para a futura geração sobre a assimetria de poder e a perseguição motivada por suas identidades ligadas às práticas mágicas. Contudo, há uma mensagem subentendida nessa fala: embora o “nós” que Aniseya descreve seja diverso, o “nós” a quem ela se dirige são as filhas, então é possível depreender o que está subentendido: “nós bruxas não somos bem-vindas e nós, mulheres Negras bruxas, somos menos ainda”. A partir da experiência de assimetria de poder sistêmica, perpetrada por sujeitos investidos de poder, fica evidente a centralidade da conjuração literal (do poder mágico) e metafórica (conjunto de saberes), para proteger os valores éticos, os encantamentos e, também, garantir a sobrevivência das irmãs do coven.

Em *The Acolyte* (2024), a conjuração mágica é posta como prática de autonomia, contato com a tradição, o ato de nomear a realidade e de se autodefinir, ou seja, como uma força de conjuração do feminismo negro (Martin, 2024). Isso se destaca, inclusive, pelo fato de o coven ser composto por mulheres de diferentes raças e espécies, ilustrando o princípio de que o feminismo negro tem em vista a libertação de todas as pessoas e o seu nome marca o ponto de origem da teoria, não uma restrição (Collins, 2019). Inclusive, a aparência heterogênea das bruxas destaca um importante princípio do feminismo negro: devemos nos aproximar a partir das diferenças, não apenas das semelhanças (Lorde, 2019 [1984]).

Aniseya, cujos poderes mágicos incluem encantamentos, possessão e transformação de seu corpo em uma fumaça preta, é uma mulher que conjura e também uma mulher conjurada por meio da narrativa. Através dessa dupla inscrição, se evidencia, ao longo do episódio três, que ela elabora o próprio entendimento do horror imposto pela diferença de poder, pelo grau de letalidade e paradigma predatório dos oponentes. Assim, a matriarca nomeia tanto a realidade (tornando-se sujeito, apesar de vitimada) quanto os monstros que destruíram a sua família (apesar de eles terem aparência *humana*, suas atitudes são monstruosas). É interessante notar

---

<sup>25</sup> “There are consequences for your actions” (Brooks; Martin; Simmons, 2021, p. 456).

que, embora *Star Wars* não seja uma franquia de horror, em *The Acolyte*, a experiência de vulnerabilidade da mente e do corpo frente ao sobrenatural conduz a trama para uma temática sombria. Seu mérito consiste em abordar a experiência de horror a partir da experiência feminina e Negra sem recorrer à codificação racial figurada por alienígenas.

Após o teste de sensibilidade à Força, os *jedi* tornam a invadir a fortaleza, sob o pretexto de que Aniseya não permitiria que Osha fosse levada. Rapidamente, as bruxas passaram a encarnar o terror para os mestres e o *padawan*: elas se sentaram numa sala com as mãos pra cima e os olhos pretos, balançando no mesmo ritmo e entoando um cântico para lançar um feitiço de possessão, no intuito de controlar o mestre Kelnacca (Joonas Suotamo) e fazer com que esse lutasse contra os próprios companheiros. Quando Indara usou a Força para conter a possessão, o conflito se tornou uma batalha espiritual explícita, na qual as bruxas envolvidas foram subjugadas: caíram todas mortas de uma vez. Embora a *jedi* seja a única responsável pelo extermínio de um povo, ela encarna o poder destrutivo da magia *branca* — que é sempre coletiva (Ko, 2019). O aniquilamento também mostra que o poder do coven é limitado (Martin, 2012), sobretudo, frente à incansável caça às bruxas (Federici, 2019).

A poderosa prática de “magia negra” das bruxas de Brendok desestabiliza a associação de bem/branco e mal/preto à medida que apresenta uma categoria de poder perpetrada por pessoas *brancas* e não-*brancas*: a bruxaria *branca* zoológica (Ko, 2019), isto é, um paradigma anti-negro e anti-animal (por extensão, anti-alienígena, no caso de *Star Wars*), que sustenta o consumo metafórico e literal de corpos discursivamente construídos como não-*humanos*<sup>26</sup>. O modo gratuito como o mestre Sol destrói a vida de Aniseya (atravessando o sabre de luz) elucida o caráter multidimensional (Ko, 2019) de sua prática terrorista. Aliás, o assassinato da líder revela a intenção colonial dele: matar uma, especialmente a líder, para extrair as crianças e extinguir toda a cultura e a magia de um povo. De fato, a injustiça de Sol faz todo um corpo social perecer, mas a sabedoria não se perde no fim do episódio, já que Osha e Mae assumem caminhos opostos de uso da Força, a prática se transformou, mas, ainda assim, elas conjuram.

Deste modo, a cena em que Aniseya é assassinada reitera que o sabre de luz é um artefato

---

<sup>26</sup> Cabe observar o uso em itálico dos termos *humano* e *branco* a partir de agora, pois eles se referem à cultura, mentalidade e sujeitos eurocristãos. Em diálogo com a discussão de Ko (2019) sobre a abolição do *humano*, evito esse termo sempre que possível para definir “pessoa”. Para suprir a falta de termo adequado para inserir como sinônimo de *Homo sapiens* — afinal, ao tratar de subjetivação, aparece a “condição humana” —, minha prefiguração do “não uso do termo” pode parecer apressada. Mas note que boa parte das obras usadas na pesquisa usam esse termo e não as descartarei; em vez disso, o termo “humano” sem itálico sinaliza essa lacuna vocabular, por hora, questionando. Já o termo “humano” sem itálico é provisório, e funciona nesse texto como uma significação (Gates Jr., 1988) que abarca todas as pessoas.

que simboliza a identidade e a letalidade *branca*<sup>27</sup> (Ko, 2019). Ainda que o fenótipo do ator coreano resista a tal conceituação, é através desse personagem que a obra expõe a contraditória diversidade cosmética (Ko; Ko 2017) dos *jedi*, isto é, eles aceitam indivíduos de diversas raças e espécies, porém demandam que internalizem um conjunto de crenças e comportamentos padronizados. Com isso, *The Acolyte* mostra como a instituição causa e naturaliza a “Morte negra”<sup>28</sup> num viés pretensamente pós-racial, no que se refere à instrumentalização de pessoas de diferentes raças e espécies para concretizar interesses colonialistas do Conselho Jedi e da República Galáctica.

A partir do uso do antigo arquétipo da conjuradora (Martin, 2013) na composição de mãe Aniseya, *The Acolyte* se compromete em oferecer uma imagem poderosa, que não limite a personagem à vitimização, além de demonstrar e reconhecer o papel devastador da necropolítica (Mbembe, 2018a) no universo de *Star Wars*. É notável que, até mesmo ao perecer, as bruxas são retratadas com dignidade; seus corpos empilhados comprovam antes a crueldade daqueles que agem em nome da luz e a serviço da civilização (Mbembe, 2018a).

Uma vez que a “morte não é um fim, mas uma transição”<sup>29</sup> (Brooks; Martin; Simmons, 2021, p. 456 - tradução minha), ela poderia não ser tão problemática em *The Acolyte*, porém, o fato de o texto usar a morte da mãe como catalisador de emoções das gêmeas sobreviventes e combustível da narrativa principal, atualiza o tropo da mulher na geladeira<sup>30</sup>. O destino delas se ramifica a partir desse evento e impacta numa série de mortes por vingança, inclusive de outras mulheres. Por mais que a encenação da violência colonial seja problemática, ela também oferece uma perspectiva crítica sobre o que significa vencer num contexto de dominação, e que revidar não tem o mesmo significado da opressão primária.

Se, até então, os princípios, as crenças e as práticas mágicas parecem fragmentados e sem a chance de remeter a uma única origem, é porque a obra remonta a experiência diaspórica em sua complexidade, inclusive de desconhecimento do passado e a tarefa de recuperar saberes perdidos. Nesse sentido, as gêmeas serem introduzidas à magia negra e, depois, a formas

<sup>27</sup> Os *jedi* são diversos do ponto de vista cosmético, porque é pressuposto que a Força esteja em qualquer ser senciente, então, em teoria, qualquer pessoa (até os sete anos) pode ser convocada. Na prática, há povos que são subestimados (como os mandalorianos); além disso, o treinamento exige uma homogeneização de vestes, atitudes e gestos que reflete o processo de adequação a um paradigma moral que direciona os *padawans* a uma fantasia colonizadora.

<sup>28</sup> Em inglês, é comum o uso do par Morte/Vida negra (em maiúsculo) pra se referir à morte social e literal, por um lado, e ao capital vital por outro, que é a valorização das contribuições e do sentido da Vida das pessoas negras para além das funções vitais (Ko; Ko, 2017).

<sup>29</sup> “Death is not an ending but a transition” (Brooks; Martin; Simmons, 2021, p. 456).

<sup>30</sup> “Mulher na geladeira” [*Women in Refrigerators*] é um conceito criado pela roteirista Gail Simone (1999) para descrever a tendência de mulheres serem representadas, na cultura pop, de modo desposável, desprovido de poder e sofrendo mortes brutais com o intuito único de impulsionar emocionalmente o herói.

opostas de magia *branca* (*jedi* ou *sith*), é uma encenação de experiência típica de jornada do herói convencional no mundo degradado; afinal, o seu destino é recuperar os valores originais e buscar a verdade, mas com uma camada elementar: o poder do discurso de criar realidades concretas.

É interessante observar que, em *Destino* e *Escolha*, diversos tropos góticos como o suspense, o massacre, o sobrenatural, o claro e o escuro, o castelo sitiado, o duplo e a perda da mãe são elaborados de modo a explorar um ponto de vista pouco conhecido em *Star Wars*, o de mulheres Negras. Com essa finalidade, o texto não apenas questiona o sentido recorrente desses elementos aterrorizantes, como os subverte: a “magia negra” (na série, caracterizada pelo ato de puxar o Fio) é uma correção para os valores colonialistas, violentos e abusivos (Pryse *in* Pryse; Spillers, 1985) performados como uma magia *branca* (na série, correspondente à manipulação da Força por *jedi* ou *sith*).

*Destino* é um episódio complexo, que mostra a convergência de inúmeros pares de opostos: as gêmeas com intenções diferentes, mãe Aniseya e mãe Koril<sup>31</sup>, o terror racial empreendido pelos *jedi* e a crença espiritual das bruxas (Martin, 2023), ao passo que *Escolha* foca em como a visão de mundo colonialista de Sol motivou sua escolha por matar Aniseya, abandonar Mae e levar Osha para a capital da República. Osha queria tanto ser *jedi* que se tornou *padawan* de Sol, mas não teve um lugar na Ordem porque seu luto não processado era visto pela Ordem como “apego”. Essa situação coercitiva, que leva à desistência, remete à denúncia de Kilomba (2019a [2008]) sobre mecanismos atualizados de expulsão: atualmente, acessar espaços privilegiados não é tanto a questão, mas sim permanecer neles<sup>32</sup>. Uma vez que se retirar da Ordem significa abdicar do uso da Força, compreendo esse movimento exercido por Osha, de devir bruxa a devir cavaleira, como um processo voluntário de silenciamento, similar ao exigido às pessoas que pertencem a grupos marginalizados em ambientes controlados pelos grupos hegemônicos. Esse é tanto um pressuposto implícito para acessarmos as instituições dominantes (Boyd, 2022) quanto um resultado da alquimia discursiva dos modos íntimos de poder, que transmuta relações de violência em relações de afinidade (Hartman, 2022 [1997]).

Sendo a feitiçaria algo que desloca o tipo de conhecimento racionalista que alicerça a

---

<sup>31</sup> O casal *queer* e inter-racial presentifica duas formas opostas de pensar a maternidade, respectivamente: o arquétipo mais nutridor e o protetor. Por serem ambas mulheres, como casal e mães, elas borram as compreensões essencialistas, cis-heteronormativas de dualidade e de par de opostos.

<sup>32</sup> Na série animada *Clone Wars* (2008), a personagem Ahsoka Tano, *padawan* de Anakin Skywalker, passa por uma experiência semelhante de ser convidada a se retirar da Ordem Jedi. Apesar de Tano ser uma togruta (uma espécie não-terráquea do universo de *Star Wars*), diversas evidências em sua trajetória autorizam uma leitura a partir de sua experiência refletir a de uma garota Negra (codificação racial).

cultura dominante, inicialmente, no episódio três, as práticas mágicas podem causar medo na audiência devido ao desconhecimento do contexto. Porém, ao longo do episódio sete, se torna evidente o caráter horripilante da Ordem *Jedi* e de seus vetores, cuja aparência higienizada e convencional oculta as atitudes vis, enquanto puxar o Fio representa uma forma de agência e rejeição ao ostracismo. Não é à toa que o presságio (ou conjuração?) de Aniseya revela que “algum dia, essas nobres intenções que todos vocês têm destruirão todos os jedi da galáxia” (The Acolyte, 2024, ep. 7). De fato, a atitude arrogante será uma das causas da ruína da Ordem *Jedi* – fato que se concretizará eras depois, no final das guerras clônicas<sup>33</sup>. Nesse sentido, a aplicação do princípio de que “há consequências para as suas ações”<sup>34</sup> (Brooks; Martin; Simmons, 2021, p. 456 – tradução minha), exatamente como previsto/desejado pela bruxa, confirma a permanência do saber tradicional e o declínio daqueles que o subestimam.

Como demonstrei acima, o feminismo negro, conjurado artisticamente por meio da figura da mulher sábia (Shinn *in* Pryse; Spillers, 1985; Martin, 2013), pode relacionar a autoridade<sup>35</sup> e o poder de mulheres Negras (Pryse *in* Pryse; Spillers, 1985) à complexidade subjetiva, sem ignorar horrores do colonialismo e os traumas decorrentes dele. Em *The Acolyte* é articulado um discurso do horror que apresenta diversos princípios da magia popular, bem como práticas e consciência feminista negra. Juntos, eles servem como base para pensar o quanto a ficção protagonizada por mulheres Negras pode contribuir para a teoria feminista reciprocamente. Desse modo, a articulação do horror como experiência inerente à vida de mulheres Negras na diáspora, tanto aqui e agora como “em uma galáxia muito distante”, pode representar agência, dignidade, diversidade, complexidade, recuperar saberes e, assim, transmitir poder (Pryse; Spillers, 1985). Poder é plurissignificativo, mas elucidado o sentido pretendido aqui a partir dos termos “autoconfiança”, “autodeterminação” (Lorde, 2019) e “concentração”, a convergência necessária para conjurar e inventar novos mundos dissidentes, assim como Aniseya e Koril criaram o futuro ao conjurarem suas filhas gêmeas.

---

<sup>33</sup> A partir da diretriz de extermínio dos *jedi* imposta por Palpatine (o protocolo 66).

<sup>34</sup> “There are consequences for your actions” (Brooks; Martin; Simmons, 2021, p. 456).

<sup>35</sup> Embora pareça contraditório o uso do termo “autoridade” para descrever a existência de indivíduos em situação desfavorável, é importante marcar que a fonte de poder e da “magia” da Vida negra confere um tipo de autoridade literária que possibilita a criação de narrativas ligadas a uma tradição literária oral e não escrita (Pryse *in* Pryse; Spillers, 1985).

### 1.3 Conjurando o discurso do horror como feminista Negra

O medo não é exclusivo das narrativas de horror (Aldana Reyes, 2016) e pode ser usado com o intuito alienante ou “para alertar e preparar para o enfrentamento” (Carvalho, 2023, p. 59). Igualmente, ao sermos expostas à trama mágica e política, com o foco na visão de mundo de mãe Aniseya, em *The Acolyte* (2024), podemos compreender que a experiência de horror se infiltra na rotina do *coven*, para além da fruição da ampla gama de efeitos especiais, maquiagem, figurino e lutas coreografadas com sabres de luz.

Através da mesclagem de horrores miméticos e metafóricos, a narrativa audiovisual demonstra a complexidade das ameaças que nos circundam e representa a conjuração do feminismo como ferramenta teórico-prática de enfrentamento (Brooks; Martin; Simmons, 2021). Apesar de ter sido criada por uma equipe diversificada, que desenvolveu uma narrativa poderosa, a série foi produzida por uma multinacional estadunidense de mídia de massa – a *The Walt Disney Company* – de modo que a finalidade do produto diverge do interesse de elaboração de um discurso do horror de autoria Negra, comprometida com uma perspectiva crítica da história e das dinâmicas sociais. Com isso, posso concluir que explorar o tema horror a partir de protagonistas Negras pode resultar num discurso do horror complexo e profundamente crítico; mas *como mulheres Negras se apropriam do gótico e de seus subsidiários para elaborar (conjurar) um discurso do horror próprio?*

Não por acaso, para investigar o discurso do horror de autoria Negra, escolhi os romances *Kindred: Laços de Sangue* (2017), de Octavia Butler, e *A Quinta Estação* (2017), de N. K. Jemisin. Ambas as obras são lidas, em geral, por meio de abordagens de gênero (fantasia/ficção científica) ou através do afrofuturismo. Tendo em vista a fluidez de elementos especulativos diversos (Brooks, 2017), nesses romances, proponho uma leitura que leva em consideração os aspectos narrativos e estruturais que balizam uma interpretação enfocada nas experiências aterrorizantes vivenciadas pelas heroínas Negras, sejam elas homodieéticas<sup>36</sup> ou narradas por uma perspectiva extrínseca sensível.

Ao longo dessas narrativas, traumas e eventos sobrenaturais sugerem a não-linearidade do tempo, por meio de recorrências e rearranjos no foco narrativo, que implodem a noção moderna de temporalidade (Brooks; McGee; Schoellman, 2017a). Nessas disposições temporais, os espíritos, monstros e eventos insólitos permeiam o mundo presente, passado e futuro, indistintamente degradados; revelam os resquícios de problemas decorrentes da

---

<sup>36</sup> Quando a protagonista é testemunha de sua própria trajetória, constituindo uma mesma tessitura com a diegese (a dimensão ficcional) por não se diferenciar do foco narrativo.



colonização que ainda não foram sequer reconhecidos pelo grupo dominante (Kilomba, 2019) e, portanto, estão longe de serem resolvidos.

Em cada trama, a hegemonia<sup>37</sup> (o poder necropolítico institucionalizado [Mbembe, 2018a]) apresenta os seus próprios aspectos que refletem a supremacia *branca*, representada metaforicamente a partir do tipo de desafios enfrentados pelas heroínas e do modo como o horror é determinante em suas jornadas. Por essa razão, é importante investigar como as experiências das protagonistas, por si sós, demonstram que, para nomear acontecimentos traumáticos, é essencial ultrapassar as definições puristas de gênero literário, bem como avaliar a sua recorrência a partir de um persistente discurso horrorífico.

Assim, por meio de uma análise comparativa, investigo como as autoras Negras das duas obras contemporâneas conjuram, isto é, intervêm no real, elaborando um discurso do horror que atravessa as suas narrativas especulativas, protagonizadas por heroínas também Negras. No intuito de compreender quais temas emergem na leitura e de que modo o horror como experiência – não apenas uma reivindicação de gênero literário<sup>38</sup> – se revela nas diferentes temporalidades e mundos criados por autoras Negras de grande relevância, como Octavia Butler e Jemisin, avalio as reentrâncias das obras em subgêneros especulativos, embasada no conceito de ficção fluida [*fluid fiction*], desenvolvido pela teórica estadunidense Kinitra D. Brooks (2017).

Também contextualizo o meu entendimento do gênero horror negro a partir do que foi teorizado por Robin Means Coleman (2019) e Kinitra Brooks (2017), considerando a hipótese de que mulheres Negras empreendem uma poética específica do horror, que atravessa os gêneros especulativos, complexifica as noções de gênero (social e literário), discute questões concernentes às experiências, saberes e temores, à medida que também os nomeia na perspectiva própria desse corpo social.

É o modo de tornar-se sujeito, a partir da nomeação da realidade, que será tratado como conjuramento em sua dupla inscrição: a prática mágica das heroínas e das escritoras. O uso metafórico que faço desse termo vem do projeto epistemológico empreendido por acadêmicas (Pryse; Spillers, 1985; Brooks; Martin; Simmons, 2021; Martin, 2024) que estão considerando o feminismo negro e a literatura de autoria Negra como conjurações, uma vez que intervêm na

---

<sup>37</sup> Em *Kindred*, “a hegemonia” é a escravidão como sistema econômico que determina posições sociais de modo desigual. Em *A Quinta estação*, uma instituição (o Fulcro) controla os seres com poder de conjurar elementos naturais.

<sup>38</sup> A pesquisadora Robin Means Coleman (2019) elaborou um trabalho acurado sobre a história dos negros no cinema estadunidense que redefine as noções de gênero horror ao conceituar o “horror negro” em oposição a “horror com negros”.

realidade, provendo poder e conhecimento àqueles grupos sociais historicamente silenciados e convencidos de que são inerentemente desprovidos de poder. Assim, para Brooks, Martin e Simmons (2021), mulheres Negras como “mulheres que conjuram” têm sido vetores dessa forma de enfrentamento e de produção artística.

Em diálogo com o cânone<sup>39</sup> literário feminino negro dos EUA, assim como a teoria feminista negra, busco, por fim, compreender de que modo a literatura especulativa de autoria feminina e Negra contribui para o pensamento feminista negro e desestabiliza tanto o cânone tradicional como o da literatura de gênero.

Para esse fim, na primeira seção, *Tornar-se sujeito falando por si e gritando de volta*, contextualizo o *corpus* na tradição literária de gênero e respondo à importante questão: existe uma tradição literária especulativa de autoria feminina e Negra? Através da historicização de obras de autoria Negra, discutirei como e por que a escrita especulativa de mulheres Negras tem sido apagada sistematicamente e como as protagonistas Negras, quando em tramas marcadas pelo horror, desestabilizam as noções rígidas sobre gênero de modo propositivo. As obras de Butler e Jemisin alargam a noção de leitura de gênero literário (horror) (Coleman, 2019), enquanto questionam a noção social (mulher), de modo racializado, refletindo uma experiência socialmente situada (o que é sentir medo, sendo Negra?), que demanda a leitura fluida, através dos gêneros literários especulativos (Brooks, 2017).

A prosa especulativa de autoria feminina Negra apresenta uma independência e emancipação consideráveis, devido à apropriação de gêneros tradicionalmente eurocêntricos e à neutralização de seus discursos coloniais. A este processo, a teórica Maisha Wester (2012, p. 30) denomina “escrita como revide” [*writing back*], e, por extensão, passo a considerar o conjuramento como o poder de “gritar em revide”. Nesse sentido, o ato de “gritar de volta” faz com que a heroína assuma a forma tanto de sua justiça retributiva como a de tornar-se visível e expressar “em alto e bom som” o processo de descolonização de gêneros historicamente

---

<sup>39</sup> Cânone não é um termo estável e resolvido, porque ele materializa uma disputa histórica na qual o grupo social privilegiado busca manter a sua posição, valores e critérios disciplinares. Assim, não raro, entende-se que o termo não se adequa a obras cujos autores pertencem a grupos marginalizados. Porém, tendo em vista o histórico ativismo intelectual de feministas, o entendimento de cânone usado nesta pesquisa é marcado pelo resgate e análise de obras de mulheres Negras que intervêm/interviram no real por meio da conjuração. Apesar do relativo impacto, a inclusão da obra de Maria Firmina dos Reis nas ementas, seleções de obras para vestibulares e inserção na historiografia da literatura convencional, bem como a nomeação de Conceição Evaristo para a Academia Mineira de Letras, em 2024, são exemplos consistentes de contestação do cânone fixo e unívoco. Esses fatos propiciam o vislumbre de um novo modelo historiográfico (Schmidt, 2012) que desnaturaliza a centralidade do “cânone oficial” (masculino e *branco*) em detrimento de outros “paralelos”. Assim, mais do que um “contracânone”, referencio o corpo de obras tradicionais sobre a experiência de mulheres Negras como um cânone, dentre outros, em torno da pluralidade. Assim, na impossibilidade de escapar da valoração de obras, me parece razoável considerar a pluralidade como um modo de contrapor o binarismo cânone/contracânone. Por isso, a partir de agora, uso de forma intercambiável o termo “tradição literária Negra”, significando “cânone de autoria Negra”.

baseados no racismo (gótico e seus gêneros subsidiários, como o horror, a ficção científica e a fantasia). Em suma, compreendo o processo de tornar-se sujeito (Kilomba, 2019) através do discurso do horror, que persevera através dos textos de autoria Negra, inclusive escritos não-ficcionais.

A estrutura dessa pesquisa é inspirada nos dois tipos de personagens do jogo eletrônico de terror *Dead by Daylight* (Behavior Interactive, 2016). Utilizo o jogo para aplicar o conceito de lugar de fala (Ribeiro, 2019 [2017]) ao campo do horror e, então, compreender a jornada das protagonistas analisadas. DbD pode ser jogado em terceira (sobrevivente) e primeira (assassino) pessoa, então, quando transponho esses pontos de vista para analisar as personagens do *corpus*, para compor as duas seções de análise, estabeleço da seguinte maneira: na segunda seção, analiso a narrativa na qual a protagonista é um sujeito horrorizado que precisa sobreviver, em *Kindred*, e, em seguida, na seção três, analiso a protagonista, simultaneamente terrificada e causadora de horror (Brooks, 2017) em *A quinta estação*.

Assim, na segunda seção, *Heroína Sobrevivente*, parto das experiências horripilantes vividas pela protagonista Dana Franklin, de *Kindred: laços de sangue* (Octavia Butler (2017)), para analisar aspectos subjetivos como, por exemplo, o que é a experiência, o estado de temor e o horror, vividos por uma mulher Negra. Além disso, observo de que modo a representação de eventos traumáticos trafega numa linha tênue entre inspirar reflexões capazes de levar a audiência a atingir a catarse e uma experiência dolorosa de (re)traumatização. Exemplos da *experiência colonial como horror infinito* despontam no romance como um aprisionamento da heroína (inscrita nos valores morais de heroísmo) pela “bruxaria zoológica” (Ko, 2019). Ao longo do processo de enfrentamento dessa forma de “magia branca”, Dana descobre e se apropria da sua própria “magia negra”.

Em contrapartida, a terceira seção trata da *Heroína Ambivalente*, a protagonista duma narrativa sangrenta de retribuição aos horrores criados pela bruxaria zoológica (Ko, 2019). Diferente de vilões (que são puramente malignos) e de heróis *byronianos*<sup>40</sup> (que são magnéticos), a protagonista ambivalente de Jemisin (2017) sobrevive à privação de liberdade e à escravização, conectada com a natureza. Ela reage violentamente a qualquer ameaça à sua existência, mas a sua motivação para isso é a justiça. Na seção *O horror de ser fragmentada*

---

<sup>40</sup> A cultura *pop* tem alargado o leque de orientação moral de vilões e heróis de forma interessante. Se o século XIX consagrou o sedutor “herói *byroniano*”, a televisão, os quadrinhos, o cinema e os jogos apresentam figuras opostas ao “anti-herói” como “anti-vilão”, por exemplo. Esse termo se refere a personagens de tendência vilanesca cujas motivações são mais complexas e relacionáveis, a ponto de serem protagonistas populares de franquias próprias, como a outrora bruxa má da Branca de Neve (Malévola) e o deus da trapaça, irmão do vingador asgardiano Thor Odinson (Loki).

em *A quinta estação*, discussões sobre justiça retributiva emergem para complicar as noções maniqueístas que norteiam os usos do poder disponível aos grupos subjugados e isso reforça a importância de compreender o que significa ser uma heroína sob os próprios termos. A partir de um olhar feminista negro, privilegio a construção da subjetividade da heroína, Esun, que luta para sobreviver em um mundo projetado para não apenas a aniquilar, mas também a sua filha. Dessa forma, investigo como a personagem questiona as imagens de controle (Collins, 2019) pré-estabelecidas e apresenta um modelo menos idealizado de heroísmo<sup>41</sup> através de suas conjurações “mágicas”.

A conclusão, *Gritando o horror de volta*, parte de uma conjuração musical da banda Skunk Anansie para retomar a relação entre a literatura oral, o *blues* e a literatura especulativa de autoria Negra (Davis, 1999; Martin, 2012; Brooks, 2017). Discuto os aspectos semelhantes e dessemelhantes entre *Kindred* e *A quinta estação*, especialmente os que tangem ao processo metafórico de conjuração como ferramenta de enfrentamento à supremacia *branca*. Nesse sentido, evoco o último estágio da descolonização do indivíduo negro: criar vocabulário para expressar as suas experiências e fabricar a própria subjetividade (Kilomba, 2019).

Mulheres Negras no horror é um campo de estudos recente e em construção, mas isso se dá pelo esforço teórico e historiográfico de teóricas feministas Negras como Zora Neale Hurston<sup>42</sup> (2002), Maisha Wester (2012), Robin Means Coleman (2019 [2013]), Ashlee Blackwell<sup>43</sup> (2016), Kinitra Brooks (2017) e Margarete Carvalho (2023). Sua leitura, que tem como paradigmática a intersecção de gênero, raça e classe, propicia o alargamento de questões, tópicos e elementos que não foram explorados no território do horror *mainstream*; desse modo, elas podem revelar sentidos capazes de enriquecer a compreensão do gênero, assim como noções de identidade, relações sociais, tempo e espaço.

Tomando o horror como um dispositivo discursivo que permeia os mais variados gêneros e subgêneros da ficção especulativa, uma abordagem mista que relacione o pensamento feminista negro de Patricia Hill Collins (2019), bell hooks (2019; 2020) e a perspectiva pós-colonial de Grada Kilomba (2019) às teorias específicas do horror (Carroll, 1999; Coleman,

---

<sup>41</sup> Embora eu aprecie o pensamento de Johanna Hedva (performer e musicista coreano-estadunidense e pessoa não-binária) em seu *Sick Woman Theory* (2020), que propõe a ideia da heroína acamada, como leitora de *To Write like a Woman*, de Joanna Russ (1995), acredito que precisamos pensar em heroísmo de perspectivas marginalizadas como as heroínas neurodivergentes e/ou com deficiência de Octavia Butler, que sobrevivem e investem na sobrevivência de outros, apesar dos horrores enfrentados; afinal, todas nós precisamos de modelos éticos e de histórias diversas que reflitam diferentes perspectivas e experiências sociais.

<sup>42</sup> A coletânea *Every tongue got to confess* é constituída por relatos que a antropóloga reuniu na década de 1920, mas só foi lançada no século seguinte, décadas após a sua morte.

<sup>43</sup> Ashlee Blackwell criou o blog *Graveyard Shift Sisters* em outubro de 2013 ([www.graveyardshiftsisters.com](http://www.graveyardshiftsisters.com)) e coproduziu e coescreveu o roteiro do documentário *Horror Noire: A History of Black Horror* (2019), original da plataforma de *streaming* de horror Shudder.

2019; Brooks, 2017) e da literatura especulativa de autoria Negra (Jones, 2015; Brooks; McGee; Schoellmann, 2017a; Souza, W., 2019), pretendo contribuir tanto para os estudos literários como para os estudos feministas e pós-coloniais.

Esta pesquisa considera ainda que a realidade social é construída, corporificada e performada a partir de saberes edificados sobre uma noção histórica hierarquizada da diferença. Esse entendimento, dada a sua naturalização no imaginário e o modo como é reiterado nas práticas, torna necessário o exercício de análise dos processos que o ergueram e consolidaram. Para tal reflexão, é relevante destacar que uso raça e gênero como categorias analíticas, ciente da sua realidade puramente sociológica. Uso “negro” para me referir à população afrodescendente de modo geral, que no Brasil é a somatória das identidades Preta e Parda (IBGE, 2022); *branco* para identificar a identidade e posicionamento político do sujeito que pertence ao corpo social de origem e perspectiva europeia (Kilomba, 2019).

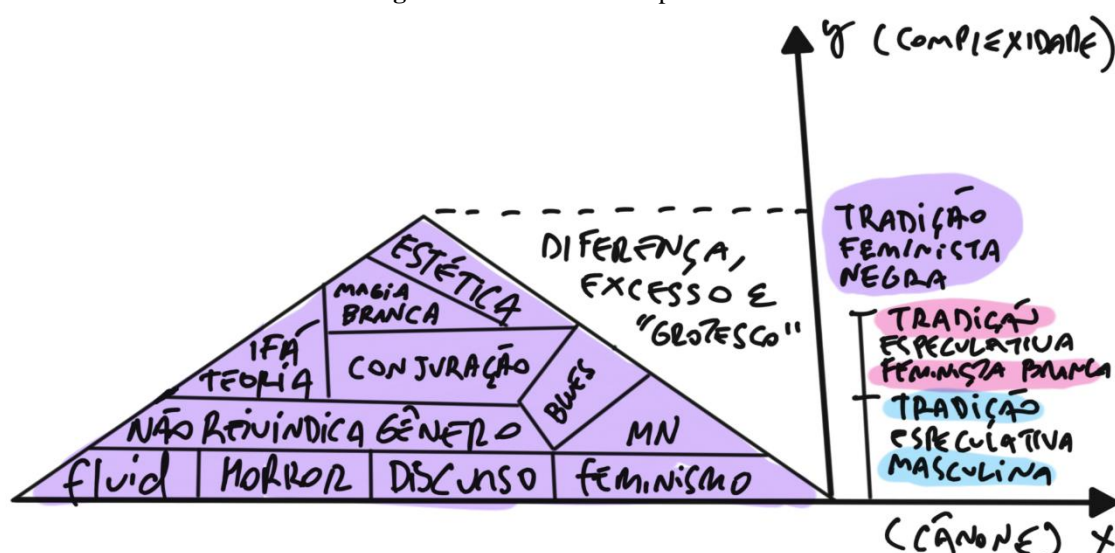
Além disso, em consonância com as escritoras Toni Cade (1970) e Grada Kilomba (2019), opto por usar a inicial maiúscula em “Negra” (e a sigla MN) para diferenciar a identidade política de “mulher negra” da forma feminina flexionada pela concordância, como nas expressões “população negra” ou “literatura negra”, e, ao mesmo tempo, marcar a autodefinição de mulheridades melaninadas cuja ascendência remete ao continente africano. Considero ainda que o termo negro é uma identidade política derivada da conscientização (Kilomba, 2019), e não do vocabulário colonial, subalternizador.

Em consenso com Coleman (2019) e com Brooks (2017), opto por borrar a distinção entre terror e horror, quando instituem que o discurso do horror de MN necessariamente borra as fronteiras de horror natural e horror artístico proposto por Noël Carroll (1999). Tais escolhas teóricas pavimentam o objetivo de investigar uma zona teórica intersticial entre gêneros especulativos, com autoria, protagonismo, perspectiva feminina e Negra, cuja proposta de leitura foi conceituada por Brooks (2017) como ficção fluida [*fluid fiction*]. Na próxima seção, discuto como esse conceito é produtivo para analisar as obras de autoria feminina e Negra, tendo em vista os interstícios de resistência, sob a forma de horror “da vida real”, monstros figurativos, literais, além das assombrações.

A proposição de um *corpus* especulativo e de autoria Negra evidencia a necessidade de uma leitura que articule diferentes aportes para expandir os conceitos de narrativa de autoria Negra, de horror e de conjuração. O pressuposto de que as leituras “oficiais” são marcadas pelas limitações (e imposições) do imaginário hegemônico e por uma necessidade de adequação, elementos ignorados para a entrada no cânone literário negro (Brooks, 2017), também é investigado.

Essa pesquisa articula múltiplos conceitos de diferentes áreas, elaborada em estrutura e linguagem diferentes do modelo tradicional de “erudição e ciência [...] intrinsecamente ligados ao poder e à autoridade racial [*branca*]” (Kilomba, 2019). Tendo isso em mente, elaborei a *figura 3*. A partir de uma analogia com o plano cartesiano (porque a lógica moderna se recusa a morrer), contraste as categorias de cânone tradicional (realista, *branco* e falocêntrico) com a complexidade de experiências dissidentes representadas. Situo a tradição feminista Negra como “excedente”, quando o referencial “neutro” é o ponto de encontro da ordenada (y) com a abscissa (x). Esse “excesso” de detalhes, temas e dissidências em relação ao cânone realista ao especulativo masculino *branco* e ao especulativo feminista *branco*, se relaciona com o grotesco feminino (Russo, 2000 [1995]), porque toda diferença é o “a mais” além da norma – supremacia *branca*, supostamente neutra (Kilomba, 2019) –, quando, na verdade, é uma composição improvisada: consciente da técnica e dos aspectos teóricos escolhidos.

**Figura 3 – Cânone X Complexidade**



Fonte: elaborado pela autora (2025).

No interior do triângulo, uma nuvem de conceitos indica a minha intenção de elaborar uma análise literária complexa, detalhada e excessiva, porque se refere a um modo de produzir conhecimento informado pelo meu ponto de vista/lugar social (Collins, 2019) “excedente”. Por complexidade, compreendo a presença de ideias e experiências distanciadas da “norma mítica” (Lorde, 2015 [1984]), como é o caso das heroínas Dana e Esun.

Em suma, analisar obras a partir de epistemologia feminista Negra desacortina novas formas de compreender o horror do cotidiano e a maneira como os traumas individuais, familiares e da colonização assombram cada heroína em suas narrativas, independentemente do gênero em que são catalogadas por suas casas editoriais.

## 2. TORNAR-SE SUJEITO FALANDO POR SI E GRITANDO DE VOLTA

### 2.1. De volta à raiz das coisas

*Você está tentando bastante, mas eu continuo viva*<sup>44</sup>  
(The Donnas)

Em *Tornar-se Negro ou As vicissitudes da Identidade do negro Brasileiro em Ascensão Social*, a psicanalista Neusa Santos Souza (2019 [1983]) analisou o custo psicológico e emocional que as pessoas negras pagam para alcançarem novos patamares sociais, o que, numa sociedade de classes, está ligado ao desejo de permanecer, já que o acesso não garante pertencimento. Esse é cultivado, em grande medida, a partir de hábitos, gestos, religiosidade e práticas definidas pelo que a classe hegemônica considera “elevado”. Assim, com a promessa de pertencimento, é exigido ao sujeito negro pensar, agir e sentir de modo “aburguesado” e inscrever-se em paradigmas que demandam uma abstenção voluntária de sua identidade e de tudo que remeta à tradição afrocêntrica, porque é considerada desviante, supersticiosa e irracional, o que inclui folclore, *ethos*, mitos e religiosidade (Downey, 2022). A ascensão social significa, portanto, um afastamento do que Neusa Santos Souza (2019) denomina “valores originais”<sup>45</sup> (Souza, N., 2019, p. 25), ou seja, tomar “o branco como modelo de identificação” e, por consequência, “como única possibilidade de “tornar-se gente”” (Souza, N., 2019, p. 25).

Esse esforço histórico de “tornar-se gente” e de produzir conhecimento crível através do paradigma iluminista de racionalidade<sup>46</sup>, bem como a luta contra as representações sociais da negritude a partir da monstruosidade, levou muitos dos intelectuais e dos escritores negros proeminentes a se afastarem das religiões de matriz africana, bem como do gótico, folclórico e do sobrenatural<sup>47</sup>, a fim de estabelecerem-se em espaços culturais privilegiados (Tate, 2023 [1985]); Brooks, 2017; Downey, 2022).

<sup>44</sup> “You’re trying hard, but I’m still alive” (Robertson *et al*, 2007).

<sup>45</sup> Embora a psicanalista analise as especificidades do negro brasileiro, esse tipo de renúncia faz parte da formação identitária negra por toda a diáspora.

<sup>46</sup> O afastamento da epistemologia, religiosidade e estética negra foi central para ascensão social, como atesta Kinitra Brooks no texto assinado também por Kameelah L. Martin e LaKisha Simmons (2021). Ao narrar como a imigração e cristianização foram centrais para a prosperidade econômica de sua família, ela também marca o custo cultural do sucesso profissional e econômico coletivo. A geração entre sua avó Myrt e ela (uma acadêmica do horror) é marcada por uma “ocidentalização”, que ela ilustra com a sua inabilidade de cultivar tomates no próprio quintal sem causar problemas. O saber “perdido” na geração de sua mãe, fez de Kinitra uma “horticultora burguesa” [*burgeoning horticulturist*] ineficiente, mas também uma profícua pesquisadora. Desse modo, a lacuna de conhecimento teórico e prático reflete o desafio claro de “tornar-se negra” numa sociedade de classes, racista e sexista, por um lado; por outro, simboliza uma estratégia de sobrevivência importante, responsável por alcançarmos relativa credibilidade no sistema presente.

<sup>47</sup> No prefácio de seu romance *The Gilda Stories* (1991) protagonizado por uma vampira lésbica, a escritora Jewelle Gomez afirmou que “Black intellectuals remained wary of the gothic and the supernatural” (*in* Downey, 2022, p.235).

Do outro extremo da respeitabilidade, emergem identidades que encontram um mundo mais estabelecido, então podem reivindicar novos temas, a partir do considerável acúmulo teórico e do espaço simbólico já conquistado. É deste lugar – diaspórico, escolarizado, com uma ancestralidade paterna angolana protestante e materna tão complexa quanto a da própria Dana, em *Kindred: Laços de Sangue* (Butler, 2016) – que me ocorreu ser a única pessoa da família aficionada pelo gênero horror. Primeiro, pelo folclore ou mitologia brasileira, depois pelas feiticeiras<sup>48</sup>, e por fim, o que realmente germinou o meu senso de poder – de modo absolutamente ambivalente – e que também aguçou meu espírito científico: a série televisiva *Buffy: a caça-vampiros*<sup>49</sup> (1996-2003).

Tudo isso remonta às condições materiais e ao letramento racial que me possibilitaram investir tempo e atenção na problemática pós-colonial não esperada de uma garota Negra: por que razão uma caça-vampiros Negra não poderia ser escolhida para lutar contra o mal? Por que a substituta de Buffy Summers, Kendra Young,<sup>50</sup> teve uma morte tão banal e inverossímil? Se uma mulher Negra fosse a *showrunner*, de que forma uma caça-vampiros Negra existiria em Sunnydale?

Essa experiência, que mescla fruição de uma obra de ficção especulativa, análise e consciência negra, reflete a minha compreensão da importância de estabelecer um espaço para desenvolvimento da poética própria feminina e negra. Isso também evidencia que:

Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas é também, e sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades (Souza, N., 2019, p. 25).

O resgate da memória é um ato dialético de reivindicar não apenas o passado, mas também a interpretação do presente e o poder de fabricar o futuro, como afirma o estudioso afrofuturista Waldson Souza (2019). E é essa motivação afrofuturista que me direciona, a partir do interesse literário, político e teórico no gênero horror, a investigar como autoras Negras intervêm no real, elaborando um discurso do horror próprio, que atravessa as narrativas

<sup>48</sup> Obras infanto-juvenis como *Feiurinha*, *Bruxa Onilda*, *Maricá*, *Marilá e Maricolá*, são base para um posterior direcionamento a obras de Stephen King, Anne Rice, André Vianco, Nazareth Fonseca, por exemplo. A ordem anterior não é apenas cronológica, mas também evidencia, através da ordem de acesso (desde o autor *best-seller* branco do norte global até a autora Negra brasileira e nordestina) que a desigualdade social é refletida igualmente no acesso à publicação (do ponto de vista das autoras) e à literatura (do ponto de vista do público).

<sup>49</sup> *Buffy, the vampire slayer* é uma série de televisão criada por Joss Whedon, que foi ao ar entre 1997 e 2003, protagonizada pela personagem Buffy Anne Summers (Sarah-Michele Gellar), uma colegial loira, que combate vampiros e qualquer força das trevas junto à sua equipe, a “Gangue do Scooby”. Segundo Whedon, a ideia com a série era subverter o estereótipo sobre a loira morrer primeiro em filmes de terror.

<sup>50</sup> Kendra Young (Bianca Lawson) é uma caça-vampiros jamaicana que foi ativada após a morte ocasional de Buffy. Mesmo demonstrando comprometimento e habilidades, a personagem foi morta no terceiro episódio em que apareceu.



especulativas contemporâneas, protagonizadas por heroínas Negras.

Especialmente, por não ser esperado de uma pessoa negra, e em particular, mulher, uma pesquisa sobre a poética do horror de autoria feminina e Negra, considero fundamental a hipótese do horror literário como experiência que atravessa as obras de Octavia Butler (2017) e N.K Jemisin (2017) ser um modo adequado de recuperar os “valores originais” (Souza, N., 2019) negociados pela ascensão social, de recriar potencialidades coletivas, de nomear a realidade e, por fim, de tornar-se sujeito (Souza, N., 2019; Kilomba, 2019).

Longe de qualquer idealização narcísica que intenta reconstituir o que vêm a ser os valores “originais” afrocêntricos, busco compreender de que maneira a literatura contemporânea de gênero, de autoria Negra e produzida na diáspora, carrega elementos éticos, estéticos, mitológicos, políticos e epistemológicos, que constituem a nossa identidade negra amefricana, como conceituou a antropóloga brasileira Lélia Gonzalez (2020 [1988]). A identidade amefricana transcende limites territoriais, linguísticos e ideológicos, ao mesmo tempo em que reconhece as semelhanças que uma descendência e história comum podem derivar. Por essa razão, a categoria motiva uma luta contra a supremacia *branca* reunindo “todos nós” das Américas (Gonzalez, 2020) acolhendo nossa diversidade intergruppal.

E, afinal, também concordo com Célia Magalhães (2003), quando afirma que:

É a partir da ambivalência do discurso colonialista, hesitante entre a demanda narcisista pelo objeto colonizado e a impossibilidade de se fixar esse objeto que se reinscreve inevitavelmente como ameaça que vem de fora, que se constrói a narrativa contradiscursiva pós-colonial (Magalhães, 2003, p. 17).

Entretanto, o horror negro como discurso não é tributário exclusivo do contato colonial, como podemos compreender pela forma como a figura do *trickster*<sup>51</sup> é central na religiosidade e na arte negra (Floyd, 1991). Porém, a apropriação de gêneros e formas literárias modernas, como o romance gótico negro, a partir do intuito subversivo de suas autoras, possibilita explorar diferentes noções de alteridade, liberdade, subjetividade e de temor de modo a desfazer o senso comum que tende a usar a escravidão como principal marco civilizatório da população negra.

---

<sup>51</sup> A figura mitológica portadora de características ambíguas, conhecida no Brasil como Exú, é rotineiramente lida como a do “enganador”, embora termos que façam jus à sua função a partir de sua matriz cultural sejam as de improvisador, mestre da comunicação e guardião das encruzilhadas (Quiangala *in* Clark, 2022).

## 2.2. Uma presença absente desde *A tempestade*, de Shakespeare

Kinitra Brooks (2018, Local. 78) abre a introdução de *Sycorax's Daughters* afirmando que “nós sempre estivemos aqui”<sup>52</sup>. O “nós” ao qual a teórica se refere são as autoras que, metaforicamente, descendem da sacerdotisa africana Sycorax<sup>53</sup>, personagem da tragédia *A tempestade* (Shakespeare, 2002 [1611]), por serem uma “presença absente”, que expande as fronteiras do horror *mainstream*, um gênero centralizado na experiência masculina e *branca* (Brooks, 2018). Ela aponta ainda o fato de que a peça é protagonizada por homens *brancos*, mas Sycorax se faz presente – mesmo morta – a partir do medo e da suspeita deles, em especial, de Próspero, Duque de Milão e mago, exilado numa ilha junto à filha. Próspero não apenas matou Sycorax, como também escravizou o seu filho, Caliban, fatos esses que introduzem o colonialismo, a expansão marítima e a retórica escravista como temática proeminente nessa obra clássica.

Já no campo teórico, juntamente a Brooks (2017), é possível expandir a herança de Sycorax no que tange ao interesse científico no “folclore” e na história oral de acadêmicas Negras. Assim como a etnóloga, folclorista e antropologista estadunidense Zora Neale Hurston (2001), no início do século XX, reuniu contos populares [*folktales*] a partir de entrevistas com pessoas outrora escravizadas, em sua obra *Every Tongue Got To Confess: Negro Folk-tales From Gulf States*, a antropóloga, filósofa e ativista brasileira Lélia Gonzalez (1987), pesquisou e descreveu as diversas *Festas Populares no Brasil*, que registrou no livro composto por textos e fotografias, que evidenciam a diversidade e complexidade das manifestações, em grande parte, religiosas. Esse paralelo é um indício do interesse, há muito estabelecido, de pesquisadoras Negras pelo campo da cultura popular, que acena para o sobrenatural, bem como para o horror. E elas não apenas se restringiram ao interesse, como pesquisaram, registraram e intervíram, à medida que historicizaram as manifestações artísticas em seus próprios termos<sup>54</sup>.

O apagamento destas produções teóricas de autoria Negra, voltadas ao estudo do horror e da cultura popular, junto ao retorno do horror audiovisual ao *mainstream*, sustenta o senso comum de que o horror negro é uma novidade, quando, de fato, a tendência contemporânea é apenas o retorno de um elo negociado (Hall, 2006) historicamente como custo da ascensão social (Souza, N., 2019). Minha orientação afrofuturista me possibilita ler esse momento como

<sup>52</sup> “We’ve Always Been Here” (Brooks, 2018, Local. 78 - tradução minha).

<sup>53</sup> No texto shakespeariano, a personagem se chama Sycorax (o que se reflete nos títulos das obras de Kinitra Brooks), mas opto pela versão vernacularizada quando expresso as minhas ideias, que é Sycorax.

<sup>54</sup> Apesar de serem empreendimentos teóricos de longa data, a pesquisa que resultou em *Every Tongue Got to Confess* foi iniciada em 1927 e a obra só foi publicada no início dos anos 2000, enquanto *Festas Populares no Brasil*, de Gonzalez (1987), depois de décadas, foi reeditada pela Boitempo Editorial em 2024.

uma oportunidade de revisitar as obras do passado e as da contemporaneidade, nesta pesquisa, e compreender de que modo o conhecimento há muito “esquecido” pode ser recuperado e rearticulado no presente com um propósito político atualizado.

Já a invisibilização das produções de gênero de autoria Negra, junto à sub-representação desse grupo (Dalcastagnè *in* Duarte; Fonseca, 2011), limita o campo de significados e interpretações disponíveis na linguagem e no imaginário do senso comum, levando a uma grave alienação, sobretudo em países cuja maioria numérica é negra (como no Brasil), e a representação política é o inverso disso. Neste sentido, Sidorax representa o nosso lugar de reconhecimento (nem essencializado, nem monolítico) ao empreender uma investigação sobre o discurso do horror de autoria feminina e Negra na literatura especulativa contemporânea, porque, afinal, mulheres Negras também escrevem – ou melhor, conjuram – obras literárias permeadas de horror.

Cabe salientar que conjuração<sup>55</sup>, como empregado nesta pesquisa, é um termo metafórico instrumentalizado pelas pesquisadoras Kinitra Brooks, Kameelah L. Martin e LaKisha Simmons (2021) para conceituar a manifestação artística, teórica e, ao mesmo tempo espiritual<sup>56</sup>, em que mulheres Negras podem reunir a sua perspectiva, conhecimento, experiências e trauma social em forma literária, constituindo assim um discurso próprio permeado de elementos especulativos, dentre os quais, destaco o horror – não apenas como gênero, mas como o próprio veículo de mensagem.

---

<sup>55</sup> Conceber o feminismo como conjuração é uma premissa central do pensamento feminista negro, em especial da crítica literária com essa orientação epistemológica. A ideia de trabalho intelectual e de produção ficcional como formas de conjuração foi discutida primariamente em *Conjuring: Black Women, Fiction, and Literary Tradition*, de Marjorie Pryse e Hortense Spillers, em 1985. Partindo dessa elaboração, Brooks, Martin e Simmons (2021) usam o termo em sua forma metafórica a fim de analisar obras de autoria feminina como um processo de recuperar os saberes tradicionais, estratégias de sobrevivência e, desse modo, propor leituras mais adequadas.

<sup>56</sup> Diferente da perspectiva acadêmica ocidental, que rejeita o termo “espiritual” por considerá-lo a exata noção da irracionalidade, a abordagem de pensadoras feministas Negras se apropria desse termo para se referir a uma herança cultural ligada a métodos e práticas medicinais e contraceptivas, por exemplo (Brooks *et al*, 2021).

### 2.3. Implicações teórico-metodológicas do apagamento

No campo literário, o recorrente apagamento de escritoras Negras do gênero gótico<sup>57</sup>, assim como sua autoria em obras especulativas em geral, comprova a necessidade de dois tipos de movimentos metodológicos: um de revisitação de obras consagradas, a fim de propor contraleituras que destaquem o significado dos elementos especulativos em obras consideradas “respeitáveis”, cuja especulação é deliberadamente apagada; e outro que empreenda a análise de obras excluídas do cânone devido ao fato de seu caráter imaginativo não ser ignorável, o que compreende a “leitura de gênero” daquelas em vias de consagração.

Aliás, é esperado do contraste entre as obras ficcionais “de gênero” consagradas e aquelas em vias de consagração, a emergência de aspectos temáticos, estruturais e estéticos semelhantes, bem como questões sociopolíticas relacionadas ao momento histórico no qual foram escritas. Mas, para além disso, tomar obras estadunidenses e brasileiras de autoria feminina e Negra cujas protagonistas possuem identidade política similar também sugere a inscrição do horror na interpretação amefricana (Gonzales, 2020) da cultura negra. Isso reflete uma raiz ética, estética e epistemológica resultante do encontro dos povos originários das Américas com os povos da África Ocidental. O uso de plantas medicinais, práticas religiosas e instituições também são áreas em que a aproximação dos diferentes povos originários foi hibridizada de modo produtivo devido à diferença geográfica e ao cenário político adverso (Ori, 1989).

A investigação do discurso do horror de autoria feminina e Negra, com protagonismo análogo, desafia a leitura mais comum, que insere os textos em alguma categoria especulativa derivada do gênero gótico (fantasia, ficção científica e horror) sem explorar os conceitos que conectam as narrativas ao conceito de interseccionalidade de raça, gênero e classe (elementos próprios da experiência histórica) e do conhecimento ancestral, bem como da teorização sobre gêneros literários (Brooks, 2012). Isso se dá porque o apagamento constrói uma história de discursos nos quais MN são rotineiramente descritas e impossibilitadas de primeiro, de falarem por si mesmas, e segundo, de terem suas produções apreciadas de maneira adequada por seus pares.

Além disso, uma leitura atenta desses textos, com uma abordagem feminista Negra, busca acessar camadas de significado e analisar as pistas escritas em “tinta invisível” (Morrison, 2019), para compreender de que maneira o horror se apresenta como elemento produtivo para

---

<sup>57</sup> Um gênero especulativo já assimilado pela crítica tradicionalista, embora seja geralmente tratado com indiferença quando a autoria é negra, ainda guetizada, e sofrendo restrições graves no que tange à forma e à temática.

que MN possam explorar uma nova linguagem e assim, criar novas configurações de poder, conhecimento e subjetividade. Representar a si mesma em situações problemáticas, como observamos em obras de autoria Negra, é uma forma de desafiar a ordem colonial na qual as “identidades são retiradas da sua subjetividade e reduzidas a uma existência de *objeto*, que é descrito e representado pelo dominante” (Kilomba, 2019, p. 15-16). Nesse sentido, os textos que exploram, por meio do discurso do horror, formas de subjetivação de MN demandam leitura correspondente a esse empenho.

A partir duma atenção específica à tradição literária negra, observaremos elementos substanciais do horror que têm sido apagados como preço da negociação da entrada no cânone literário (Brooks, 2017). Assim, o recalque (não ocasional) dos elementos especulativos pela crítica especializada tem privado autoras consagradas como Toni Morrison, Alice Walker e Audre Lorde do reconhecimento no campo da literatura de gênero e, por consequência, do aprofundamento de questões centrais sobre a tradição do discurso do horror de autoria Negra.

Sobre esse fato, a pesquisadora Maisha Wester (2019) afirma que uma das coisas que mais a interessam no romance *Amada*, de Toni Morrison (2018 [1987]), é como o horror da vida cotidiana oblitera a presença do fantasma e remodela o sentido do que é monstruoso e horripilante na obra. Embora o impacto da violência racista seja mais assustador e incompreensível do que as ações da assombração, leituras eurocêtricas desse romance reduzem a relevância dos elementos especulativos como a invocação de uma epistemologia africana, enquanto o sexismo no interior da comunidade negra, e o legado da escravidão na subjetividade, simplesmente levam certos críticos a ignorarem o valor da representação da memória cultural negra através do horror. Essas são duas das formas de interpretação ineficiente, resultantes do desconhecimento do *ethos*, da epistemologia e da memória que mobiliza a atenção para uma leitura focada uniformemente na sujeição das pessoas negras ao contexto social.

De fato, *Amada* é uma complexa história de horror. Ela apresenta uma narrativa na qual Sethe – mulher que fora escravizada e é livre no tempo da narrativa – vive numa casa com a filha, Denver, e com o fantasma da outra filha, que morrera bebê, assassinada pela mãe. Ao longo da narrativa fragmentada, temas como o amor, a tradição, o processo de descoberta e o sentido da própria agência de pessoas que foram escravizadas são discutidos de forma íntima e numa perspectiva negra. Dessa forma, o fantasma é antes o retorno de um passado que Sethe tentou esquecer, uma oportunidade de elaborar o trauma, do que uma ameaça a ser combatida. Afora isso, por se tratar duma figura sobrenatural, Amada faz objetos voarem e se destruírem, de modo que perturba a ordem do cotidiano e acarreta o ostracismo de Sethe e Denver. Porém,

não demora a se evidenciar que, mais horripilante do que uma casa assombrada, é o excesso de poder que sujeitos *brancos* exercem de forma brutal na narrativa. Esse par de contrários revela o quão complexo é o terreno do que causa medo quando somos MN numa sociedade pós-colonial (Wester, 2012; Downey, 2023).

Grande parte do impacto subjetivo do medo, tão presente naquela obra, se assemelha ao que eu também experimentei lendo poesias de Maya Angelou (2020), como *Ainda assim eu me levanto*, *Pássaro engaiolado* e *A vida não me assusta*, todas muito conectadas à maneira altiva e corajosa de Angelou elaborar esteticamente suas experiências de ser criança, menina e mulher Negra. Especialmente, na edição de *Nada na vida me assusta* (2018), permeada de ilustrações de Jean-Michel Basquiat e uma diagramação sinuosa da fonte irregular, o texto de Maya Angelou expõe um novo patamar de seu caráter assumidamente horripilante.

O título, direcionado para o público infantil, mistura ameaças concretas, como cachorros raivosos, ameaças mitológicas tais como dragões e bruxas, e o horror social do racismo – representado pela imagem dos meninos da escola puxando o cabelo –, para assim evidenciar que a experiência de ser racializada é tão assustadora como outras formas de ameaças concretas ou imaginadas. E, o mais poderoso, afinal, é que contra todas as ameaças descritas, o eu lírico afirma: “carrego sempre comigo/um amuleto escondido” (Angelou, 2018, p. 31). Nesse verso, temos indícios da conjuração como um exercício de equilíbrio do poder, uma fonte de empoderamento<sup>58</sup> (Berth, 2018) que torna o eu lírico protegido de qualquer tipo de ameaça, o que se repete como um potente lembrete: “nada na vida me assusta” (Angelou, 2018, p. 8).

Também é observável que, mesmo numa forma indubitavelmente comprometida com o realismo, esse elemento de terror se destaca. Se tomarmos como exemplo a narrativa autobiográfica de Angela Davis (2019), publicada no Brasil, no contexto político recente de avanço do fascismo, em que a perseguição e as ameaças contra ativistas e intelectuais Negras eram expressadas diretamente pelas autoridades e reproduzidas por uma parcela expressiva do povo brasileiro, uma conexão assombrosa imediata se concretiza e revela a atmosfera de horror na qual estamos imersas.

Nesse caso, é como se o real e o especulativo se encontrassem, de algum modo, como temática ou discurso encapsulado pelo horror do porvir. Uma vez que racismo e sexismo estruturam a sociedade capitalista, a “caça às bruxas”, ou seja, a perseguição e o uso de técnicas

---

<sup>58</sup> A partir do jogo de significados que o texto de Maya Angelou (2018) faz, acho interessante recorrer ao neologismo popularizado através da obra de Joice Berth (2018), porque o eu lírico carrega em sua voz corajosa a capacidade, a perspectiva autônoma de agir que reflete uma consciência e atitude emancipatória coletiva. É importante destacar o aspecto coletivo para combater o esvaziamento que o termo sofre a partir de compreensões imprecisas que definem empoderamento como um atributo ou ação individual.

de tortura contra grupos minorizados, permanece ameaçadora em qualquer tempo, para qualquer indivíduo que pertença a esses grupos, em especial após o contato colonial (Federici, 2019). Então, no amplo terreno dos textos de autoria Negra, na zona intersticial entre textos ficcionais/autoficcionais e não-ficcionais, podemos identificar indícios de uma linguagem que remete ao realismo da experiência de ansiedade, ameaça ou à horrenda violação psicológica, material e/ou física do corpo social representado pelas personagens.

De fato, o efeito de horror em todas essas obras, independentemente de seu cunho – realista ou especulativo –, evidencia que existe um discurso do horror articulado por meio duma linguagem que faz uso do medo, da ameaça e do monstro, como a forma mais apropriada de representar a experiência imediata, a *mimese literária* (Aristóteles, 2008). A partir dessa compreensão, podemos questionar: como MN compõem um discurso do horror através dos gêneros especulativos? Como essa estética híbrida impacta a definição de ficção especulativa? Qual o impacto do discurso literário conjurado pelas autoras na teoria feminista negra?

## 2.4. O que, afinal, é a experiência de temor sendo uma mulher Negra?

Eu me virei, assustada, e encontrei o cano da espingarda mais comprida que já tinha visto. Ouvi um clique metálico e fiquei paralisada, achando que levaria um tiro por ter salvado a vida do menino. Eu ia morrer. (Butler, 2017, p. 24).

Nessa passagem, a heroína – Dana –, narradora-personagem que viaja no tempo em *Kindred: Laços de Sangue* (Butler, 2017), se encontra em uma situação suspensa na qual é ameaçada, e, como resposta biológica (emocional), instaura-se o instinto de luta ou fuga, acionado pelo estado de temor (Carroll, 1997). Esse, embora autoevidente nos termos da própria personagem, ao descrever-se *assustada*, se justifica pela compreensão de que há pressupostos que ameaçam sua integridade física: um sujeito cuja posicionalidade social é diametralmente oposta à dela aponta uma arma de fogo em sua direção. Apesar da enérgica vontade de sobreviver, a reduzida agência disponível (fugir e ser atingida ou lutar estando desarmada) é desproporcional à letalidade da arma e à provável decisão presentificada pelo antagonismo social corporificado por Dana, uma mulher Negra, e o pai de Rufus, *branco* e escravista no sul dos E. U. A do século XIX.

Esse tipo de situação vivida por Dana em seu retorno ao passado colonial, àquela altura da narrativa, inexplicado, em Maryland, é uma metáfora que nomeia o processo de reencenação da experiência colonial das *plantations*, vivenciada pela população negra ainda no presente, como atesta a filósofa portuguesa Grada Kilomba (2019a) em seu *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano*. Mais do que o medo da morte, o que realmente assusta a personagem é a falta de lógica que motivaria o assassinato: tanto a injustiça de ser morta como “recompensa” por ter salvado a vida do menino, como a certeza de que *ia morrer*, por ser uma pessoa negra.

Assim, é notável, numa primeira camada, a ameaça de violência física como elemento que desencadeia o estado de temor em Dana. Esse estado pressupõe a presença subjuntiva de algo ou de alguém que ameace a integridade do indivíduo compreendido, no contexto narrativo, como a medida das coisas. Noutras palavras, um estado de suspensão do tempo (*suspense*) no qual o indivíduo aterrorizado (vítima) deve tomar uma decisão (fugir ou lutar) a fim de impedir que o objeto de horror (o monstro) concretize seu objetivo é a chave para compreensão do medo. Portanto, o ponto central do que discuto aqui é que o horror pressupõe uma assimetria de poder, e a vítima, mesmo ocupando o lugar central na narrativa, se torna objeto de uma possível violência da qual busca se evadir. Entretanto, como o interesse reside em compreender o estado de medo, me deterei no fato de que Dana está com medo/atorrizada pelo pai de Rufus de modo que ela se torna sujeito. Mesmo que a situação seja desvantajosa para ela e a objetifique



por ser a representação do poder daquele tempo-espço, o pai de Rufus se torna um monstro para ela, que “está assustada” por ele.

Não é convencional a interpretação que define um homem branco cisgênero e heterossexual da elite colonial como monstro, porque o termo está historicamente relacionado à noção de aparência “grotesca” (aquela estética que extrapola a norma), equivalente à malignidade moral e ética. Na perspectiva convencional, o monstro – aquele que se revela, em latim – manifesta, consecutivamente, práticas “monstruosas” que são transgressões aos ideais do cristianismo e “pecados” (capitais ou veniais). A partir da Era Moderna, essas transgressões de ordem religiosa passaram a ser controladas pelo discurso jurídico e tipificadas como crimes, mas permanecem no imaginário como ações pecaminosas associadas ao outro social na contemporaneidade. Por essa orientação moral, mesmo sem marcadores físicos, os *serial killers* são definidos, muitas vezes, como “monstros”<sup>59</sup> na grande mídia, impulsionada pelo crescente interesse em *podcasts* sobre crimes reais [*true crime*].

Assim, apesar da estrutura física de assassinos em série muitas vezes corresponder à do corpo canônico (Russo, 2000), o discurso moralizante presentifica a perspectiva intensificada na modernidade que associa os ideais de “bem/belo” (atitudes “benevolentes” conectadas ao padrão de beleza eurocêntrico) e “mal/feio” (atitudes desviantes conectadas a imagens de grupos sociais racializados) ainda hoje. E como o conceito de monstrosidade tributário do Iluminismo e seu interesse em normatizar, reprimir e patologizar o outro construíram os pilares de uma perspectiva de *humano* centrada na experiência europeia, é importante reiterar que o desviante resulta daquela construção. No cerne dessa dicotomia, entretanto, é perceptível que “demoníacas” [sic] são as figuras de autoridade, autorizadas a normatizar e a violar sujeitos outerizados sem grandes consequências (Anolik, 2010).

Após a leitura histórica e social que expus acima a respeito da noção dominante de monstrosidade, que associa o Outro ao não-*humano* e, por extensão, ao assustador, é importante enfatizar que não existe absoluto no que tange às noções de monstrosidade, porque são conectadas a perspectivas. Porém, o poder irrestrito de torturar e matar pessoas escravizadas, investido a um proprietário de terras, durante o período colonial, é o que tomarei como parâmetro de monstrosidade para o corpo social que Dana representa.

---

<sup>59</sup> A mulher considerada a primeira *serial killer* estadunidense foi representada no filme biográfico *Monster* (2003), literalmente, monstro. Apesar de uma série de programas televisivos e outros produtos terem explorado a história de modo sensacionalista, a diretora e roteirista Patty Jenkins, em vez de assumir o viés simplista de culpar ou eximir, contextualiza as atitudes como resultado de sucessivas privações de direitos, abusos e violências às quais ela foi submetida com o intuito de mostrar o papel do Estado e da sociedade civil na construção do indivíduo “criminoso”.

Deste modo, o que torna o portador da arma (o pai de Rufus) um monstro social para a protagonista é a ameaça à integridade física que ele empreende. Para sujeitos não-negros, pode ser difícil enxergá-lo como monstro, uma vez que a sua aparência corresponde ao ideal eurocêntrico de “cidadão exemplar”, mas da perspectiva opositiva (hooks, 2019b), ele é um monstro porque as suas convicções e atitudes violentas empreendidas contra Dana são monstruosas (Barba-Guerrero, Wester, 2022).

A passagem de *Kindred* também complexifica as noções de sujeito e objeto. Embora o sujeito (da oração) seja a protagonista, que *está aterrorizada*, ela também está sendo sujeitada através da ação do que lhe causa horror (objeto). Assim, o horror para a personagem se dá, primariamente, pela dinâmica social do racismo, que distribui o poder de forma desproporcional, tornando sujeitos cuja identidade política de *brancos* lhes confira autorização de violar. Em seguida, através desse poder, é autorizado ao sujeito *branco* racializar os demais grupos a partir de diferenças fenotípicas, genderizadas, culturais, morfológicas construídas e hierarquizadas socialmente e assim, mesmo agindo como heroína, Dana está em perigo.

Além disso, a própria ideia especulativa de ser retirada de sua localização espaço-temporal presente e ser realocada no passado é assustadora porque desconfigura a mecânica da realidade referencial, reduzindo ainda mais a agência desse sujeito desempoderado, agora triplamente (desprovida de capital social, de noções a respeito de como retornar ao “presente”, bem como a carência de armamento). A partir dessa situação, depreendo que o que sustenta o discurso do horror no romance é o mistério sobre as leis físicas que determinam esse fluxo não-linear de idas e vindas de Dana de volta ao passado, de volta ao presente, e qual o preço que seu corpo e subjetividade pagarão nessa jornada, até que ela cesse – se é que cessará.

Metonimicamente, através de Dana, observo que o lugar social ocupado por mulheres Negras numa sociedade estruturada pelo racismo é, em grande medida, predefinido pela diferença, ou seja, pelo que excede em termos simbólicos, fenotípicos, morfológicos e comportamentais o valor definido como norma pelo grupo dominante (Almeida, 2019). Apesar da inquestionável força coercitiva dessa norma, isso não significa que a identidade e a subjetividade de indivíduos que compõem um corpo social sejam definidas a partir dessa limitação, ao menos, não sem resistência. Por conseguinte, neste trabalho, o corpo social “mulheres Negras diaspóricas” é o referencial de perspectiva teórico-metodológica, literária e temática, compreendido como síntese de sua complexidade e diversidade subjetiva, bem como discursiva, em face da experiência social pós-colonial compartilhada, especialmente no Brasil e nos Estados Unidos.

As experiências dessas personagens descendentes de povos do continente africano,

racializadas e genderizadas a partir da lógica dicotômica colonial, têm seu conhecimento sistematicamente descredibilizado, apagado e recusado no vernáculo. Entretanto, entendê-las, de fato, como sujeito, significa ler seus esforços de transformação da realidade. Assim, as experiências literárias especulativas protagonizadas por mulheres Negras analisadas aqui são reconhecidas como ato político que constrói uma teia de possibilidades de tornar-se sujeito à medida que diferentes autoras nomeiam, criam histórias, descrevem realidades e definem a si e as suas protagonistas (Kilomba, 2019).

Para Grada Kilomba: “[e]screver é um ato de descolonização no qual quem escreve se opõe a posições coloniais tornando-se a/o escritora/escritor ‘validada/o’ e ‘legitimada/o’, e, ao reinventar a si mesma/o, nomeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada” (Kilomba, 2019, p. 28). Nessa perspectiva, as narrativas se revelam tanto um processo de descolonização como uma ferramenta de reinvenção e fabricação de si mesmas como sujeitos.

O *corpus* é constituído por obras com protagonismo e autoria Negra<sup>60</sup>, isto é, mulheres afrodescendentes que apresentam traços diacríticos, dentre os quais se destacam, majoritariamente, a pele melaninada<sup>61</sup> e o cabelo crespo (Gomes; Laborne, 2018). Embora esse grupo seja heterogêneo, dada a sua ancestralidade negra e africana diversificada em termos étnicos, linguísticos e fenotípicos e amplos processos de miscigenação: “[n]o imaginário sociorracial, aos portadores desses sinais soma-se tudo de negativo que a violência racista construiu no contexto de relações de poder, na luta de classes, na desigualdade de gênero e sexual” (Gomes; Laborne, 2018, p. 13).

A realidade do poder institucional investido aos sujeitos social, política e economicamente dominantes de representar, subordinar, explorar e violentar (Almeida, 2019) é um fato social que provoca consequências simbólicas e materiais próprias e implicou no desenvolvimento de um conceito para definir a desvantagem específica enfrentada por mulheres Negras, pela advogada e ativista estadunidense Kimberlé Crenshaw, em 1989. Segundo a autora, interseccionalidade:

é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata

<sup>60</sup> Embora as autoras (e suas heroínas) sejam, no geral, definidas como mulheres cisgênero, suas orientações sexuais e performatividade variam. Isso pode ser compreendido criticamente como um complexo “problema de gênero” que implicaria num detalhamento sobre gênero, função e corporalidade, a partir do caminho ocidental que sugere Judith Butler (2003) em *Problemas de gênero*. No entanto, opto conscientemente por abordar mulheridade como um espectro, recuperando a noção arquetípica de experiência feminina de mulheres guerreiras como um traço de afrocentricidade, como atestou a historiadora Beatriz Nascimento (*in* Ratts, 2007).

<sup>61</sup> No Brasil, o critério por Raça/Cor compreende “negro” como a totalidade de pessoas autodeclaradas pretas e pardas, conforme o IBGE.

especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcado, a opressão de classe e os sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (Crenshaw, 2002, p. 177).

Apesar de grande parte das teóricas da atualidade entenderem a interseccionalidade como terreno de encruzilhada teórica, a filósofa Aph Ko (2019) defende que se trata, na verdade, de uma teoria que parte de definições iluministas de compartimentalização dos indivíduos, reduzindo-os às opressões separadas, em vez de compreender como a matriz de opressões atua na destruição da subjetividade de MN. Assim, em concordância com Ko, acredito que o foco na conexão dentre opressões (racismo, sexismo e classismo) empreendido pela interseccionalidade seja menos acurado para analisar heroínas marginalizadas.

O que agrava essa baixa acuidade é o fato de que a interseccionalidade trata, na verdade, de uma descrição de experiência específica de MN, embora as apropriações indiscriminadas do termo o tenham transformado em sinônimo de conexões (Ko, 2019) ou somatório de quaisquer opressões. A partir disso, pessoas com diferentes marcadores usam indiscriminadamente e, à medida que apagam o sentido original, revelam que conectar não é suficiente para descrever e analisar o fenômeno de ser excluída e tornar-se sujeito.

Por essa razão, Ko<sup>62</sup> defende que mulheres Negras como corpo social têm sofrido com a violação institucionalizada nas mais variadas dimensões, simultaneamente, desde a simbólica até a física, explicada a partir de marcadores coloniais de diferença que, numa abordagem interseccional – ela destaca – *podem* se conectar; isso denota que indivíduos pertencentes a grupos minorizados sofrem múltiplas opressões simultaneamente em vez de considerar o fato de que todas as opressões estão ligadas e agindo de igual maneira. Existe uma implicação prática da ideia de *conexões*, em detrimento da simultaneidade, que é a separação dos grupos oprimidos, abstenção e apagamento quando as violações não compreendem o grupo em especial.

A filósofa considera que interseccionalidade não é uma resistência ao pensamento colonial, mas sim uma afirmação dele, porque parte de suas consequências (os marcadores) sem ir à raiz. Assim, pra ela, a razão pela qual as mulheres Negras têm sido excluídas historicamente, tanto de movimentos sociais antirracistas quanto de movimentos feministas, é porque a compreensão convencional de “pessoa negra” é homem, enquanto de mulher é “pessoa *branca*”. Então ela escreve:

---

<sup>62</sup> Embora não aprofunde tanto no tópico, a autora enfatiza que sua perspectiva está em concordância com a filósofa argentina Maria Lugones.

Para a liberação verdadeira, eu não encorajo um pensamento interseccional ou interdisciplinar; eu encorajo um pensamento “des-disciplinar”. O único modo de avançar é transcender a lógica disciplinar. As disciplinas são elas mesmas (raça, gênero, classe etc.) já infectadas pela colonialidade<sup>63</sup> (Ko, 2019, p.172 – tradução minha).

Deste ponto de vista teórico, a intersecção é um limite conceitual, pois revela a falta de vocabulário para experiências, bem como demonstra que uma compressão geral requer sempre uma conexão *entre* as opressões, compartimentalização essa que limita o entendimento da opressão em si. A autora cita como a interseccionalidade secciona e inviabiliza os acontecimentos, por exemplo, a violência sexual sistêmica sofrida por homens negros e a violência policial direcionada a mulheres Negras. Ela alerta que detalhar isso não significa ignorar a historicidade da violência doméstica contra mulheres Negras por seus companheiros<sup>64</sup>, mas uma busca por visibilizar o modo como a violência sexual e a racial são interconectadas desde o período colonial<sup>65</sup>. Ela conclui que o racismo é violência sexual, diferente da compreensão de “poder interseccionar”, pois essa separa os fenômenos e elege protagonistas para cada luta, enquanto invisibiliza os demais.

No intuito de compreender o modo como homens negros são vitimados pelo sistema, embora também possam violentar, ela usa o termo “benefício residual” [*residual benefits*], uma espécie de autorização ocasional para ferir, mas que movimenta consequências. Consequência, aliás, é o fato que diferencia aqueles instituídos de “benefício residual” daqueles com estabilidade e impunidade, compreendida como vantagens únicas do privilégio masculino branco heterossexual (Ko, 2019).

Assim, considero nesta pesquisa a teoria da multidimensionalidade (Ko, 2019), para compreender as categorias de espécie e de gênero vivenciadas a partir de raça e, portanto, uma resistência que tenha em vista a libertação de todos os seres vivos. Ao considerar a simultaneidade na construção identitária de MN em vez dum cruzamento de categorias distintas, busco reunir as identidades estilhaçadas, evitando reforçar a lógica colonial promovida pelas classificações baseadas na hierarquia social (Ko, 2019). Além disso, procuro,

<sup>63</sup> “For true liberation, I do not encourage intersectional or interdisciplinary thinking; I encourage “un-disciplinary” thinking. The only foward is to transcend disciplinary logic. The disciplines themselves (race, gender, class, etc.) are already infected with coloniality” (Ko, 2019, p. 172).

<sup>64</sup> Inclusive, esse tema é relevante e bastante debatido na literatura canônica de autoria Negra nos E. U. A. das décadas de 1970 e 1980 (Cade, 1972), conforme discutido nas entrevistas conduzidas por Claudia Tate (2023).

<sup>65</sup> A perspectiva racista de que homens negros cisgênero podem violentar porque têm pênis ignora a complexidade de experiências de violação sexual empreendidas por homens e mulheres *brancas*, como aponta Aph Ko (*in* Ko; Ko, 2017; Ko, 2019), e eventos brutais documentados na contemporaneidade, como o assassinato de Emmet Till, por ter assobiado para uma mulher *branca*, e dos diversos homens negros gays assassinados por um *serial killer* branco que se alimentava de seus órgãos. Em ambos os casos, os assassinos foram recompensados de alguma forma: seja financeiramente ou com atenção midiática.

como sugere Audre Lorde (2015 [1984]), não incorrer na escolha de identidades a serem privilegiadas em detrimento de outras. Aceitar o “mapa colonial” (Ko, 2019) impossibilita uma leitura acurada, bem como reforça a ideia de mulheres Negras existirem como identidades que refletem a dupla negação (mulher e Negra) em vez de uma totalidade multidimensional (Negra).

Uma das consequências da simultaneidade de exclusões é que as MN ocupam o lugar complexo que a socióloga estadunidense Patricia Hill Collins (2019) define como *outsider-interna* [*outsider-within*]. Outsider-interna é um lugar social resultante da experiência comum de trabalho doméstico anterior à Segunda Guerra Mundial (1940-1945), relegado às mulheres Negras. Essas, na condição de marginalizadas [*outsiders*] que trabalhavam em casas de pessoas brancas, não pertenciam, mas estando presentes frequentemente, observavam as contradições das ideologias dominantes, de modo que puderam desenvolver um ponto de vista crítico específico, que se desenvolve como conhecimento especializado sob a forma do pensamento feminista negro: uma teoria social crítica (Collins, 2019).

Outro conceito-chave no pensamento de Collins (2019) é o de matriz de dominação. Diferente da interseccionalidade, que se refere a formas particulares de opressão interseccional (raça, gênero e classe), a matriz de dominação “se refere ao modo como essas opressões interseccionais são de fato organizadas” (Collins, 2019, p. 57) estruturalmente. A partir da estruturação racial e econômica, os grupos dominantes assumem o papel de definir/enclausurar os grupos desprovidos de poder através de discursos depreciativos e *scripts* sociais limitados – imagens de controle – que, em se tratando de MN, são uniformemente negativas (Collins, 2019).

Um dos desafios que as personagens dos romances analisados enfrentam, assim como as autoras e analistas, é a realidade definida a partir de padrões culturais nos quais não se encaixam, assim como encontrar a sua própria perspectiva, erguer a voz a partir de imagens autodefinidas (Collins, 2019), conforme sua compreensão de realidade, noções sobre poder, comunidade e afeto, por exemplo. Assim, embora o contexto social seja compartilhado, as experiências e interpretações individuais diferem, de modo que há MN que lutam pra destruir o aparato conceitual do grupo dominante, assim como aquelas que internalizam as imagens de controle e correspondem às imagens limitadas reiteradas na mídia de massa, os estereótipos (Collins, 2019).

Apesar de o conceito de interseccionalidade se revelar impreciso para o fim da análise do discurso do horror no presente texto, é verdade que a matriz de opressão (Collins, 2019) compreendida como a supremacia *humana*, *branca*, masculinista, heterossexual, abastada, habilitada se revela útil para identificar as mulheridades Negras como teias de resistência comprometidas com a coletividade. Este lugar social ocupado por MN, dentro de uma dinâmica

social de categorias craqueladas, é propício para observar as contradições ideológicas da hegemonia, mas também sinaliza um modo delicado de estar constantemente em contato, no território daqueles diametralmente opostos, e sujeita também ao poder ocasional dos estruturalmente desempoderados. A condição de vulnerabilidade à coerção em suas mais variadas formas nos leva a compreender o racismo genderizado se apresentando como risco de constrangimento, mutilação, desintegração, tortura, precariedade, perseguição, preterimento e privação material (trauma). Isso significa ocupar um lugar ambivalente de ameaça (na perspectiva dos poderosos) e de negligência na vida cotidiana, geralmente visto apenas sob a ótica estrutural.

Ciente de que o medo é uma experiência socialmente localizada, o corpo/subjetividade em questão, em constante estado de ameaça de desalojamento material e simbólico – objetificado – tem razão de temer e de evitar estados de vulnerabilidade (Gordon, 1980). Tanto a incerteza como a reduzida gama de alternativas de autopreservação ou mesmo de proteção de outrem induzem o medo como emoção primária e reações – respostas emocionais – de luta ou fuga (Carroll, 1999) com uma maior incidência que em outros grupos sociais.

Gordon (1980) explica que o temor é, em geral, compreendido a partir das dimensões cognitiva e atitudinal, sendo a primeira a razão do temor, e a segunda um desejo de que algo não aconteça, fato que motivará uma ação (mesmo se tratando dum desejo ou aspiração). Conforme o *Quadro 1* abaixo, o autor exemplifica como o estado de temor pode ser compreendido discursivamente:

**Quadro 1** - Estrutura cognitiva e atitudinal do temor

Ele temeu que houvesse demônios na casa	
• porque o candelabro apagou	Cognitivo
• porque eles fazem o trabalho do Diabo	Atitudinal

Fonte: Gordon, 1980, p. 563 – tradução minha<sup>66</sup>.

Diante da incerteza em relação ao fato temido – como a possibilidade de ser baleada, no caso de Dana –, de modo implícito, o sujeito do exemplo acima não apenas teme a possibilidade, como também deseja que não haja demônios na casa. Essa esperança segue a mesma lógica da situação de passividade apresentada na primeira oração: o que o sujeito pode fazer para evitar o resultado que o medo preconiza? O estado de sujeição que o medo evidencia, ainda que se trate de um evento improvável, imensurável e sem comprovação científica, sugere que o estado

<sup>66</sup> “He was terrified that there were demons in the house, because the candle flickered out. (cognitive) because they do the Devil’s work. (attitudinal)” (Gordon, 1980, p. 563).

de medo carrega um receio de ser ferido ou de sofrer uma morte dolorosa e horrível de modo incerto/subjuntivo (Gordon, 1980). Assim, crenças, fobias e a possibilidade de repetição de fatos históricos comprovados demandam um mesmo tipo de efeito motivador [*motivational effect*] que impeça, não que o medo em si se concretize, mas de evitar o dano pessoal que “a razão do temor” pode causar (atitudinal). Às ações motivadas pelo medo, o autor nomeia “prevenção de vulnerabilidade” [*vulnerability-avoidance*] (Gordon, 1980, p. 560).

Ainda para Gordon, se o sujeito teme (está com medo, terrificado) algo ou alguém, então uma razão atitudinal orienta esse senso de vulnerabilidade, e, assim, esse sujeito é motivado a propiciar condições que falseiem a premissa de que algo/alguém alcance o objetivo ou concretize a ação letal. A leitura de Gordon (1980) elabora a conexão entre o medo e a reação de autopreservação, elementos que, juntos, colocam o sujeito temente na função de objeto da possível ação de outro ser ou fenômeno.

A partir dessa leitura, horror e terror estão mais conectados que as teorias convencionais da ficção de gênero assumem. Isso decorre da tendência colonial a categorizações, que nada mais é que uma forma de interagir com a realidade, simplificando-a, muitas vezes, de modo improdutivo. Como as experiências de grupos marginalizados, não raro, são marcadas pela simultaneidade, que faz emergir contradições, como a dicotomia do horror significar ameaça concreta e terror, ameaça incerta, é particularmente verdadeiro que a simplificação é insuficiente para a leitura de obras de horror negro. O longa-metragem *Corra* (2015), por exemplo, apresenta um protagonista preto submetido a violências simbólicas (símbolos e comentários supremacistas expressos e velados), emocionais (*gaslighting*, hipnose, isolamento) e físicas (sequestro, procedimento intrusivo), todas ocorrendo ao mesmo tempo, cometidas por uma família *branca* sulista tradicional.

Deste modo, é pressuposta a compreensão de que o medo e o horror são, por si sós, uma porção considerável e paradigmática que permeia o cotidiano de pessoas negras numa sociedade de “caça às bruxas”<sup>67</sup> (Federici, 2019), isto é, na qual a violação de corpos marcados pela diferença é paradigmática. A partir da leitura multidimensional, como proposta por Aph Ko (2019), é possível concluir que é importante buscar definições de mulheridades Negras além da vitimização. As estatísticas informam sim, uma condição de vulnerabilidade ao feminicídio

---

<sup>67</sup> Segundo Federici (2019), a caça às bruxas foi um mecanismo de controle e repressão de mulheres que acompanhou o fortalecimento do patriarcalismo em seu processo de acumulação primitiva de capital que culminou no sistema econômico baseado na exploração da força de trabalho de grupos sociais alterizados. Ela defende que o sistema de tortura e violações foram usados contra mulheres e crianças e estas tecnologias se sofisticaram e foram reproduzidas ao redor do mundo, cumprindo uma função central durante o regime de escravidão moderna e permanece vigente na contemporaneidade.



superior aos demais grupos (Cerqueira; Bueno, 2024), porém é preciso compreender que estatísticas têm uma função primária voltada às políticas públicas, conscientização e ponto de partida para reivindicações dos grupos sociais em luta coletiva por justiça, mas não são o único ponto de interesse em discussões a respeito de agência, subjetividade, complexidade emocional e o empreendimento pessoal e político de tornar-se sujeito. Essa percepção é relevante para que seja possível compreender que grupos oprimidos lutam por direitos porque precisam e, de seu lugar social, vivenciam a realidade sem aguardar que as classes dominantes concedam direitos e reconheçam a sua “humanidade” (Mcfadden, 2015).

Então, reconhecer os aspectos contraditórios leva a considerar que mulheres negras vivenciam a realidade ameaçadora, por vezes, com alguma dose de benefício residual, detalhe relevante para analisarmos obras nas quais elas podem ser sujeitos de ações repulsivas, ou até mesmo monstros sem que isso danifique o compromisso das autoras com uma autodeterminação crítica. Afinal, os estereótipos são tão problemáticos como a exigência de uma atitude completamente coerente e heroica de MN. Enquanto aquela é uma prática deliberadamente racista, essa é uma forma de construir *scripts* desumanizados, que confinam sujeitos a categorias sociológicas como se fossem um aglomerado monolítico. Assim, lidar narrativamente com esses fatos é um exercício imaginativo de pluralidade, de reconhecimento da vida para além de funções biológicas e de resistência à ordem colonial (Ko; Ko, 2017; Kilomba, 2019).

Essa contradição aparente se converte em matéria de composição literária, a partir do lugar de fala (Ribeiro, 2019) de *outsider-interna*, alterizada como corpo e subjetividade – heteroclassificados como grotescos –, e explica por que o horror e o sobrenatural têm sido consumidos largamente na comunidade negra (Coleman, 2019), inclusive apropriados por autoras consagradas em língua inglesa, como Toni Morrison, Audre Lorde e Toni Cade. Já autoras “de gênero”, como Octavia Butler (ficção científica) e Tananarive Due (terror), foram ostracizadas duplamente num primeiro momento de suas carreiras, e, tão logo se tornaram relevantes para o mercado editorial, foram convertidas em exceções que confirmam a regra.

Ao partir de uma releitura de obras lidas como realistas ou cujo conteúdo especulativo é recalado<sup>68</sup> numa leitura tradicional, como é o caso de *Amada*, é possível identificar uma lacuna na perspectiva crítica acerca das obras de autoria Negra. Um apagamento que ocorre no interior da conceituação de “literatura negra”, dentro da perspectiva masculina revolucionária

---

<sup>68</sup> Uso o termo no sentido psicanalítico para sugerir que o conteúdo especulativo é esquecido num processo de repressão de um fato que contraria as convicções, estereótipos e imagens de controle (Collins, 2019).

(Duarte, 2014) e de “literatura negra de autoria feminina”, na perspectiva feminista negra acadêmica (Brooks, 2017), comprometida com a realidade referencial. Desta forma, fica evidente a necessidade de investigar esse campo, rehistoricizar a tradição de MN na ficção especulativa, bem como de buscar ferramentas de análise e modos de interpretar a sua constituição.

Com o intuito de rehistoricizar o pensamento e as contribuições feministas no campo literário, situando as ideias das mulheres Negras no centro da análise (Collins, 2019), teóricas feministas negras vêm revisando a teoria do horror e a permeabilidade desse conteúdo na releitura de obras consagradas, expandindo assim as noções de horror e propondo novos caminhos de tornar-se sujeito.

Cabe considerar ainda que a violência colonial e as memórias da plantação persistentes na experiência de racismo cotidiano (Kilomba, 2019) são experiências traumáticas causadoras de grande horror ao sujeito negro. Entretanto, é válido considerar, ao lermos obras de autoria Negra com elementos de horror, que além de ameaça real ou imaginada, também há uma multiplicidade de emoções e experiências humanas, como o luto, a desterritorialização, o medo da morte e as fobias, bem exploradas, à medida em que são moldadas a partir de experiências em corpos e subjetividades racializados/genderizados<sup>69</sup>, introduzindo o racismo sem reduzir o sujeito ao fato social.

O conto *The Lake*, de Tananarive Due (2011), é um exemplo relevante porque o horror é central na narrativa. Nele, a bostoniana divorciada Abbie LaFleur se muda para a Flórida, no verão, para assumir o cargo de professora de educação básica em uma escola. A princípio, a voz narrativa descreve a instabilidade emocional da personagem (e a classifica como *histeria*), bem como o contexto atual em sua casa deteriorada, isolada e com um lago. Existe um aviso recorrente de vizinhos para não nadar no lago nesta época do ano, mas ela desobedece. Abbie também comete ainda outra transgressão, essa institucional, ética e moral, ao contratar seu aluno para reparar sua casa e, mais à frente na narrativa, para nadar no lago junto a ela. À medida que a vida transcorre ordinariamente, a professora – que assedia o rapaz de forma menos explícita – passa por uma transformação e se torna uma criatura aquática, um monstro.

Mas o que, afinal, é a experiência de horror em *The Lake* (Due, 2011)? A heroína é uma

---

<sup>69</sup> A vernacularização do termo anglófono *gendered* era, majoritariamente, definida pelos termos “gendrado” e “generificado” até meados dos anos 2000, mas em discussões mais atuais, como na obra de Grada Kilomba (2019a), o uso do termo “racismo genderizado” tem sido mais comum. Segundo a filósofa Alice Gabriel (2003), *gendered* significa se tornar um gênero inteligível e, por extensão, se humanizar seguindo os critérios hegemônicos de significação. Ela opta, em sua crítica à tradução de *Problemas de gênero* (Butler, 2003), pelo termo “engendrar” (produzir o gênero), ao passo que a tradutora Jess Oliveira (como outras pesquisadoras que pautam seus escritos na interseccionalidade), opta pelo termo “racismo genderizado” na tradução da obra de Grada Kilomba (2019a).

MN de classe média e escolarizada, que se torna um monstro, não simplesmente pela mudança morfológica, mas pela atitude de convidar o aluno menor de idade para sua residência, estabelecer uma relação inapropriada e, por fim, alimentar-se literalmente do seu corpo de “filho de alguém”. As diversas camadas significativas da história partem da noção de que ela é uma trabalhadora desempoderada, passando por um momento emocionalmente complicado, por situações racistas no bairro e com a chefe, mas que também se torna um monstro para alguém. As transformações em si não desumanizam a personagem, em vez disso, apresentam sua experiência como categoria instável, que muda os polos de quem agride e quem é vítima, com o intuito de discutir lugares de poder, vulnerabilidade, violência e ameaça, todos esses sendo conceitos caros para o horror negro.

Nesse texto, o suspense direciona a expectativa para um horror cotidiano, derivado do fato de Abbie ser nova na cidade, morar sozinha, sendo MN em uma comunidade *branca* ameaçadora, ou da imprecisão quanto ao lago ser infectado ou habitado por criaturas sobrenaturais. Desta forma, o terror emerge como projeção, com a previsibilidade de resposta emocional. Porém, à medida que as contradições se apresentam e os tabus são explorados, a experiência de horror do público leitor se redimensiona e o enredo deixa um questionamento em suspensão: quem e o que é mais assustador nisso tudo?

Sem dúvida, a ambivalência apresentada ao longo do conto, ao acompanharmos uma protagonista que também é um monstro, direciona um efeito emocional de medo aparentemente contraditório. Isso se dá porque Due (2011) evoca ameaças literais, que constituem o mundo referencial (porque Abbie é Negra), misturando com fenômenos fantásticos grotescos. Além disso, a monstrosidade maior é o abuso de poder, não se tornar uma criatura aquática. Enquanto isso, ao optar por ler *The Lake*, temos uma trama que nos oferece uma exposição voluntária ao medo irracional, improvável e ficcional em um contexto razoavelmente seguro (Due, 2016).

Definido o medo como resposta emocional a uma suposição, que desejamos comprovar falsa (Gordon, 1980), temos o combustível para compreender do que se trata essa matéria afetiva como gênero literário: o horror.

## 2.5. Definindo o horror negro como gênero

Em sua coletânea de ensaios *Dança Macabra: o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero*<sup>70</sup>, o aclamado autor Stephen King (2012 [1981]), reconhece a existência do terror social (subgênero fílmico), do terror econômico (fato social) e entende a relevância de subtextos que assumem uma dimensão cultural. Todavia, apesar de destacar que as “áreas de desconforto” sociopolíticas, culturais e míticas tendem a se sobrepor com o máximo de pressão possível, no que ele considera serem “bons filmes de terror”, o autor também desconsidera o caráter artístico de qualquer literalidade no que se refere à representação de questões sociais. Na seção intitulada “o filme de terror como polêmica política”, o escritor insiste na questão da qualidade artística como um mérito vinculado estritamente a subtextos, de modo similar ao parâmetro adotado posteriormente por Noël Carroll (1999 [1990]), que defendeu a ideia duma suposta elevação do horror artístico (ficcional), se comparado ao horror natural (não-ficcional).

Ainda naquele livro, ao narrar um episódio de sua época na universidade, King (2012) se posiciona politicamente, com a seguinte afirmação: “[m]as esses Panteras Negras estavam sugerindo uma sombra gigantesca de conspiração e manipulação de consciência que era risível... só que o público não estava rindo” (King, 2012, p. 238). E, seguindo com sua narrativa autobiográfica, ele perguntou ao grupo de Panteras Negras que discursava: “Vocês estão realmente sugerindo que há um Quadro de Conspiração Fascista neste país?” (King, 2012, p. 238). Embora ele reconheça adiante, nesse texto, que Fred Hampton foi assassinado por motivação política, sua frase desconsiderou totalmente o envolvimento possível de alianças entre os maiores empresários e a presidência que pudessem influenciar a política interna e externa.

Essa postura incrédula, e, na verdade, negacionista, a respeito do que parece ser um sintoma de paranoia social – que realmente existe<sup>71</sup> – evidencia a perspectiva de onde King observa a sociedade. Como um sujeito que pertence a um grupo social privilegiado e ignora os benefícios desse fato para a preservação de seu ego, ele recusa-se a reconhecer as camadas de realidade que não lhe dizem respeito diretamente (Kilomba, 2019). Por se tratar de um discurso recorrente nos meios de comunicação e ambientes educacionais, ideias de “neutralidade” ou de

<sup>70</sup> *Dance Macabre* no original, foi lançado em 1981 e nele, King (2012) apresenta a sua opinião a respeito de obras de horror produzidas entre as décadas de 1950 e 1980, tecendo conexões autobiográficas e comentários políticos que deixam bem explícita a sua perspectiva sobre arte e sociedade.

<sup>71</sup> A historiadora Denise Jodelet (2001) discute no texto *Representações sociais: um domínio em expansão* como as representações sociais são constituídas, e para isso usa como exemplo a questão da AIDS na década de 1980.

“conspiração de grupos sociais oprimidos” também acometem pessoas desprivilegiadas que desconhecem a história. Evidentemente, apresento King (2012) à luz de Kilomba (2019), não para contabilizar os problemas estruturais sobre um sujeito em particular, mas para demonstrar como a teorização do renomado autor reflete o mecanismo do ego *branco* que estrutura a desigualdade social originada antes da existência desse indivíduo em particular. Mecanismo esse que, inclusive, define os rumos do mercado editorial.

No filme *Corra* (2015), dirigido e roteirizado por Jordan Peele, a experiência negra tratada como paranoia social é um tema discutido de forma crítica. O protagonista do filme, Chris Washington (Daniel Kaluuya), um jovem fotógrafo negro e talentoso, foi conhecer a família da namorada *branca* e, em dado momento, parou de noticiar seu estado ao melhor amigo, Rod Williams (Lid Rel Howery). Esse, que é negro e policial, foi construído ao longo da narrativa como uma figura cômica (desajeitado, ansioso e “paranoico”) que se contrapunha ao sóbrio Chris.

Assim, quando Rod Williams vai à delegacia denunciar o desaparecimento do amigo, sugerindo que os *brancos* podem ter torturado, matado e vilipendiado o cadáver do amigo, ele é tratado com total descrédito pela policial Negra<sup>72</sup> que o recebeu, e ela ainda reúne sua equipe de homens para rirem todos juntos do pedido de ajuda desajeitado feito por Rod. Esse desinteresse, somado à incredulidade dos policiais, motivou o personagem a investigar sozinho o desaparecimento, a reunir pistas suficientes para desvelar o esquema de sequestro de pessoas negras talentosas e, por fim, resgatar Chris. Temos nesta obra de horror negro a consolidação da ideia de que o reconhecimento do valor da existência do protagonista e a identificação entre sujeitos negros conscientes, que olham para o outro valorizando verdadeiramente a sua subjetividade, atribuem a ambos o caráter de sujeito num contexto que os força a internalizarem o contrário.

Apesar do tom humorístico que dirige esta discussão no filme, fato é que a suposição de Rod, assim como a dos Panteras Negras, não é de toda paranoica ou desconectada do real: Rod fez alusão a assassinos seriais cujos crimes são inegavelmente ligados ao terror racial, e, conforme o discurso adotado no filme, não reconhecer isso é a *real* ignorância. No relato de

---

<sup>72</sup> A abordagem de gênero em *Corra* reproduz uma perspectiva improdutiva no que se refere à interseccionalidade, já que a mulher dotada de maior agência é a antagonista *branca*, e as duas MN são a avó *branca* transplantada para o corpo da uma mulher Negra silente e uniformizada, que exerce funções exclusivamente domésticas, chamada Georgina (Betty Gabriel), e a policial inconsistente (Erika Alexander). Enquanto Georgina representa uma batalha emocional contra a invasão *branca* em seu corpo e psique, a policial sendo a única mulher em um meio masculinizado, apresenta um comportamento em total desacordo com seu interesse e objetivo (Spivak, 2010), levando o filme a reproduzir um discurso marcado pela *misoginoire* (misoginia direcionada às mulheres Negras). Ou seja, ambas as MN em *Corra*, embora se comuniquem, por não expressarem ideias próprias, sempre que falam, se tornam apenas veículos da mensagem de outridade.

King (2012), os Panteras Negras se referiam às coligações entre grandes empresas e o Estado, que mais tarde se comprovaram estratégias que realmente impactam a política presente, em especial, no que tange ao encarceramento em massa de pessoas racializadas. O documentário *A 13ª emenda* (2016) apresenta uma complexa investigação que evidencia o modo como multinacionais de diversos campos influenciam na expansão do complexo industrial prisional (Davis, 2022) a partir de conexões com políticos, além de divulgar dados sobre como essa expansão atinge minorias étnicas de modo desproporcional.

Além disso, é de senso comum que agressão, tortura e mutilação de pessoas negras têm sido amplamente realizadas desde o século XVI, mas isso é tratado como algo do passado distante. A canção *Strange Fruit*<sup>73</sup> (Allen, 1957), interpretada por *blueswomen* proeminentes como Nina Simone e Billie Holiday, denuncia que o fruto estranho, antinatural à árvore, é uma pessoa negra linchada. Além de manifestações artísticas e denúncia de ativistas, há uma ampla documentação, com fotografias que registraram pessoas negras nos EUA sendo agredidas física e simbolicamente por agentes da lei e indivíduos autônomos investidos de poder (Ko, 2019). No tocante a essas agressões, na atualidade, as câmeras nos capacetes de policiais e em carros de pessoas negras, assim como os *smartphones*, vêm registrando esses abusos de poder no cotidiano, que ainda não são combatidos de modo eficaz (Ko; Ko, 2017). Uma assombrosa compilação desses vídeos é exibida depois do desfecho do filme *Infiltrado na Klan* (2018), com o intuito de reforçar que *#BlackLivesMatter* é uma resposta ao horror do cotidiano. A sequência de ataques *reais* brutais a pessoas negras e a grupos de manifestantes, perpetrados por policiais e pela população, evidencia como manifestações pacíficas, que reivindicam direitos, são tratadas com violência, enquanto os grupos de ódio são protegidos e tratados como manifestantes (Barba Guerrero; Wester, 2022).

Cerca de uma década depois de *Dança Macabra*, a partir da noção aristotélica de que gênero caracteriza um conjunto de obras ficcionais com formas e conteúdo análogos, destinados a causar efeitos emocionais, Noël Carroll (1999), em *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*<sup>74</sup>, isolou o efeito de horror, a fim de mostrar as estruturas, temas e figuras recorrentes, todos eles motivadores do que definiu como horror artístico (para ele, sinônimo de horror).

<sup>73</sup> Apesar de ser uma canção com intenção política de denúncia dos crimes de ódio em sua origem, em 2021, ela “viralizou” na rede social Tik Tok como uma tendência [*trend*] que a descontextualizou completamente. Na tentativa de brincar com o tema infidelidade, os jovens (em grande maioria, *brancos*) usaram a canção para ilustrar “jocosamente” a vingança. Na época, a plataforma apagou os vídeos e retirou a música do catálogo de temas disponíveis e atualmente há poucos vestígios na internet do ocorrido.

<sup>74</sup> Originalmente, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of heart* foi publicado em 1990, com a pretensão de discutir e definir a natureza do gênero horror nas obras artísticas.

Dessa forma, o filósofo descreveu a distinção entre o horror artístico e o horror natural, que ele identificou, primeiro, como experiência estética (sinônimo de ficcional ligado à *jouissance*<sup>75</sup>), enquanto a segunda se distinguia pela sua concretude e relação com o mundo referencial, o que inclui, mas não esgota: eventos ligados à catástrofe natural, assassinato, roubo e sadismo, isto é, “o mal que fazemos uns aos outros”.

Carroll (1999) define que, numa obra de horror (leia-se artístico), a normalidade é ameaçada pela revelação de uma criatura repugnante, odiosa e violenta: o monstro. Para ele, tais monstros devem ter origem sobrenatural ou na ficção científica, e essa figura assustadora seria a distinção entre horror e histórias de terror. Em sua perspectiva, o horror artístico é, portanto, uma resposta emocional mobilizada pela figura monstruosa, simultaneamente ameaçadora e repugnante. Assim, a abominação representada na constituição física do monstro é o elemento essencial para a demarcação do horror como gênero. Deste modo, o “monstro social”, descrito por Figueiredo (2012), não seria inscrito na definição de horror artístico, nem mesmo as narrativas com base histórica no massacre de povos indígenas<sup>76</sup>, no tráfico transatlântico de pessoas negras, no holocausto judaico ou em guerras se enquadrariam – ainda que todas elas apresentem pilhas de corpos e cenas grotescas.

Embora concorde com Carroll (1999) que a violência empreendida pelo monstro caracteriza o horror como gênero, a professora Isabel Piñedo (1996) também acredita que esse fato deveria ser situado no contexto da monstruosidade como uma força não-natural culturalmente definida. Assim, a presença perturbadora do monstro representa mais do que a sua aparência estampa, segundo a leitura convencional da abjeção. Ao borrar a fronteira entre o bom e o mau, a figura horrífica expõe os limites da racionalidade, da ordem e da realidade em termos usualmente masculinos.

Assim, em contraponto à “mirada masculina”<sup>77</sup> dos autores supracitados, por meio de

---

<sup>75</sup> Palavra francesa que denomina “gozo” a partir da experiência artística de uma obra elevada, em contraparte ao sentimento de “diversão” proporcionado pela cultura pop. O uso desse termo sinaliza uma perspectiva frankfurtiana que separa a “alta cultura” (a que supostamente leva à reflexão) da “cultura de massa” (a que, supostamente, conduziria o público a um modo de pensar conservador, limitado, que reproduziria o estilo de vida e senso de pertencimento burguês).

<sup>76</sup> O subgênero *weird fiction* foi usado para explorar o aspecto horrífico do massacre indígena no Canadá em alguns produtos culturais, dentre eles a série televisiva *Strange Empire* (2014), o jogo eletrônico *Weird West* (2022). Esse é um *role playing game* (RPG) que assume em sua narrativa a ficcionalização crítica da colonização do Canadá protagonizada por pessoas indígenas, mulheres, não-humanos e enfatiza a importância dos mais diferentes grupos no processo de lutar contra a exploração de pessoas e extração predatória da prata. Na narrativa, o jogador assume cinco perspectivas de sujeitos cuja identidade foi subjugada – uma seguida da outra, como capítulos interligados – para contar como o “espírito da ganância” daqueles com olhos azuis desequilibrou as relações entre as pessoas e o meio-ambiente.

<sup>77</sup> “The male gaze” é uma expressão usada por Laura Muvley em seu *Prazer visual e cinema narrativo* (2018 [1973]).

uma leitura estrutural e com aparato feminista, Piñedo (1996), em *seu Recreational terror: Postmodern elements of the contemporary horror film*, buscou complexificar a leitura feminista comum, que reduzia o horror a um gênero falocêntrico que subjuga mulheres. Ela apresentou o conceito de Horror Pós-Moderno (ou contemporâneo) como uma espécie de contraponto ao Horror Clássico, defendendo a ideia de que a violência no gênero como um todo, e especialmente no primeiro, não é gratuita, mas um elemento constitutivo. Para ela, o Horror Pós-Moderno, ou seja, aquele produzido após a década de 1960, é composto por quatro elementos textuais (a violenta disrupção do cotidiano, a transgressão e violação das fronteiras e a falta de fechamento narrativo, sendo o último o seu elemento distintivo), e como o horror em geral, que inclui o clássico, um quinto elemento: a audiência que é levada a experienciar o medo.

Neste sentido, o contraste da mudança cultural e teórica na década de 1960 com as premissas da modernidade influenciou o horror contemporâneo a borrar as dicotomias, romper com as narrativas únicas centradas numa subjetividade que se pretendia universal e apresentar a resistência às autoridades figuradas pelos sujeitos centrados (Hall, 2006). Deste modo, a justaposição do elemento horrífico com o aspecto monstruoso – como representados pelo *Drácula* (Stoker, 2020) ou *Frankenstein* (Shelley, 2023), que seguia certa lógica –, e o *serial killer* baseado em “fatos reais” (um tipo de indivíduo cujo comportamento inexplicável e violento revela a superação deste tipo de “monstro” sobre o anterior), assim como a prevalência da violência gráfica explicitada e de finais, por vezes, inconclusivos.

O paradigma do Horror Pós-Moderno é marcado pelo ato de mostrar – em detrimento do contar –, portanto, pela espetacularização do corpo arruinado, uma abordagem da violência completamente diferente do Horror Clássico, em que o sofrimento da vítima era mais focalizado que as suas entranhas. Desta forma, os filmes de horror pós-1960, por se embasarem em um referencial diferente de realidade e considerarem a violência no contexto social, apresentam maior potencial de complexidade na representação de heroínas que sobrevivem no final, exatamente por acreditarem em sua intuição e abraçarem o caos irracional. Apesar dessa leitura mais sofisticada do horror, ao teorizar sobre gênero de modo generalista e sobre raça situando Ben, de *A noite dos mortos-vivos* (1968), a teorização de Piñedo (1996) ignora a pluralidade e implicações raciais para mulheres.

O filme *Umma* (2022), protagonizado pela atriz inglesa de ascendência coreana, Sandra Oh, por exemplo, é uma narrativa que começa *in media res*. Trata do trauma geracional, a partir de relações de mãe e filha em duas gerações com a personagem de Oh no centro. O longa se inscreve no paradigma descrito por Piñedo (1996): a rotina de mãe e filha numa fazenda é



interrompida pela chegada dos restos mortais da “mãe da mãe” e pela transformação dela em uma figura sofredora e presa ao passado, em assombração. É a própria escolha da descendente pela desconexão com a ancestralidade a desmedida que desencadeará a sequência de assombros. Isso porque é a sua recusa a fazer os rituais fúnebres, que levam a *umma* (do coreano “mamãe”) a se tornar um espírito que retorna para suplantar a separação entre mundo material e espiritual.

O horror neste filme é sustentado, não apenas pela assombração, mas também pela inteligibilidade cultural do público pressuposto, que deve compartilhar a condição com a filha (segunda geração nascida nos E. U. A.). O “esquecimento” da cultura, motivado pelo desejo de pertencer ao ideal de nação estadunidense (que se presume “neutro”), consequência do ostracismo e racismo, é mais violento, conforme o demonstrado no filme, do que o desejo da assombração de ser obedecida por suas herdeiras. Então, apesar da teoria de Piñedo (1996) prognosticar a relação entre horror, o contexto social, a transgressão de barreiras e a quebra dos códigos por si mesma, não considera as consequências concretas do horror de personagens assombradas pelo passado que não passou, do racismo cotidiano, da violência simbólica e epistemológica, como o filme *Umma* discute com profundidade.

Tendo em vista esse paradigma, mas indo além de seu limite epistemológico, focado na ficção *stricto sensu*, que não costuma se racializar, outro filme que usa elementos do “horror natural” para discutir a irracionalidade do terror racial e o grau de letalidade do monstro social é *Till – A busca por justiça*, dirigido por Chinonye Chukwu (2022)<sup>78</sup>. O filme conta a história real de Mamie Till-Bradley, uma ativista que lutou por justiça pelo assassinato e linchamento de seu filho Emmett Till<sup>79</sup>, no Mississippi em 1955, quando ele tinha apenas quatorze anos. Quanto aos criminosos, eles não apenas foram inocentados após um julgamento repleto de inversões e de inverdades, como receberam grande atenção e recompensa financeira da mídia, inclusive quando admitiram publicamente o ocorrido, sem nenhuma consequência.

O que é mais marcante sobre esse caso é que o rapaz foi completamente desfigurado, se tornando uma imagem inacreditável, fato que, para a mãe, denotava por si mesma a necessidade de ser amplamente vista para ser crível<sup>80</sup>. Isso porque o estado do corpo, como descrito por ela,

<sup>78</sup> O roteiro foi escrito por Michael Reilly, Keith Beachamp, Michael Reilly e Whoopi Goldberg, uma equipe majoritariamente negra.

<sup>79</sup> Em *Elegy for a Disease: A Personal and Cultural History of Polio*, Anne Finger (Apud BELL, 2012) faz uma leitura da vida e da morte de Emmet Till que faz emergir um detalhe importante: em decorrência da poliomielite, o rapaz apresentava dificuldade na fala (a paralisia dos músculos da fala), assim, sua mãe o ensinou que, quando não conseguisse falar, assoviasse para relaxar os músculos da garganta. Por essa razão, a teórica defende a tese de que pessoas negras estadunidenses com deficiência têm sido brutalmente assassinadas, mas o destaque para o caráter racial, muitas vezes, apaga o fato de que também são corpos com deficiência. Ela conclui que a imbricação da deficiência com a representação social de raça produz condições de vulnerabilidade específicas.

<sup>80</sup> A palavra monstro deriva do latim *monstrum*, derivado do verbo *moneo* (“lembrar, advertir, instruir ou predizer”) e seu sentido está ligado ao que é abjeto e se mostra, embora a recomendação seja ocultar (Gonçalo, 2008)

era como algo que “[p]arecia [...] saído do espaço sideral, e também parecia um pesadelo, não uma parte de mim” (Bradley *in* Coleman, 2019, p.169). À época, ela optou por fazer o velório com o caixão aberto para evidenciar o verdadeiro horror: não a imagem do filho brutalizado, mas dos sujeitos *brancos* comuns, ícones da cidadania de primeira classe, que sobrepujam outros grupos sociais sem qualquer tipo de implicação jurídica.

Esse deslocamento da noção de monstrosidade apreendida no filme é suficiente para 1) questionarmos a definição dos elementos que constituem o horror artístico conforme conceituado por Carroll (1999), o monstro especificamente, e por extensão, o horror como efeito emocional dependente dele; e 2) explorarmos o uso de elementos do Horror Pós-Moderno no filme sob a perspectiva negra. Vale ainda considerar que o subgênero horror corporal [*body horror*], que explora visualmente sequências de mutilação, laceração e sanguinolência, tem sido tratado como metáfora no horror *mainstream*, mas sob lentes sociais críticas, tem uma grande conexão com a experiência corpórea da população negra diaspórica, ao exemplo do experienciado por Till.

Em *A Enciclopédia dos Monstros*, Gonçalo Junior (2008) compartilha a noção de King (2012) e Carroll (1999) de que o gênero horror deve ser puramente ficcional. Ele afirma que seu principal critério para definir monstro é,

a aparência grotesca, que causa algum [...] tipo de reação de medo ou temor no primeiro momento. Mesmo que, às vezes, venham disfarçados de elegantes e sedutores vampiros ou vampiras que, como se sabe, são belos à primeira vista, mas ganham aspecto assombroso no momento de atacar suas vítimas (Gonçalo, 2008, p.18)

Deste modo, o caráter altamente mimético da atitude de “literalização do corpo” negro como grotesco (Russo, 2000), por agentes que representam o poder coercitivo da norma, não se destaca como ação horrífica, nem matéria artística válida, segundo os critérios definidos por Carroll (1999), King (2012) e Gonçalo (2008). Apesar de se inscrever na forma social e ambivalente de monstrosidade Pós-Moderna, seu *status* de não-ficção e o foco no medo e no horror na perspectiva de uma mãe Negra escapam do escopo de Piñedo (1996).

Evidentemente, a obra em questão não reivindica a inscrição no gênero horror, mas através de seu efeito para o público ao qual se endereça (o quinto elemento do esquema de Piñedo, que caracteriza o horror em geral), ela impulsiona uma reflexão mais acurada acerca dessas definições consagradas de horror como gênero convencional, comprometido com a definição da diferença como índice do caráter, ameaça e letalidade do sujeito “não-eu”, que

representa um todo diferenciado<sup>81</sup>. Também nos leva a questionar as fronteiras tão rígidas e impermeáveis entre o real e o ficcional.

A perspectiva social decorrente da experiência negra na diáspora é observada no modo como a narrativa fílmica parte da valorização da vida de Emmet e de sua mãe, descrevendo os aspectos do cotidiano, hábitos, hobbies, o modo amoroso e respeitoso com o qual o rapaz se movimentava pelo mundo, e essa demonstração do valor das vidas, seu capital vital (Ko; Ko, 2017), conduz a estratégias formais típicas do gênero, que incluem o suspense e a posterior revelação do estado brutal do adolescente. Embora a agressão não seja mostrada como processo, a sua consequência é incorporada explicitamente, e com êxito, dentro dum limite difícil de situar durante a reprodução: a fronteira entre espetáculo e denúncia.

A revelação acontece numa sequência em que observamos a mãe reconhecendo o corpo irreconhecível do filho, de modo que a ênfase dramática é primariamente na experiência dela, que valoriza a morte porque valorizava, antes disso, a sua vida (Ko; Ko, 2017). A câmera vai se aproximando devagar, criando um clima de suspense, até a súbita revelação do corpo disforme, que estava oculto por uma barra de metal. Nessa passagem, o afeto ligado ao horror se apresenta e desestabiliza o conceito de King (2012) e de Carroll (1999). Isso se dá porque o público está diante de uma situação literal, *real*, em que o corpo amorfo é reflexo da monstruosidade atribuível à subjetividade de indivíduos que habitam o corpo canônico. A ameaça e a repugnância, portanto, são dirigidas não ao Outro social, sob a forma de um corpo brutalizado, mas ao caráter “impuro” (nos termos de Carroll) de quem é capaz de provocar e coadunar as ações que resultam nisso.

Esse filme de drama, “baseado em fatos reais”, através do uso não convencionalmente arranjado de recursos narrativos e iconográficos característicos de obras catalogadas como horror, desnuda o fato de que o grotesco como noção estética tem uma contraparte política que afeta o não-ficcional e, do mesmo modo, questiona a fronteira aparentemente impermeável entre *real* e ficcional. Isso é observável no modo como a narrativa apresenta tropos familiares com nuances narrativas que se recusam a simplesmente sustentar a ideia de monstro ficcional com a finalidade espetacularizada de assustar ou chocar. Em vez disso, a obra explora uma “realidade texturizada de terror”, o que a teórica afrofuturista Walidah Imarisha (*in* Brooks; Addinon; Morris, 2017) chama de “o humano no horror”. Sob essa perspectiva, criaturas sobrenaturais ou de origem puramente científica são interpretadas como banais, frente à

---

<sup>81</sup> Em *Pode o subalterno falar?*, Spivak (2010) constrói sua argumentação em diálogo com o filósofo francês Jacques Derrida e, dentre os conceitos, o que mais se destaca é o de *différance*, o neologismo cunhado por este autor para definir toda e qualquer característica que exceda os limites da norma.

realidade da gentrificação, dos supremacistas brancos, dos policiais agressivos e do mais extremo do horror: a escravidão (Imarisha *In* Brooks; Addinson; Morris, 2017).

A presença das práticas violentas coloniais é exemplificada por Imarisha (Imarisha *In* Brooks; Addinson; Morris, 2017) com o caso do jovem Michael Brown<sup>82</sup>, de dezoito anos, que estava desarmado e, ainda assim, foi assassinado por um policial. Em parte do testemunho para o júri, que considerava que o policial não deveria ser indiciado por esse crime, ele afirmou: “... [Brown] olhou para mim e ele tinha a expressão mais intensa e agressiva. O único modo como posso descrever isso é que *ele parecia um demônio*, esse é o modo raivoso como ele me encarava<sup>83</sup> (Imarisha *in* Brooks, Addinson e Morris, 2017, Local. 26 – tradução minha; ênfase no original). Essa representação do sujeito negro como abominável e extremamente maligno no discurso do policial é um relato típico usado no continente americano para justificar a histórica e presente exploração, aprisionamento e assassinato de pessoas racializadas (Imarisha *in* Brooks; Addinson; Morris, 2017).

Tal tipo de experiência, no mundo convencional, quando transportada para a ficção, sob uma perspectiva negra consciente, revela a fratura: de que a verdadeira história de horror é sistêmica, estruturada como colonialismo, genocídio e supremacia, embora o discurso oficial construa a narrativa histórica (que nutre a fictícia *stricto sensu*) de que a resistência à opressão é a mais temível abominação existente (Imarisha *in* Brooks; Addinson; Morris, 2017, Local. 26). Para Imanisha:

A partir dessas lentes, nós vemos o horror como um gênero que, muitas vezes, explora como lidamos com esse passado que não passou, aqueles corpos que se recusam a repousar em suas covas sem túmulos, aquelas criaturas que nasceram da dor, abandonadas, e que se recusam a morrer. No horror, nós vemos o presente através dos olhos do passado (Imarisha *in* Brooks; Addinson; Morris, 2017, Local. 26-35 – tradução minha)

Esse olhar histórico ao qual Imarisha (*in* Brooks; Addinson; Morris, 2017, Local. 26) se refere indica que o horror como gênero, para pessoas negras, é vinculado à interpretação da experiência sob a perspectiva histórica ainda não superada. Esse contraponto teórico e diegético, no qual o corpo historicamente silenciado e descrito como monstro se expressa, nomeando a sua própria experiência, o torna agente. Neste modo de produzir obras de horror, o objetivo não é fugir dos próprios demônios, mas reconhecer essas figuras do passado e as

---

<sup>82</sup> O homicídio de Michael Brown em 9 de agosto de 2014, na cidade de Ferguson, na periferia de St. Louis, Missouri, Estados Unidos, é uma dentre a série de mortes documentadas pelas câmeras dos capacetes, celulares e câmeras de segurança, o que motivou ativistas negras e negros a direcionarem a ação sob o título de “Black Lives Matter” (em português: As vidas negras importam”) (Ko; Ko, 2017).

<sup>83</sup> “... [Brown] looked up at me and had the most intense aggressive face. The only way I can describe it, *it looks like a demon*, that’s how angry he looked (emphasis added)” (Brooks; Addinson; Morris, 2017, Local. 26).

acolher (Imarisha in Brooks; Addinon; Morris, 2017, Local. 26). A partir disso, outro paradigma do horror convencional é superado: o horror pode ser um território ficcional onde a relação com o monstro e com o sobrenatural não é necessariamente de abjeção motivada pela aparência. Essa compreensão do horror enfatiza que a aparência não torna alguém simplesmente monstruoso, mas sim as atitudes escolhidas por qualquer ser (Barba-Guerrero; Wester, 2022).

O tensionamento desse paradigma sobre o monstro conduz a narrativa do clássico de horror com negros: *A noite dos mortos-vivos* (1968). Nele, o herói negro Ben (Duane Jones) é “uma pessoa altamente competente e ativa” (Coleman, 2019, p. 185). Ele se vê sitiado por zumbis dos quais consegue se defender, mas acaba sendo linchado no final do filme por uma horda de homens *brancos* não contaminados. O texto não mostra a negritude como maligna ou causadora do problema, e nem mesmo zumbis africanos, caribenhos ou afrodescendentes; ao contrário, ele explora o discurso de que *humanos* e monstros podem se assemelhar atitudinalmente. Sobre o filme, em seu estudo sobre a representação negra nos filmes de horror, Robin Means Coleman (2019) afirma que:

Na versão original de *Noite [dos Mortos-Vivos]*, o fato de que a turba caçadora de zumbis estivesse acompanhada de cães treinados para atacar os alinhava com as imagens já familiares de cães policiais sendo incitados a atacar ativistas dos Direitos Civis. Sua vestimenta rural, camisa de flanela e jeans, o jeito de falar – “Bata neles ou queime, eles morrem fácil” – e seus acessórios que consistiam em balas, charutos e armas, no geral, anunciavam “os cidadãos de bem”, que também representavam perigo para os negros. O perigo que os homens representam é mostrado na maneira descuidada com que recolhem o corpo de Ben. Ele é baleado e tirado do enquadramento da câmera apenas para ser novamente em uma longa tomada que mostra seu corpo sendo arrastado pelo chão [...]. A morte de Ben foi chocante, mas talvez tenha sido um dos momentos mais realistas do filme, já que ele é morto pelos seus “inimigos naturais, os policiais e caipiras de Pittsburgh”.

Aqueles que saíram do cinema antes dos créditos finais rolarem não viram a forma como lidaram com o corpo de Ben. Uma série de imagens granuladas é exibida rapidamente durante os créditos. Elas parecem o que poderiam ser fotos antigas de Emmett Till, baleado na cabeça, sendo jogado na parte de trás da caminhonete de seus executores para ser levado até o rio Tallahatchie, onde seu corpo seria sujeitado a mais abusos. Em vez disso, as fotos são do cadáver [...] de Ben, sendo empalado por ganchos de açougues e erguido para ser colocado em uma fogueira. O corpo de Ben então é esmagado nas chamas por madeira e destroços. No fim, “nosso herói não está apenas morto, mas obliterado. Não haverá registro de sua luta, nenhum funeral ou cerimônia, nenhuma esperança de justiça” (Coleman, 2019, p. 188-189).

A análise de Coleman (2019) mostra que o horror, numa perspectiva negra (no caso de *A Noite dos Mortos-Vivos* como chave de leitura, já que o diretor é *branco*), necessariamente borra as noções dos gêneros terror e horror, porque a mera presença do personagem negro indica uma sociabilidade histórica, – como a que conecta Emmet a Ben –, assim como efeitos emocionais motivados, tanto por agentes sobrenaturais – ou figuras assustadoras fabricadas pela ciência – como por ameaças sociais figuradas pela horda de “cidadãos de bem” que habita

“corpos canônicos” (Russo, 2000).

No caso descrito acima, a ameaça do horror mimético reduz consideravelmente a apreensão em face do horror não-mimético, mas é a junção dessas duas noções que acrescenta camadas significativas à obra caracterizada pelo gênero. Segundo a escritora, diretora e professora Tananarive Due (2011 - tradução minha): “a vida tem nos imposto tantos horrores na vida real que o horror literário e nos filmes parece fraco em comparação”<sup>84</sup>.

Além de toda essa importância discursiva, *A noite dos mortos-vivos* (1968) também é uma obra importante por ser a primeira a apresentar um protagonista negro como herói que empurra um sujeito *branco* em cena (Coleman, 2019). Por essa razão, e por também refletir a atenção ao terror que a imprensa negra dava na década de 1950 e 1960, o filme foi bem recebido e bastante apoiado por pessoas negras. Para Coleman (2019, p. 192), “a popularidade dos filmes de terror nas comunidades negras é essencial para entender como, de maneira geral, o gênero evoluiu graças ao público negro, e por que *Noite*, especificamente, foi um sucesso tão grande”, ao contrário do que a curadoria responsável por cinema de gênero em espaços *mainstream* reforça.

Do ponto de vista cognitivo, isto é, das crenças e da avaliação do perigo (Carroll, 1999), o endereçamento horripilante da obra leva o público específico a reconhecer certa recorrência do tipo de prática mostrado e a avaliar a sua vulnerabilidade diante disso. Por esta razão, o horror depende, em grande parte, da perspectiva, do repertório cultural e emocional do público ao qual ele se endereça. Neste caso, um filme baseado em uma situação *real*, ainda assim uma ficção, e não um documentário, como *Till – luta por justiça* (2023), pode ser mais efetivo do que as narrativas que usam metáforas como principal recurso, porque demonstra, literalmente – sem depender da interpretação da audiência –, a permeabilidade do horror e o modo inacreditável e indizível como está conectado à experiência cotidiana de ser uma pessoa negra na diáspora<sup>85</sup>.

Diante do exposto, ao caracterizar o horror artístico em termos de presença de uma figura impura e ameaçadora, é possível concluir que Carroll (1999) acaba por avaliar que o horror cujo agente é o sujeito higienizado, reflexo da noção ocidental de “pessoa” ou de “humano” (Ko; Ko, 2017), ou não é artístico o bastante, ou não mobiliza estados emocionais

<sup>84</sup> “Life has posed such real-life horrors for many of us that horror literature and movies feel tame by comparison” (Due, 2016).

<sup>85</sup> Embora eu me refira especificamente à diáspora, devido à conexão entre o colonialismo e a violência cotidiana, estou ciente de que o neocolonialismo e a consequência da exploração do continente africano também apresentam uma estrutura social semelhante, de desvalorização da vida e da morte negra, como narra Alice Walker no impactante: *Rompendo o silêncio* (2011). Minha ênfase está mais relacionada às complexas estruturas de formação da subjetividade em territórios do continente americano.

de forma arraigada a crenças e à avaliação que seja, a seu ver, artística. Basear a categorização em termos de aparência “impura” e “abominável” (Carroll, 1999) é uma forma tanto de codificar o racismo (Davis, 2022) como de ocultar o horror da sua ética perversa e irracional performada pelo sujeito *branco* ativa ou passivamente<sup>86</sup>. Uma vez que categorizações têm a sua raiz na dominação, racionalização e objetificação do Outro, fica evidente que a teoria empreendida pelo filósofo segue essa tendência iluminista acrítica e descompromissada com os efeitos sociais do gênero horror.

E então, se para Carroll (1999) o horror é um afeto que está ligado à agitação física decorrente de elementos cognitivos como as crenças e a avaliação da situação representada, para King (citado por Bruhn, 1996), o horror é uma aflição infantil – e, por extensão, apartada do horror social –, que pode ser superada com a ossificação da faculdade imaginativa; daí a importância da razão e de seu desordenamento para criação de obras horripilantes. É válido ressaltar que o autor isola três dimensões emocionais diferentes: o terror, o horror e a repulsa (King, 2012). Ele define terror como uma emoção fina, o primeiro recurso, que depende da imaginação de quem lê; o horror se concretiza com a presença do monstro com “algo errado fisicamente” (sic) que causa um efeito físico; por fim, a repulsa se dá quando “o monstro é tão grosseiro que a reação física é de extremo nojo” (Carroll, 1999, p. 84).

As perspectivas de Carroll (1999) e de King (2012) se encontram no que se refere a um ideal de caráter artístico. Embora o último reconheça que o horror é um comentário social, seja sobre tabus, paranoias políticas e sociais ou acontecimentos históricos. Entretanto, ao informar que terror social é um tipo de obra que raramente tem qualidade estética, quando mostra o social *per se*, ele tende a assumir uma postura conservadora que excluiria as já citadas produções audiovisuais de Jordan Peele (2015) e Chinonye Chukwu (2023), e, por consequência, a produção literária intersticial das autoras que compõem o *corpus* dessa pesquisa.

Por esta razão, antes de discutir a definição de Horror Negro, é necessário questionar o discurso normativo dos teóricos cujas ideias foram descritas acima e então assumir a importância do entendimento das condições sociais que constituem os grupos sociais (Ribeiro, 2019), em especial, o de MN. Para a filósofa brasileira Djamila Ribeiro:

[o] lugar social não determina uma coincidência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas. A teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala nos faz refutar uma visão universal de mulher e de negritude e outras identidades, assim como faz com que homens brancos, que se pensam universais, se racializem, entendam o que

<sup>86</sup> É de senso comum que “não adianta não ser racista, é preciso ser antirracista”, e essa ideia expressa a preocupação com aquela parcela acrítica de sujeitos *brancos* que usufruem de benefícios econômicos e sociais resultantes da escravidão sem se comprometer com políticas de reparação para as populações negra e indígena.

significa ser branco como metáfora do poder, como nos ensina Kilomba. Com isso, pretende-se também refutar uma pretensa universalidade. Ao promover uma multiplicidade de vozes o que se quer, acima de tudo, é quebrar [...] o discurso autorizado e único, que se pretende universal (Ribeiro, 2019, p.69)

A partir da compreensão de Ribeiro (2019), se torna evidente que considerar o conceito de lugar de fala como ferramenta teórica é imprescindível para romper com a universalização performada teoricamente por Carroll (1999) e King (2012). Também significa reconhecer que o “horror é epistemológico”<sup>87</sup> (Bruhn, 1996, p. 55 – tradução minha), e como tal, constituído a partir de paradigmas interpretados por indivíduos que pertencem a lugares sociais centrais ou periféricos, que refletem sua projeção alegórica e, portanto, representam o seu modo de pensar (Bruhn, 1996, p. 55). Não surpreende, portanto, que King (2012) tenha defendido sua opinião sobre os Panteras Negras “interpretarem demais” (Kilomba, 2019, p. 55), como se houvesse uma distorção inerente, e menos ainda que essa percepção avance em direção às feministas e outras minorias políticas. Sua teoria, tal como suas obras, reflete o seu lugar de poder, que tenta se firmar como neutro sempre que se ampara na ideia abstrata de qualidade artística.

Já Grada Kilomba (2019) afirma que escrever é descrever uma realidade própria, típica dum lugar social. Sendo uma intelectual Negra, necessariamente seu “discurso lírico e teórico [...] transgride a linguagem do academicismo clássico. Um discurso que é tão político quanto pessoal e poético [...]” (p. 59). É possível depreender, a partir disso, que autoras Negras de ficção especulativa também estabelecem discursos que questionam a teoria literária e a teoria de gênero (nos campos literário e sociológico), ao corporificar a experiência de terror, representar o indizível e denunciar a marginalização e outras formas de violência que permeiam o cotidiano de uma pessoa negra.

Deste modo, se o racismo – da perspectiva de um sujeito racializado, mas especialmente pertencendo ao corpo social mulher Negra<sup>88</sup> – é a experiência de ser assombrada pelas memórias de um passado colonial, metaforicamente arrancada do presente para ser violentada noutra espaço-tempo (*plantations*), o marcador social que informa a negritude como diferença, anormalidade e a “impossibilidade de representar a verdadeira natureza humana” (Kilomba, 2019), torna a existência do indivíduo na diáspora uma experiência contínua de ansiedade, assombramento e horror indizível no presente. É por isso que, objetivando lidar com as fronteiras instáveis (Hall, 2006) e a polissemia entre a violência física e a simbólica, entre o

<sup>87</sup> “Horror is epistemological” (Bruhn, 1996, p.55).

<sup>88</sup> Assim como Toni Cade (1970) e Grada Kilomba (2019a, p. 17), opto por usar a inicial maiúscula em “Negra” para diferenciar a identidade política “mulher Negra” da forma feminina flexionada pela concordância como em “população negra”, ao mesmo tempo marcar a autodefinição (negro como identidade política derivada da conscientização política, não do vocabulário colonial).



monstro concreto e simbólico, a presença de elemento fantasmagórico, o crime e o desastre da natureza, evito a distinção entre “terror” e “horror” sugerida por King (*in* Carroll, 1999). Em vez disso, noutra seção explico por que usarei “discurso do horror” para enfatizar a presença, o efeito e o significado do medo na diegese, não as causas.

Por hora, é importante reiterar que, os horrores aos quais a população negra é submetida diariamente não são abstrações<sup>89</sup>; a ameaça da mutilação dos corpos, tal como no passado colonial, são ameaças concretas e expostas, desde o nível mais elementar, do vernáculo (ausência de termos para descrever ou nomear experiências), até o discurso ordenador da lei, da medicina, das mídias de massa (cultura *pop*), da literatura e outras linguagens artísticas mais estabelecidas. Tais horrores são revividos nos episódios de racismo cotidiano (Kilomba, 2019) – o horror natural – e intensificados nas experiências estéticas, transcendendo o gênero horror convencional, afinal:

os negros têm uma relação bastante única com a representação dos negros em filmes estadunidenses. Ao assistirem a um filme, alguns levam ou vão embora carregando expectativas culturalmente específicas – o que Kozol chama de “o olhar racial” – esperando ver a si mesmos como sujeitos completos, redondos e complexos em vez de simples “ornamentos no set de filmagem” ou carne humana para elevar a sanguinolenta contagem dos corpos (Coleman, 2019, p. 38).

A morte horrível e narrativamente injustificada de um personagem negro para mostrar a letalidade de um monstro (metafórico ou não), tal como o fenômeno da “contagem dos corpos” (Coleman, 2019), seja qual for a linguagem artística empregada, refletem o imaginário do sujeito *branco*, que colapsa o seu “inverso” (o sujeito racializado) na representação do “selvagem”, “bárbaro”, “assassino” e “serviçal” (Coleman, 2019). Essa identificação do “negro” com o que é moralmente ruim resulta na hierarquização que distingue os corpos que importam e não podem ser violados (Butler, 2000) dos que são expostos, dissecados e fragmentados, retoricamente ou concretamente, sem peso narrativo.

Compreender que a naturalização dessa violência simbólica, e não raro, física<sup>90</sup>, é percebida de diferentes formas por sujeitos negros, conduziu Robin R. Means Coleman (2019) a propor em sua obra *Horror Noire: a representação negra no cinema de terror*, uma re-

<sup>89</sup> Conforme o Atlas da Violência 2024: “embora as taxas de homicídios de jovens negros e jovens brancos tenham apresentado redução entre 2017 e 2021, o decréscimo foi mais intenso entre jovens brancos do que entre jovens negros, o que ampliou a desigualdade em termos de vulnerabilidade à violência letal” (Cerqueira; Bueno, 2024, p.56). Disponível em: <<https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/arquivos/artigos/7868-atlas-violencia-2024-v11.pdf>>. Acesso em 20 jul.24.

<sup>90</sup> É válido notar que a representação tem um caráter ordenador e reiterativo, de modo que o discurso jurídico, científico ou estético informam sobre as normas sociais dominantes, ao mesmo tempo que criam a diferença e justificam a violência. Deste modo, é possível compreender que não há fronteira estável entre a violência física e a simbólica.

historicização da filmografia de horror estadunidense, fundamentada na ideia de que a categoria de gênero das obras está ligada à experiência (o lugar social) de quem as recebe/percebe<sup>91</sup>. Por exemplo: embora o longa-metragem *Jurassic Park* (1993) seja classificado como ficção científica pelo mercado e pela crítica, para a autora, a cena inicial de evisceração de um personagem negro sem nome torna a experiência, na verdade, terrífica, como qualquer experiência concreta de racialização. Essa “tácita” abordagem racialmente violenta não é particularidade do cinema *mainstream*, de modo que podemos explorar a experiência de horror em obras literárias classificadas em outros gêneros, desde que sejam demarcados os lugares de fala da analista, da autora e, finalmente, decodificarmos o endereçamento do discurso.

É possível atribuir o mesmo efeito do “olhar racial” e “genderizado” (Kilomba, 2019, p. 93) na literatura contemporânea, quando esta apresenta descrições de violência física e/ou psicológica em um passado colonial e/ou presente pós-colonial e a cidadania plena não foi alcançada pela população negra. Obras como *Paraíso*, de Tatiana Salém Levy (2014), embora se proponham a discutir os efeitos presentes do passado colonial, narradas do ponto de vista da descendente *branca* vitimada pela maldição da suposta “magia negra”, apresenta a inversão típica de uma sociedade fundamentada num aparente paradoxo: a negação e a glorificação do passado, que não se responsabiliza pela criação de “novas configurações de poder e conhecimento” (Kilomba, 2019, p. 11).

A perspectiva adotada para contar a história não é o único problema. *Paraíso* recria um cenário colonial em que a condução narrativa apresenta uma romantização das relações mediadas pelo racismo institucionalizado, cujo auge é o dono da fazenda se apaixonar pela escravizada e esse “amor” ser retribuído. O amor que supostamente fere a fronteira institucional de raça é punido unilateralmente por meio de uma detalhada descrição autodiegética da violência física sofrida pela personagem Negra:

Antes de ser enterrada, consegui encarar os olhos da sinhá Mariana e proferir em iorubá a maldição. Tinha as mãos amarradas por uma corda, o corpo repleto de feridas, alguns nacos de carne arrancados pelo açoite de Francisco [moreno escuro], o capataz. Não me parecia nada com a princesa que eu tinha sido na África, mas ainda assim consegui dar altivez às palavras. A sinhá não entendeu o que eu dizia, decifrou apenas o ódio, e se manteve ali, de pé, sorrindo pra mim enquanto a cova era aberta por dois outros escravos (Levy, 2014, p. 212).

A elocução da cena de tortura a partir da voz da vítima, no romance, fixa a negritude

---

<sup>91</sup> Essa interpretação é fundamentada no conceito Lugar de Fala amplamente debatido por feministas (*feminist Standpoint*) como Patricia Hill Collins, Gayatri Spivak e Djamila Ribeiro. Para as teóricas, o lugar social não determina a consciência social, ele é usado para refutar a visão de mundo universalista, propondo que os grupos dominantes também se racializem, marquem o gênero, e, assim, passem a se enxergar para além de uma suposta neutralidade (Ribeiro, 2019).

como uma identidade dilacerada, vitimada e parada no tempo, e contribui assim para a perpetuidade da naturalização e distanciamento emocional daquele tipo de violência, especialmente para o público *branco*, que, na melhor das hipóteses, rechaçará a atitude de tortura, pois define o lugar do sujeito “bom” para si – como observador, que nada tem a ver com aquela atitude “cruel” –, e, nessa dinâmica, a narradora é definida como o Outro, objetificado, com o qual o um não se identificará. Para o *branco* que se propõe neutro, a descrição é uma experiência de alteridade que pode ser experienciada desde a repulsa (presa à moral) até certo *voyeurismo*, em relação ao sofrimento da pessoa Negra.

Já para um público negro, esse romance, que não é catalogado como “história de horror”, pode ser definido como uma experiência horripilante que presentifica a ameaça colonial no cotidiano, constituindo assim o que Coleman (2019) caracteriza como “horror com negros”, em oposição a horror negro [*horror noire*], como discutiremos à frente.

Enquanto o texto clássico dos estudos pós-coloniais de Gayatri Spivak (2010) reafirma as (im)possibilidades de o subalternizado falar, no presente, obras como *Paraíso*, sob o pretexto de discutir o trauma da colonização, na verdade, evocam a dessemelhança e posicionam as mulheres *brancas* escolarizadas e abastadas como vítimas assombradas pelo mito da “magia negra”: “[a] escravizada é enterrada, isto é, transformada simbolicamente em memória recalcada e, mais importante: sentada. Não muito depois, observamos que a escravizada é um resíduo que voltará da morte em sua narrativa *postmortem*” (Quiangala, 2016, p. 202).

Em se tratando do uso pejorativo do termo “magia negra”, que é uma projeção psíquica e uma inversão discursiva do sujeito *branco*, cabe considerar um enfoque diferente: a discussão sobre “magia *branca*” e a sua relação com a violência simbólica e concreta direcionada, não apenas a pessoas negras, mas a todas as minorias políticas. Segundo Ko (2019), em seu *Racism as a zoological witchcraft: a guide to getting out*, o racismo é uma espécie de bruxaria zoológica, por se tratar de uma prática de consumo do outro enraizada no conceito de animalidade (a diferença entre *humano* e animal). A animalização, neste sentido, tem sido utilizada de modo multidimensional pela ideologia supremacista *branca*, professada pelos sujeitos, para instituir marcadores de “raça” e de “espécie” como caracterizações do que não é considerado *humano*<sup>92</sup> (que é um conceito social, diferente do conceito biológico de *Homo*

---

<sup>92</sup> A teoria afropessimista defende a noção de que negros não acessaram um *status* ‘Humano’ (Wester, 2025), o que pode parecer equivalente ao proposto por Ko (2019). Entretanto, o que Aph Ko (2019) defende é que qualquer ser vivo que não é homem e *branco* é lançado conceitualmente numa categoria de inferiorização; com isso, em vez de reivindicar o termo ou o *status* humano para a população negra, ela questiona a sua conceituação iluminista, para demonstrar a alternativa afrozoológica: uma resistência que combate a raiz, conectando todas as formas de vida, especialmente aquelas sob o guarda-chuva de natureza.

*sapiens*), a fim de justificar a tortura, a exploração, a apropriação de bens e a invasão de territórios. Assim, a supremacia *branca* é zoológica, e como tal, uma força insaciável direcionada ao consumo (por vezes, literal<sup>93</sup>), à intrusão (no organismo, na cultura, no *self*) e aniquilação do corpo e da mente daqueles que determina como “animais”, quer sejam pessoas racializadas ou animais “não-humanos”.

Esse conceito é particularmente útil para interpretarmos a representação das ações violentas empreendidas por sujeitos investidos de poder pelas instituições identificadas com a branquitude, tanto nas obras especulativas já citadas, como nos romances *Nós somos a cidade* (Jemisin, 2022) – em que o terror racial é caracterizado de forma quase sobrenatural, que resulta na ameaça, senão no consumo literal, sangrento, físico e simbólico (epistemológico) –, *Ring Shout: grito de liberdade* (Clark, 2022 [2020]) e *Sabor amargo* (Hannaham, 2021 [2015]) – que exploram a presença do sobrenatural, de formas tão perturbadoras como a monstrosidade dos linchamentos.

Antes de explorar os elementos do horror Negro naquelas obras, retomemos a acusação de paranoia que King (2012) descreveu para, mais uma vez, lembrar de dois fatos que revelam a natureza negacionista<sup>94</sup> do autor, balizada pela perspectiva social dominante. Primeiro, citemos o *serial killer* cuja prática canibalesca incluía ingerir o corpo de pessoas negras e latinas, como já citado, e, então, o fato de que:

Nos Estados Unidos, o linchamento foi uma forma única de terrorismo racial usada para demonstrar a maestria colonial das classes dominantes. A vulgaridade do linchamento não era visível apenas na violência dos crimes em si, mas também no que se seguia (Ko, 2019, p. 74 – tradução minha)<sup>95</sup>

Obras como *Ring Shout: grito de liberdade* (Clark, 2022) e *Sabor amargo* (Hannaham, 2021) representam a dupla dimensão do horror imposta a sujeitos negros: a alienação promovida pela violência simbólica onipresente num mundo projetado e estruturado pela ideologia supremacista que assume a dimensão corpórea (Kilomba, 2019), e da atuação violenta da Ku Klux Klan na destruição de propriedades, bens, corpos, bem como a violação brutal *post-*

<sup>93</sup> Em *Paraíso*, Levy (2014) ilustra a fantasia de consumo literal a partir da cena grotesca de violência gráfica na qual a língua da mulher escravizada é usada como ingrediente da sopa oferecida ao dono da fazenda por ordem da mandante do assassinato. A repulsa gerada pela descrição detalhada é, na verdade, uma repulsa à performance de poder exercida na descrição da perspectiva *branca*, e revela como mulheres *brancas*, por também serem imbuídas de privilégios raciais, muitas vezes, contribuem para a continuidade da ordem patriarcal.

<sup>94</sup> Retomando Paul Gilroy (*apud* Kilomba, 2019), a filósofa enumera os estágios do ego *branco* no processo de conscientização, que é similar ao luto. O primeiro estágio é a negação, e é marcado pelo afastamento do consciente das “verdades desagradáveis” a respeito de sua branquitude, que geram ansiedade e levam à culpa e à vergonha.

<sup>95</sup> “In the U. S, lynching was a unique form of racial terrorism that was used to demonstrate the colonial mastery of those in the dominant class. The vulgarity of lynching wasn’t visible only in the violent physical crime itself but also in its aftermath” (Ko, 2019, p. 74).

*morte* de pessoas negras.

O artista visual e escritor James Hannaham (2021) faz uso da compreensão política da multidimensionalidade<sup>96</sup> da matriz de opressões (Collins, 2019) eurocêntrica-capitalista-patriarcal-racista em seu romance *Sabor amargo*. Nele, o autor denuncia o modo como a escravidão moderna está entrelaçada com os rumos do *fast capitalism*, do terrorismo racial, da adição e do empobrecimento de pessoas negras, em especial, das mulheres. A narrativa demonstra tudo isso em terceira pessoa, a partir da narração de Darlene, uma mulher Negra adicta, que se prostitui, trata o filho de modo negligente e se submete a relações afetivo-sexuais disfuncionais. Nesses capítulos, o olhar externo a transforma num estereótipo, reduzido a uma vida sem valor.

À medida que avança, a narrativa mostra uma versão anterior, completamente diferente: nela, Darlene era uma universitária, casada com o amor de sua vida, com quem construiu a família e uma loja próspera. O ataque noturno da KKK aniquilou o marido, o estabelecimento e a psique de Darlene. Sua condição de vítima motivou sentimentos de isolamento, amargura e impotência diante da injustiça – os policiais não investigaram o crime – que levaram a personagem a uma condição cada vez mais precária material, física e subjetivamente, a ponto de, por fim, submeter-se ao emprego, que, mais tarde, se revelou ser uma forma atualizada de escravidão. Além de mostrar o racismo estrutural que se traduz na completa falta de alternativas de Darlene, a obra também expõe como funciona a bruxaria zoológica: trabalhadoras e trabalhadores da fazenda *Delicious Food* são trancados em instalações inseguras, imundas, trabalham dia e noite, são alimentados de modo precário, têm em sua força de trabalho o único valor da existência, e sua saúde é deteriorada – situações análogas ao medo de como são tratados os “animais não-humanos” sob a égide capitalista<sup>97</sup>.

---

<sup>96</sup> A ensaísta, poeta e romancista Audre Lorde (2015), em *Idade, raça, classe e sexo: Mulheres redefinindo a diferença* coaduna essa noção de multidimensionalidade ao propor que nós nos reunamos politicamente pelas diferenças, em vez de semelhanças. Isso se repete como nos termos em que Collins (2019) define a matriz de opressões e hooks (2015 *apud* Mazak, 2022) define patriarcado capitalista. A partir de diferentes afirmações, essas pensadoras reiteram uma compreensão comum sobre a importância de compreender a lógica que sustenta qualquer opressão: a hierarquia.

<sup>97</sup> Cabe considerar que Ko (2019) não equipara indivíduos oprimidos e animais não-humanos, ela chama a atenção para a lógica que embasa o tratamento dispensado a ambos os grupos e todos que sejam categorizados como não-homem-branco.

**Figura 4** - O conceito de multidimensionalidade representado graficamente



By contrast, according to a multidimensional understanding of oppression, the house looks like the illustration below:



Fonte: Ko, 2019, p. 113.

Legenda: Em contraste [com a interseccionalidade], de acordo com o entendimento multidimensional de opressão, a casa parece como a ilustração inferior (Figura 2).

Outra forma de consumo psíquico e literal de pessoas negras é representada na obra de horror negro *Ring Shout: grito de liberdade*, do romancista, pesquisador e docente P. Djéli Clark (2022). Através de camadas históricas, políticas e especulativas, o autor constrói um sul dos EUA do início do século XX, em que o horror social, psicológico e sobrenatural se entrelaça. Para isso, ele forja a noção de criaturas monstruosas física e eticamente chamadas klus, que se diferem dos “klus burros” (sic) – por assumirem forma “humana” – e dos membros da klan, nada mais que “animais humanos” infectados pela ideologia racista proliferada, tanto pelo consumo de carne infectada sobrenaturalmente, como pelo discurso também sobrenatural, projetado no filme *O nascimento de uma nação* (1915).

Na contraparte *real*, este filme, dirigido por D. W. Griffith, foi baseado em dois livros

pró-supremacia *branca* de orientação terrorista e rendeu milhões de dólares, chegando a ser exibido na Casa Branca. Por ser um filme que “estabeleceu o ‘padrão técnico e narrativo para a indústria’” (Coleman, 2019, p. 66) e que perpetuava a tendência anti-negro de Hollywood, foi fundamental para solidificar estereótipos, “a ideia de que negros são assustadores” (Coleman, 2019, p. 68) e justificar a ascensão da Ku Klux Klan (Coleman, 2019).

O inegável impacto cultural e político de mais de seis mil exibições desse filme é matéria-prima para o autor construir, em *Ring Shout* (Clark, 2022), uma narrativa protagonizada por uma jovem heroína Negra que luta contra monstros sociais, que também são criaturas repugnantes, ameaçadoras e devoradoras de pessoas negras. Assim, temos um interessante contraste entre o filme, que faz uso do terror com negros para difundir o racismo e incitar o terrorismo racial, e o romance de horror negro, que alinha autoria, protagonismo, temática e perspectiva negra, mesclando questões sociais literais ao sobrenatural, ao simbólico e ao concreto.

Por extensão, é o caráter especulativo – que mistura horror, terror, gótico, fantasia e ficção científica – da obra de Clark (2022) que leva o público leitor a questionamentos relevantes sobre “a realidade consensual” e o convida a especular novas formas de lidar com esse antigo problema que permanece no presente (Braga, 2023). Assim, o horror *stricto sensu* (como defino os termos de Carroll e King) não é suficiente para leitura ou elaboração artística de discussões sobre raça, subjetividade, diferença de poder e definição do *real*. Já o horror Pós-Moderno, no qual os filmes de horror negro se inscrevem, por sua proposta ampla, capaz de comportar ambiguidades, é mais condizente com o que foi teorizado por Coleman (2019).

Para a teórica, o horror negro tem como premissa a demarcação do ponto de vista, bem como a ênfase na inter-relação entre terror e horror. Destarte, as obras de horror negro, por apresentarem fronteiras móveis, mais permeáveis e favoráveis para mesclar a experiência social e estética, oferecem também um modo próprio de direcionar a catarse e a reflexão direcionada à população negra (Coleman, 2019).

## 2.6. Definindo o discurso do horror negro

Em estudo anterior às definições de horror de Carroll (1999 [1990]), Piñedo (1996) e Coleman (2019 [2011]), intitulado *The Epistemology of the Horror Story*, Susan Stewart (1982) afirma que a história de horror é a que mais marcadamente depende de convenções narrativas como revelações, hesitação e tensionamento para causar o efeito. Segundo a autora, isso se dá porque ele é relacionado à comunicação “cara a cara” adaptada a uma forma de monólogo, cuja voz, em grande medida, opera por meio da manipulação da narrativa dos elementos de tempo (suspense, revelação), tipo (o discurso metonímico da vida cotidiana ou o a relação metafórica do real por meio de paralelos com a realidade), o sinal oculto, a posição da audiência como vítima, o contexto e o tema, a voz conhecida, a paródia e o erro fatal.

O mapeamento desses elementos intrínsecos ao horror não indica que são exclusivos do gênero, ao contrário: a semelhança do seu precursor – o gótico – de quem toma emprestado a maquinaria torna esse tipo de narrativa um sistema convencional. Muitas vezes, sua estrutura sólida serve de base e pode ser sobreposta por outros elementos e gêneros, a fim de amplificar o potencial de significados da obra como linguagem e campo de discussão teórica aprofundada.

Já no artigo *Genre and Enunciation: the Case of Horror*, Edward Lowry (1984) discute o gênero horror de forma mais generalista que Carroll (1999) e King (2012), evidenciando o quanto a enunciação é o real acionador do efeito, noutras palavras, o “como”, não “o que”. Primeiramente, ele descreve os métodos de análise de gênero e subgênero a partir da iconografia e da estrutura do conflito, revelando a limitação de se definir gêneros a partir do tipo de figuras monstruosas. Em seguida, ele conceitua o horror a nível narrativo como um gênero relacionado à gênese e à ameaça de alguém por outrem ou alguma coisa monstruosa. Neste caso, o horror é entendido como a perturbação da normalidade pelo monstro, que representa a variedade psicológica e social do Outro e pode ser encontrado em diferentes recortes temporais, espaciais e temáticos.

E então, ao demonstrar que o horror compartilha estruturas de conflito com “gêneros de ordem” (nos quais o conflito é exteriorizado com violência) e de “gêneros de reintegração” (conflito emocional em espaço familiar que tende à reintegração do sujeito desviante), que nada mais são do que diferentes estratégias de acomodação de contradições ideológicas, conclui que o que define o horror é o endereçamento, isso é, a junção de iconografia e da estrutura de conflito e as estratégias textuais que produzem o efeito horrífico em um público específico. Assim, para o teórico, as estratégias enunciativas da forma artística, que se dão entre sistemas retóricos e formais do texto, codificados em relação à audiência, trabalham no sentido de



produzir o horror a um observador em dada posicionalidade. No caso deste gênero, a enunciação do espetáculo do horror em si é uma forma operativa de agressão que leva o público leitor a confrontar imagens grotescas de sanguinolência, mutilação [*gore*], violência, decadência, caos e estranhamento, em suma: a sentir o que Carroll (1999) define como agitação física.

A acepção generalista de Lowry (1984), a exemplo de conceitos como “ficção especulativa”, “o fantástico” e o “gótico”, pode ser vista como problemática por uma grande parcela de teóricos, já que a apreciação crítica é comumente orientada pelo desejo de “delimitações precisas” (Braga, 2023). Entretanto, dois argumentos corroboram a legitimidade da perspectiva mais ampla do horror. A primeira é a de que as obras que se espalham pelos gêneros literários especulativos e assumem “contornos transdisciplinares” (Braga, 2023) tendem a ser menos formulaicas, à medida que apresentam noções sob pontos de vista plurais e fazem emergir debates silenciados pela cultura dominante (Wester, 2019).

Além disso, teorizações mais específicas tendem a reproduzir a lógica de exclusão social e do cânone tradicional, como já demonstramos. A segunda é a de que a atenção aos elementos estruturais do horror enfatiza a centralidade de uma forma de enunciação específica, que reitera a razão de ser do gênero – a agressão do Outro – sem comprometimento com a autocrítica. O texto de Lowry tem um escopo fílmico, mas tal como os estudos de Piñedo (1996) e Coleman (2019), sua discussão se aplica às outras linguagens artísticas, como a literatura, sem nenhum prejuízo.

Porém, apesar da definição de Lowry (1984) ser mais abrangente, propiciando assim, uma melhor conceituação do gênero horror, a abertura para pensar sobre a implicação deste como um tipo específico de enunciação, e ainda pincelar aspectos relacionados à construção iconográfica e narrativa da figura feminina como vítima e do, não raro, direcionamento para a identificação do público com o monstro, o texto se atém a esse panorama sem se aprofundar nas questões de raça, e nem mesmo, de interseccionalidade. Deste modo, extraio a ideia de enunciação a fim de reiterar o pressuposto de Coleman (2019) de que o horror negro, tanto como um modo de leitura como de elaboração artística, é definido pela experiência desde um lugar social, portanto, enunciativo, que não é tributário estritamente da literatura de gênero.

Já no contexto brasileiro, o caminho convencional para a definição de discurso do horror tende a seguir pelo campo de estudos da Análise do Discurso, embasada no conceito foucaultiano de discurso (Foucault, 2014 [1970]). Para o filósofo francês, o discurso é a rede de formulações construídas historicamente, apoiada em acontecimentos de natureza política e religiosa e reforçada pelas instituições, de modo que o sujeito do horror é aquele que transcende o limite dessas formulações e se torna assim a justificativa de sua própria punição.

Baseada nesta conceituação, Figueiredo (2012) empreendeu a pesquisa multidisciplinar intitulada *A estranha memória do corpo monstruoso: sujeito e discurso do horror em 6 contos de literatura brasileira do século XIX*. Nela, a pesquisadora demonstra como a norma comportamental e física é reiterada por meio da representação do estranho ou anormal, que causa medo, horror e repulsa (Figueiredo, 2012).

Essa atribuição é majoritariamente prescritiva, e, por esta razão, parte dos pressupostos disciplinadores, de tal modo que a possessão, por exemplo, é interpretada como elemento que tem como finalidade marginalizar e controlar narrativamente a “figura horrífica” (Figueiredo, 2012). O horror é, nesta perspectiva, a infração da regra e um aviso sobre o destino de quem se recusa à sujeição. É por este motivo que a perspectiva de Foucault (2014), assim como a de Carroll (1999), ao reduzirem o campo de produção da experiência horripilante, são inapropriadas para analisar esta forma artística do horror de autoria Negra.

Enquanto o conceito de discurso se torna, de fato, uma chave mestra – agindo de forma metafórica como uma gazua –, útil para abertura de grande parte das produções horripilantes, ela não é adequada aqui porque concentra o ponto de interesse na relação do desempoderado com o poder, em última análise, no processo de subjetivação a partir da resiliência ou não à norma.

A ideia de resistência de orientação foucaultiana é demasiadamente vinculada à compressão, quase onisciente, do poder (Figueiredo, 2012), embora seja uma perspectiva de relevância inquestionável, no geral, inclusive na leitura do gênero gótico – assim como a leitura freudiana, outra chave-mestra – para o propósito da investigação da epistemologia, agência e ancestralidade Negra, se torna limitante, afinal, tanto o poder como a construção discursiva de MN como monstros é um tipo de conhecimento passivo (Boyd, 2022) numa sociedade Pós-Colonial, e a sujeição é um fato social que precisa ser combatido, superado, não restrito a debates circulares e à retórica (Duarte, 2014).

Assim, enquanto o discurso do horror que investiga a ordem do discurso, ou seja, a normatividade, se baseia estritamente no efeito do *ethos* da colonialidade do poder (Curiel, 2007), o discurso do horror sob uma perspectiva negra é enraizado em conceitos africanos como o de *sankofa*<sup>98</sup>, bastante explorado pela estética afrofuturista. A palavra *sankofa*, de origem akan<sup>99</sup>, é composta por “san” (retornar), “ko” (ir) e “fa” (retornar); significa “retomar algo

---

<sup>98</sup> O teórico John Jennings da University of Buffalo cunhou o conceito de sankofarration juntando os termos “sankofa” e “narration” como uma episteme cosmológica centrada na reivindicação do passado e do futuro, com o fim de expandir uma noção central do Afrofuturismo para caracterizar as narrativas negras especulativas (Brooks; McGee; Schoellman, 2017a).

<sup>99</sup> Povo que vive no território que corresponde, atualmente, a Gana, Costa do Marfim e Togo.

perdido ou esquecido no passado” e é favorável para discutir questões historicamente reprimidas (Brooks; Schoellman; McGee, 2017a; Souza, W., 2019). *Sankofa* também pode ser compreendida a partir do conceito *adinkra* (Evans, 2024), simbolizado pelo coração estilizado e, também, em versão alternativa, como um pássaro olhando para trás, como observável na *figura 5*: é importante aprender com o passado para compreender o presente e moldar o futuro.

Figura 5 – Sankofa



Fonte: <http://www.adinkra.org/htmls/adinkra/sank.htm>. Acesso em 10 de fev. 2025.

A partir desse conceito, noções positivistas de tempo linear e de sucessão progressiva (cronológica) são revistas sob a forma de estruturas fragmentadas, viagem no tempo e fenômenos assustadores como possessão e assombrações (Brooks; McGee; Schoellman, 2017a). Nas histórias de fantasmas de autoria feminista e Negra, Walidah Imanisha insiste que o “horror, como essas histórias entoam, é um trauma coletivo e comprimido em uma forma tangível que pode te alcançar e tocar. Assombrações são o passado que não passou”<sup>100</sup> (in Brooks; Addison; Morris, 2017, Local. 35).

Essa relação menos abjeta com o reprimido é uma característica do discurso do horror negro, notável em obras como *Jazz* (Morrison, 2009 [1992]), *Quem teme a morte* (Okorafor, 2014 [2010]), *The Good House* (Due, 2003), *Bruxa Akata* (Okorafor, 2018 [2011]), independentemente do gênero definido na catalogação. Esse entendimento propicia leituras nas quais podemos identificar os elementos característicos do horror e analisar o modo como são articulados na teoria e em obras ficcionais, com o intuito de produzir o efeito emocional horripilante no público e discutir noções éticas e políticas.

Eu tive o primeiro contato com o conceito de “discurso do horror de autoria Negra”, aliás, se deu com a leitura do artigo *Speculative Sankofarration: Haunting Black Women in*

<sup>100</sup> “Horror, as these stories intone, is collective trauma compressed into one tangible form that can reach out and touch you. Ghosts are the past that is not past” (Imanisha in Brooks; Addison; Morris, 2017, Local. 35).

*Contemporary Horror Fiction*, publicado por Kinitra Brooks, Stephanie Schoellman e Alexis McGee (2017a). Embora as autoras não definam nele o conceito de “discurso” propriamente e empreguem o termo com certa transparência, é possível depreender, ao longo da leitura, que as autoras se referem à elaboração de teoria (produção intelectual e artística que se retroalimenta) construída a partir desse corpo de conhecimento, tradição e experiência.

Segundo essa significação, a literatura especulativa com a presença de assombrações faz avançar a teoria sobre gênero (no sentido sociológico), à medida que incursões da teoria sociológica do feminismo negro, ao expandir suas noções e interpretações para o campo literário, também modificam o sentido convencional de gênero literário. Sob essa perspectiva, a forma literária do romance especulativo de autoria feminina Negra seria uma forma metalinguística de “conjurar a conjuração” (Brooks; Martin; Simmons, 2021), com o intuito de manifestar ideias, saberes e nomear experiências espirituais e fantasmagóricas enraizadas na tradição cultural de povos subsaarianos e consolidar a ressonância em suas descendentes.

Se tomarmos um referencial eurocêntrico para discutir a reverberação e legitimidade da enunciação de MN, uma intensa desvantagem se abrirá, pois estatísticas sobre qualidade e expectativa de vida, acesso à saúde e educação e as imagens de controle uniformemente negativas (Collins, 2019) são insensíveis à agência, perspectiva e subjetividade de grupos subalternizados. Portanto, um referencial que se proponha a se basear no afeto, na perspectiva histórica, social e na construção da realidade de pessoas negras se mostra tão necessário. Isso, evidentemente, não implica em ignorar a profunda e crescente desvantagem social, apenas em não usar essas “teorias de purgatório”<sup>101</sup> como ponto de partida e de chegada da análise.

Cabe ainda destacar que a enunciação (Lowry, 1984) à qual me refiro se trata do ato de conjurar (Brooks; Martin; Simmons, 2021), articulação do discurso próprio de MN que tem o potencial de intervir no *real*. Essa ideia, no modo como a utilizo, é tributária do conceito de lugar de fala<sup>102</sup> (Ribeiro, 2019). Esta ferramenta teórica, ligada à perspectiva social [*standpoint*], popularizada através do livro homônimo de Ribeiro (2019), indica que todo indivíduo, dado o seu pertencimento a um corpo social, possui uma localização (portanto, uma

<sup>101</sup> Em conversa privada, em 2023, o sociólogo André Severino sugeriu que a teoria *branca* está sempre centrada na ideia de experiência no mundo como um tipo de inferno criado por eles mesmos – os sujeitos políticos *brancos* – que tentam exaustivamente compreender, lutar contra e assumirem posturas niilistas como se o pior estivesse por acontecer. Severino também pontuou que esse ciclo aflitivo que a leitura branca faz da sociedade é proporcional à ideia de inferno cristão, outra criação *branca* em sua face moderna e imperialista (enraizada no Império Romano).

<sup>102</sup> O conceito de Lugar de fala tem sido erroneamente traduzido/compreendido como “place of speech” /plataforma de fala na seara acadêmica, o que explica – em parte – a sua má recepção e interpretação. Também contribui para o mal entendimento a apropriação irrefletida e sem mediação em discussões “virais” nas redes sociais. A teoria do “ponto de vista” [*standpoint*] é discutida com o rigor necessário em Ribeiro (2019) e em Collins (2019).

perspectiva) predeterminada pela história, e, por consequência, objetivo, interesse e poder (Spivak, 2010) que lhe conferem uma interpretação, noção e experiências mais prováveis, que servem como repertório para interpretar acontecimentos, arte, política e sociedade. Essa perspectiva, no entanto, por seu caráter “provável”, não é tratada aqui como monolítica e tampouco essencializada, dado que a onipresença e a potência desproporcional do discurso normativo tem, virtualmente, maior força de alienação e aniquilação da psique do sujeito negro que precisa ser contabilizada, assim como ter sua contradição analisada adequadamente no interior do sistema igualmente contraditório (Souza, N., 2019; Kilomba, 2019).

Deste modo, embora a enunciação do sujeito que pertence a um corpo social subalternizado possa não ser propriamente impedida, como teoriza Gayatri Spivak (2010), a ascensão social necessária para alcançar esse posto que comporta “o falar”, como indica a psicanalista Neusa Santos Souza (2019), não significa deixar de ser subalternizado, pois isso implicaria sair da condição histórica, econômica, jurídica, filosófica, científica, sociologicamente construída e reiterada pelas instituições (Almeida, 2019). Assim, através do estudo clínico de orientação psicanalítica e marxista, ela trata do dilaceramento psíquico – custo emocional – e cultural deste sujeito que passou a integrar um lugar contraditório que exige sua inscrição ao formato, hábitos e ideologias aburguesadas aos quais não pertencem sem um esforço deliberado de correspondência às expectativas externas.

Em harmonia com o que foi atestado por Souza, Kilomba (2015) argumenta que, por mais que o sujeito negro verbalize, o branco se recusa a escutar a verdade sobre as ações de seus antepassados e a reconhecer os seus próprios benefícios no presente. Deste modo, a questão se volta não para a possibilidade do subalternizado teorizar sobre a sua realidade, mas para a condição narcísica do sujeito branco em negação.

Embora seja responsabilidade dos sujeitos cuja identidade política (*branco*) confere privilégios a partir do prejuízo, exclusão e expropriação de sujeitos *negros*, o fim do racismo, através da superação dos estágios do ego (negação, culpa, vergonha, reconhecimento e reparação), aguardar esse acontecimento não está em questão no pensamento negro. Neste sentido, Kilomba (2019a) nos provoca a pensar que, se a obrigação deles é destruir a estrutura que eles mesmos criaram, a nossa é nos tornarmos sujeitos. Um caminho possível para essa fabricação de si é a escrita, pois através da formulação de nomenclaturas, linguagem, estética, teorias e análises, o sujeito define sua realidade, identidade e história num discurso próprio.

Bastante notável no pensamento negro, e igualmente em termos literários, essa escrita tem assumido cada vez mais um caráter discursivo de experimentação especulativa, deliberadamente se afastando do real convencionado, possibilitando assim uma abertura de

pensamento que expresse futuros diferentes dos previstos – ou que são interditados pelo *mainstream* –, bem como, a reivindicação do que se considera tradicionalmente “real”, “possível” e “racional” (Oziewicz, 2017 *apud* Braga, 2023). Sendo ficção especulativa um termo guarda-chuva que abarca todos os gêneros “narrativos não-miméticos” que reivindicam mudanças sociais, cuja prerrogativa é a permeabilidade deles (Souza, W., 2019), e o horror social uma constante da experiência negra diaspórica até o presente, a consequência lógica é a de que enunciações que produzam o horror como efeito também permeiem amplamente os gêneros especulativos na forma de um discurso do horror demarcado sob o conceito de discurso do horror negro.

Numa acepção mais ampla, e com o intuito de identificar a centralidade do horror na experiência mimetizada na literatura especulativa de autoria Negra, defino o discurso do horror negro como uma forma de enunciação que emprega a estrutura narrativa característica do gênero horror, como suspense, a presença de monstros, ameaças sobrenaturais e violência (Stewart, 1982), as discussões sociais de modo literal ou metafórico, e elementos que tratam de temas e abordagens intersticiais, dando centralidade à enunciação a partir da autoria e do protagonismo feminino e negro.

## 2.7. A diferença entre o Discurso do Horror e o gênero Horror: uma ênfase dada ao efeito

Sentimentos de horror e piedade faziam parte dos efeitos almejados por dramaturgos gregos na Antiguidade, como sugere Aristóteles na *Poética* (2008), com o intuito instrucional e catártico. Embora as peças *Antígona* (in Sófocles, 2011) e *Eumênides* (1991) não sejam propriamente obras de terror (um gênero da Modernidade), são repletas de situações que incluem mortes em decorrência de crimes, intervenções de seres mitológicos com emoções humanas e apresentam elementos grotescos, monstros e injustiças que foram sendo explorados em outras formas artísticas.

Em momento posterior, na Idade Média, o horror como emoção foi explorado na literatura e nas artes plásticas através de representações dramáticas do inferno, da presença de demônios e da ameaça de expiação eterna. Assim, o pavor, sustentado por noções dicotômicas e do grotesco associado ao mal, atingiu o seu auge no século XVI e XVII, imbuído da moral cristã corrente e, rodeado pelas relações coloniais de exploração de novos territórios, povos, lendas, personagens folclóricos e relatos de viagem, escritores absorveram criativamente tais elementos e estabeleceram os primeiros pilares da literatura gótica (Schwantes, 1998; Gonçalo, 2008). Apesar de sua brevidade (1780-1820) o gótico é, sem dúvida, precursor do horror como gênero, tanto por seus elementos como pelas tramas convencionais, pois:

[ele] procurou também levar as sugestões de terror a cenas cada vez mais arrepiantes. Tanto de tortura e crime como de horror sobrenatural, incluindo monstros com uma natureza descontrolada que nenhuma força humana conseguia dominar. A unir todos esses elementos existia o que se chamaria de psicologia do terror, com comportamentos ligados ao medo, à loucura, à devassidão sexual e à deformação do corpo. O imaginário sobrenatural fazia surgir criaturas fantásticas como fantasmas, demônios, espectros e outros tipos de monstros (Gonçalo, 2008, p. 61).

Enquanto Gonçalo (2008) transita entre os gêneros de terror (ameaça psicológica) e horror (ameaça concreta), no intuito de demonstrar a genealogia da literatura a partir dessa bifurcação e centrar a sua discussão multifacetada acerca da figura do monstro, Carroll (1999) aponta a gênese do horror como gênero na forma de subproduto da literatura gótica inglesa do século XVIII, influenciada pelas tragédias shakespearianas (Aldana Reyes, 2016), para enveredar de modo conservador na categoria do grotesco e seu potencial efeito de abjeção para demarcar o que não é *humano*.

Em consonância com Aph Ko (in Ko e Ko, 2017), evito o uso de “humano” como sinônimo accidental do termo taxonômico *Homo sapiens*. Isso porque a suposta diferença entre humano e animal tem sido usada para justificar a dominação de grupos sociais definidos como

não-humanos<sup>103</sup>. A animalidade (ou seja, o caráter não-humano de um ser vivo) é uma ideia difundida na literatura gótica, de horror e de terror de forma tão naturalizada (Ko, 2019) que ultrapassa o domínio estético e se torna um profundo definidor do *real*, em especial, no que tange ao discurso racial sociopolítico (Wester in Barba Guerrero; Wester 2022).

Já que a minha hipótese se direciona à possibilidade de fabricar e refletir sobre a subjetividade Negra, o termo *humano* não será utilizado para se referir às protagonistas estudadas. O foco na Vida Negra, em oposição aos discursos coloniais sobre negros e a negritude, compreende a coalizão com todos os seres vivos (uma resistência afrozoológica, centrada no ativismo antirracista que não adere à noção de supremacia *humana* (Ko, 2019)). Assim, ao colocar pessoas Negras no centro da análise, examino como as emoções desagradáveis como o medo revelam e reiteram a subjetividade do sujeito negro sem ter que recorrer à humanização que é equiparada ao parâmetro do sujeito branco, correspondente ao corpo canônico (Russo, 2000) ou a esses parâmetros de ameaça e terror.

Na introdução de *Horror: A Literary History*, Aldana-Reyes (2016) aponta a distinção entre o gótico como um amplo modo artístico e o horror como um marcador afetivo. Ele define o gótico como gênero fundador, marcadamente formulaico, preocupado com questões ligadas ao tempo e ao horror como um tipo de texto que objetiva gerar medo, terror e sensações desagradáveis a partir de experiências insólitas e fictícias *stricto sensu*. Apesar de reconhecer a ubiquidade do modo gótico na cultura pop contemporânea e defender que o horror pode aparecer em qualquer tipo de artefato artístico, porque revezes fazem parte do cotidiano, ele reforça o caráter sobrenatural, cósmico e de experiência extrema que considera apenas o social metafórico, descartando assim os horrores miméticos, à semelhança de King (2012) e Carroll (1999). Sua teorização sobre o horror, portanto, desconsidera o paradigma fundamental defendido por MN teóricas do horror, de que horror natural e artístico podem convergir – e convergem – nas obras de autoria negra (Brooks, 2017; Coleman, 2019).

Apesar do limite teórico de Aldana-Reyes (2016), no que tange aos temas do horror ficcional, interessa saber como o autor observa o deslizamento do horror como gênero e como afeto, porque essa distinção mostra a pertinência do horror como discurso que atravessa artefatos artísticos de diferentes gêneros. Para ele, o arcabouço teórico do gótico pode oferecer uma compreensão desse como experiência (afeto) para além da imagética, temática e da

---

<sup>103</sup> A conceituação do monstro ficcional transita entre as noções de não-*humano*, desumano e inumano. Enquanto o desumano reflete uma noção moral, de quem age com crueldade, o não-*humano* é aquela figura humana do ponto de vista taxonômico, mas marginalizada socialmente a ponto de não ser tratada de forma humanizada. O inumano, por sua vez, é uma criatura literalmente não-humana, compreendendo seres de outras espécies (Anolik, 2010; Wester, 2012).



estrutura formulaica (maquinaria) tributárias da tradição estética (modo). Dessa forma, o pesquisador parte da conexão entre gênero e narrativa para refletir sobre o gótico, com o intuito de compreender a diferença entre a apropriação dos elementos e a intencionalidade do texto em gerar entropia emocional (Aldana Reyes, 2015). A abordagem afetiva no contexto contemporâneo é uma forma de abranger textos de ficção que parecem não se adequar, num primeiro momento, por não parecerem góticos, mas despertam sentimentos e causam um efeito emocional de medo. Nesse sentido, obras realistas ou com um gênero não-mimético predominante podem ser lidas a partir da intenção de assustar, chocar ou enojar

Críticos puristas, como aponta Piñedo (1996), consideram o horror Pós-Moderno um franco desvirtuamento e morte do gênero. Isso, em grande medida, porque as *final girls*, as heroínas que sobrevivem por si mesmas no final, rompem com as noções convencionais do gênero por se apresentarem como sujeito e não mero objeto (esta última corresponde à norma de gênero para mulheres). Já avançando para entender a presença negra no cinema de horror, Coleman (2019) informa que o horror negro é tanto uma forma de elaboração artística como uma forma de leitura, centrada na perspectiva negra, e isso tem por consequência um giro epistemológico de cento e oitenta graus, apresentando monstros sociais e abjetos de forma menos marcada na aparência e menos maniqueísta do que o horror clássico no cinema.

Em suma, numa perspectiva clássica e generalizante que ambiciona ser universal, o horror é um gênero ficcional cujo objetivo é causar medo e pavor no público ao qual se endereça (Lowry, 1984). Entretanto, ele é composto por enunciados inscritos no código do gênero cujos elementos não lhe são exclusivos. Observar as obras a partir dessa estrutura iconográfica e narrativa nos possibilita depreender como as convenções do horror permeiam obras de toda sorte, levando à desestabilização, mesmo do entendimento mais abrangente de horror pós-Moderno (Isabel Piñedo, 1996) e demonstrado por mim através dos filmes baseados em fatos reais: *Till: luta por justiça* (2023) e *Infiltrado na Klan* (2018).

## 2.8. A diferença entre o Discurso do Horror e o gênero Horror de autoria Negra: uma ênfase nas causas

*A vida apresentou tamanhos horrores reais para tantos de nós que a literatura e os filmes de horror nem se comparam a eles<sup>104</sup>.*  
(Tananarive Due)

O discurso do horror permeia a zona intersticial que foi conceituada por Robert Heinlein, em 1941, como ficção especulativa (Lilly, 2002; Braga, 2023). Uma interpelação comum é “qual a diferença deste termo, se toda ficção especula sobre a realidade?”. A arte realista, ou referencial, toma como ponto de partida as leis naturais, a concretude das coisas como elas são, ao passo que a ficção especulativa parte da quebra do “real” convencional, aplicando o “e se” sem a pureza de gêneros e subgêneros que extrapolam este *real*, portanto, fincando seu lugar em uma zona produtiva de aproximação entre ficção científica, fantasia e horror, tal como seus inúmeros subgêneros (Souza, W., 2019).

Tendo isso em vista, uma aproximação teórica que valorize as similitudes temáticas e as distinções privilegiando o discurso do horror, torna apropriado o uso do termo guarda-chuva ficção especulativa com um olhar racial, interessado em investigar a racialização como horror, e as experiências de fragmentação, ameaça de extinção e perda da identidade numa perspectiva epistemológica feminista negra teorizada por autoras como Audre Lorde (2019), Patricia Hill Collins (2019) e Grada Kilomba (2019a; 2019b).

Neste caminho, tal como o gênero horror, subproduto do gótico que alcançou uma autonomia, o horror negro resulta da elaboração artística de autoria, protagonismo, perspectiva e temática negra, com o intuito de causar uma resposta emocional intensa, que acione o instinto de luta ou fuga no público leitor (Coleman, 2019). Entretanto, diferente do horror clássico, no horror negro existe um objetivo além do susto ou da demonstração de sanguinolência e violência explícita: o compromisso reside em representar a experiência negra, que, embora não se defina pelo racismo, é fortemente emoldurada por ele. Este fator, não raro, é usado como alívio cômico, ou mesmo uma estratégia de suspense, porque o personagem negro autoconsciente – como o protagonista Chris, em *Corra* – compreende que suas ações são limitadas, inclusive as que têm como intuito a autodefesa, porque elas podem ser – e geralmente são – interpretadas e reprimidas de um modo injusto e desproporcional. Esta seleção do real, refletida na narrativa, por si só, funciona como crítica social, equiparando o dispositivo de horror ao comentário político.

<sup>104</sup> “Life has posed such real-life horrors for many of us that horror literature and movies feel tame by comparison” (DUE, 2016).

Esse modo de articular as experiências horripilantes com os pressupostos sociais atravessa, inclusive, as narrativas hiper-realistas de autoria Negra, como o romance *Assim na terra como embaixo da terra*, da carioca Ana Paula Maia (2017). Por mais que se trate de um romance altamente gráfico no que tange às cenas de evisceração, e da precariedade, a ausência de ocorrências marcadamente sobrenaturais não abrandando o fato de que as:

experiências psicológicas horripilantes assumem ares concretos quando Bronco Gil e Pablo cavam o terreno pedregoso e rígido para enterrar presos que foram mortos pelo diretor da prisão, Melquíades. O solo parece resistir à invasão, mas ao cavarem a borda, os dois homens descobrem um baú com conteúdo tão “desagradável” que todos ficam em silêncio [e] “[...] com a alma revolvida” (Maia, 2017, p. 64). Embora esses sujeitos capazes de crimes hediondos não elaborem seus sentimentos, a onisciência do narrador reforça que sentem medo, aversão e solidão, a despeito de suas posturas altamente masculinizadas, porque são pessoas (Quiangala, 2024, p. 4).

A perspectiva adotada pelo narrador, que mostra cenas detalhadas de excrementos e dos homens manipulando os corpos de animais humanos e não-humanos abatidos, de não nomear o elemento horrível do baú, revela o discurso do horror que atravessa o enredo e assume uma função relevante na humanização daqueles indivíduos desumanizados, simultaneamente, por seus crimes e pelo cárcere. Apesar de condenados por crimes brutais, expostos a uma miríade de eventos duma realidade violenta, a capacidade de se horrorizar eleva os personagens a seres dotados de subjetividade e emoções que eles mesmos se acostumaram a ocultar.

*Assim na terra como embaixo da terra* (2017), embora não seja uma obra de horror – ao menos, conforme a ficha catalográfica<sup>105</sup> – é apta a receber uma leitura gótica ou mesmo a abordagem de pressupostos do horror com negros; a temática não é necessariamente o horror ou a experiência de medo, mas ele está presente como consequência de questões históricas muito concretas, e apresentadas como tal, com a intenção de denunciar os horrores inerentes ao *real* moldado numa sociedade pós-colonial. Neste caso, em que o mal são as escolhas feitas por sujeitos de carne e osso, temos o discurso do horror permeando tanto as ocorrências explicadas como as não explicadas, e, no fim, o mais assustador são as camadas de perversidade *humana* autorizada pelo poder investido pelas instituições e acasos – estas sim, o exato mal. Uma leitura convencional que interprete a imprecisão como experiência psicológica também é possível sem prejuízo, porque o horror não é o determinante, então defino esse romance como uma obra permeada por elementos discursivos que evocam o horror.

De igual maneira, na viagem no tempo não justificada em *Kindred* (2017), e no primoroso mundo construído por Jemisin em seu primeiro volume da trilogia *A Terra Partida*

<sup>105</sup> Decisões editoriais que decorrem de questões mercadológicas certamente são uma causa do romance ser classificado apenas como “romance brasileiro”.

(2017), as assombrações, a violência física, e as hierarquias sociais sufocam as personagens e nos permitem explorar a representação de gênero e raça reconhecendo, mas não definindo as identidades das heroínas apenas através da ferida colonial (Kilomba, 2019). Em vez disso, o modo como a violência, o trauma e as assombrações são instrumentalizados nestas obras possibilita o entendimento do discurso do horror como um dispositivo usado, inclusive, para reivindicar o futuro e o passado, perturbando a noção linear de tempo. Tais narrativas, que põem ao centro heroínas Negras e uma voz narrativa feminina que remonta às griôs (portadoras da tradição da comunidade e contadoras de história) e aos mitos não reconhecidos como tal na literatura da diáspora africana, sugerem uma tradição de histórias horripilantes produzidas por mulheres Negras que ainda não foi documentada (Brooks; McGee; Schoellmann, 2017a).

Embora a ficção especulativa possa reverter tropos que têm tradicionalmente descrito pessoas negras como monstros temíveis, incivilizados e a-históricos, é observável, na prática, o apagamento e a exclusão de autoras, mesmo no interior da comunidade negra, como define Kinitra Brooks (2017) em *Seaching for Sycorax: Black Women's Hauntings of Contemporary Horror*. Desse modo, a teórica e crítica literária estadunidense conduziu a sua pesquisa em busca da historicização, definição e abordagem teórica precisa da estética Negra no horror. Para isso, primeiro ela apresenta os limites teóricos que as definições de Robin Wood, Noël Carroll e Isabel Piñedo apresentam para a análise de obras de autoria Negra. Em seguida, ela demonstra que o caráter da presença absente das mulheres Negras no horror – tanto autoras como personagens – se assemelha à condição da personagem shakesperiana Sycorax em *A Tempestade* (2002) e faz uso dessa metáfora como um processo acadêmico de autocrítica no que se refere à crítica literária feminista negra, e consequentemente, um empreendimento intelectual que tem em vista a reparação.

Enquanto a representação nos filmes de horror pós-modernos apresenta uma multirracialidade masculina, as mulheres com falas e relevância narrativa costumam ser *brancas* (Brooks, 2017; Coleman, 2019), tornando “mulheres negras uma intersecção negligenciada”, como Brooks trata em seu terceiro capítulo de *Searching for Sycorax*. Para a autora, o lugar intersticial, isto é, as fronteiras nebulosas da ficção de gênero e da racialização da teoria especulativa, replica as opressões específicas que atingem as mulheres Negras. De maneira similar à socialização no mundo referencial, as autoras que atravessam os gêneros e temáticas têm a necessidade analítica de suas obras ignoradas (Brooks, 2017).

Ao demonstrar que os conceitos convencionais de ficção científica e de fantasia apresentam certa permeabilidade – já que a fantasia pressupõe a suspensão da descrença, e a ficção científica explora um problema na tecnologia, cultura e filosofia além do estado presente

–, Brooks (2017) revela tanto a ineficácia das definições que se pretendem puristas, como o ostracismo do horror (definido como um gênero estruturado pela normalidade ameaçada pelo monstro) mesmo no campo especulativo. Então, se o horror é guetizado, numa espécie de “outro do outro” do cânone literário, no ponto mais distante do paradigma de “Belas Artes”, quando reivindica um espaço de racialização, ele acaba por replicar o apagamento de mulheres Negras (Brooks, 2017).

Deste modo, sintetizei aqui duas abordagens de gênero que Brooks considera inapropriadas para analisar a produção literária de MN: aquelas focadas em definições estritas, como ficção científica dura [*Hard Science Fiction*], ou, num território racializado, como o afrofuturismo. Ela descarta a primeira ao defender a permeabilidade como um fato essencial para a leitura de obras de autoria Negra e considerar que a hierarquização “hard” ou “soft” Science Fiction é parte de um projeto de valorização de uma perspectiva conservadora que considera “macias” [*Soft Science Fiction*] as narrativas que são alicerçadas nas áreas de humanidades como linguística, antropologia e filosofia.

Já no que tange o afrofuturismo, embora ela reconheça que o paradigma de que o mundo já acabou incentiva o público a pensar em soluções, práticas de sobrevivência e criação de novos futuros, também ignora que, ao constituir uma estética que forjou um espaço nas artes, política e teoria focalizado na perspectiva, experiência, autoria e protagonismo negro (Souza, W., 2019) existe uma constituição de gênero literário profícuo, não apenas uma manifestação estética. Assim, a crítica de Brooks (2017) restringe o afrofuturismo a apropriações tecno-culturais, futuristas, estética genérica e uma relação com o passado impreciso, senão ahistórica, não raro, engajada puramente com aspectos estéticos da civilização egípcia da Antiguidade – o senso comum.

Existe uma certa acuidade nessa crítica, se for considerado o uso reiterado do afrofuturismo como estética esvaziada no *mainstream*, especialmente no audiovisual e na música. Com grande frequência, a adição de sintetizadores, por si só, em composições musicais de cantores ou grupos compostos por pessoas negras tem sido amplamente classificada como afrofuturista, uma leitura parcial popularizada, tal como o uso embaralhado dos conceitos de representação, representatividade, empoderamento e lugar de fala.

Contudo, em sentido oposto ao de Brooks (2017), Waldson Souza (2019) afirma que o afrofuturismo<sup>106</sup> é um movimento transdisciplinar e de autoria negra, que, na literatura, busca

---

<sup>106</sup> Em contraponto à proposta dialética empreendida por artistas afrofuturistas, está o afropessimismo como ferramenta conceitual enraizada na experiência de negritude como reflexo da violência perpetrada pelos agentes e instituições comprometidos com a supremacia *branca* (Freitas; Messias, 2018). Segundo a teoria afropessimista (por vezes, associada à uma suposta antidialética), pessoas negras não acessaram o âmbito do *humano* e

a representação negra, numa perspectiva sensível sobre os temas caros a essa população na ficção especulativa (pra além do aspecto autoevidente do termo). Cabe considerar, conforme o pesquisador, que, mesmo com uma aparente absorção na cultura *pop* de uma noção estética afrofuturista, “o afrofuturismo ocupa um lugar duplamente desvalorizado causado pela junção do racismo com a marginalização do gênero especulativo” (Souza, W., 2019, p. 35).

Apesar de ser uma abordagem teórica relevante, como defendi no ensaio *Acessar o Afrofuturismo* (Quiangala, 2019), em consonância com Waldson Souza (2019) e com Walidah Imanisha (in Brooks; Addinson; Morris, 2017), concordo neste ponto com Brooks (2017) que esse território literário tem replicado, em seu cânone, a preferência por autoria masculina, em detrimento da feminina e gênero-dissidente. É comum que Octavia E. Butler, “a grande dama da ficção científica”, seja tratada como a exceção que confirma a regra, não raro, tendo sua obra lida a partir de “chaves mestras”, inaptas para detecção da “tinta invisível” (Morrison, 2019) que permeia o discurso. Para Brooks (2017), esse fato evidencia que precisamos não apenas reivindicar a incorporação no cânone, mas construir um espaço (lar) e um discurso próprio, o que caracteriza uma forma de conjuração (Brooks; Martin; Simmons, 2021), isto é, a modificação do mundo referencial pela palavra.

Em seu ensaio *Constituir o lar: um espaço de resistência*, a escritora bell hooks define lar como “aquele espaço ao qual regressamos para nos renovar e nos recuperar, no qual podemos curar nossas feridas e nos tornar inteiras”<sup>107</sup> (hooks, 2019a, Local. 1304). Neste espaço concreto, de resistência e de práticas de solidariedade, mesmo que provisório, podemos criar uma comunidade digna e segura, onde o capital vital, isto é, a vida para além das funções biológicas, é estimado (Ko; Ko, 2017). Assim, num contexto social de discriminação institucionalizada “o lar de uma pessoa era o único lugar onde ela podia enfrentar livremente a questão da humanização, onde ela podia existir. As mulheres negras resistiram constituindo lares onde todos os negros pudessem se empenhar em ser sujeitos e não objetos” (hooks, 2019a, Local. 1151), e este continua sendo válido no presente, como atesta Brooks (2017).

Essa compreensão de lar da autora estadunidense, em muito se assemelha ao conceito de quilombo urbano da historiadora brasileira Beatriz Nascimento (in Ratts, 2006), o que evidencia o caráter *amefricano* (Gonzalez, 1988), *atlântico* (Nascimento in ratts, 2006) e

---

permanecem estacionados na condição de “escravos”, socialmente mortos na sociedade *branca* (Wester, 2025). Freitas e Messias (2018) defendem que afrofuturismo e afropessimismo não são termos excludentes, mas perspectivas estéticas, críticas e modos de pensar distopias e futuros negros.

<sup>107</sup> É interessante como a teoria se entrelaça organicamente com o cotidiano. Neste sentido, reconheci o conceito de hooks (2019a) em conversa privada (2022) com o sociólogo André Severino quando ele falava do encantamento com o jogo brasileiro *Dandara* (2018). A protagonista do jogo combate os inimigos nos cenários labirínticos, mas precisa sempre retomar ao seu lugar, o acampamento, onde se recupera.

*atlântico negro* (Gilroy, 1992) da cultura transplantada da África para as Américas, adaptada, e modificada a partir do contato com outros povos, culturas, territórios, biomas e línguas.

Alicerçada nessa reivindicação de um território próprio, firmado pelos princípios da re/construção e busca por si mesmas (Ori, 1989), Kinitra Brooks (2017) reúne pressupostos da teoria literária para propor um lugar simbólico para obras especulativas de autoria Negra, uma territorialidade sob a forma de um gênero híbrido, onde a enunciação é edificada sob os próprios referenciais teórico-práticos, e não em relação às “verdades” hegemônicas, solidificadas tão apenas por meio da repetição, coação e punição. A este território teórico, Brooks (2017) chamou de *fluid fiction*, que uso em sua forma vernacularizada, ficção fluida, a partir de agora.

Embora, num primeiro momento, possa parecer desnecessária uma nova denominação para o que seria incorporado sem dificuldade em gêneros bem estabelecidos sob termos guarda-chuva como ficção especulativa, afrofuturismo e gótico, Brooks (2017) argumenta que a grande vantagem de reivindicar esse espaço é a construção de uma teoria que não é adaptada, recortada e acrescentada.

Assim, as disjunções de gênero literário, suas reentrâncias nos gêneros (Brooks, 2017) e subgêneros especulativos, bem como o gendramento dissidente que MN representam, tanto como autoras como protagonistas, para Brooks (2017) transformam as definições de horror, ficção científica e fantasia, ao mesmo tempo em que discutem as noções de mulheridade. Essa fluidez que as autoras como Nalo Hopkinson, Tananarive Due, Octavia Butler, Toni Morrison, G. G. Diniz<sup>108</sup>, Nnedi Okorafor e N. K. Jemisin empregam em suas composições literárias redefine paradigmas estéticos, políticos e identitários ao transcenderem o pensamento binário habitual nessas áreas.

Assim, ao também borrarem as fronteiras de gênero sociológicas, as expectativas heteroconstruídas são frustradas, e um exercício de autodefinição (Lorde, 2019) é reforçado. Centrar a narrativa em MN, portanto, discute os limites dos papéis de gênero internalizados, revisa fábulas e ideologias europeias, trata de temas desconfortáveis e cria um diálogo profundo com uma epistemologia negra que tem o intuito de recuperar a história do pensamento negro,

---

<sup>108</sup> A autora cearense Gabrielle Diniz (G. G. Diniz), uma das idealizadoras do movimento SertãoPunk, segue uma tendência literária pouco usual nas obras de autoria Negra no Brasil. A autora carioca, premiada e publicada pela maior editora brasileira, Ana Paula Maia, por exemplo, embora Negra e mesclando hiper-realismo a elementos especulativos, escreve sobre protagonistas hiper-masculinos, os “brutos”; A maranhense Nazarehte Fonseca tem como epicentro em sua trilogia *Amor de Sangue* o romance do casal de vampiros brancos Kman e Kara; Lu Ain-Zaila se filia a uma estética futurista inequivocamente afrofuturista. Essas três autoras, tem sido reconhecidas pelo sistema literário, mesmo majoritariamente independentes. Lu Ain-Zaila, ainda que seja uma autora autopublicada, é considerada o maior exemplo na atualidade de autoria feminina brasileira afrofuturista, como atesta Wald Souza (2019). Também tem relevância no campo especulativo a autora finalista do prêmio Jabuti, Sandra Menezes, publicada de forma tradicional pela editora Malê.

valorizar o ethos transplantado para a América e os instrumentalizar politicamente, filosoficamente e esteticamente.

Brooks (2017) usa o conceito de ficção fluida para reivindicar um espaço literário próprio, onde mulheres Negras podem existir como sujeitos, assim como explorar a literatura especulativa sob seus próprios termos. Essa perspectiva enfatiza o horror como uma experiência social que atravessa as obras como um discurso comprometido com a validação do que flui do social para o literário. Ao partir dessa forma de mimese, a autora já destaca a diferença do horror que não se racializa, focado apenas no efeito do horror no público, a mera resposta emocional explorada por Carroll (1999).

Diferente de narrativas de Stephen King (cujo discurso remonta a relação oitocentista com o horror da autorrepresentação e o embate com o próprio *self* fraturado (Bruhm, 1996)), as obras das autoras que compõem o *corpus* (Butler, Diniz e Jemisin) partem de pressupostos mais abertos às experiências de simultaneidade, de modo que a consciência fraturada é reflexo da dupla consciência descrita por Du Bois<sup>109</sup> – um invasor atacando o *self* literalmente –, enquanto as barreiras entre o eu e a eu/outro, pela própria matriz ética afrocêntrica, não são tratadas como um problema central.

Se, no contexto focado na subjetividade do sujeito *branco* em crise consigo mesmo, os negros e a negritude são representados num contexto de terror, mesmo que não haja ênfase nesses termos, aqueles filmes (e por extensão, livros) são de horror com negros. Na perspectiva de Coleman (2019), os filmes de horror com negros não precisam ser exatamente classificados no gênero, porque o poder discursivo se revela no tratamento da negritude e dos personagens negros em si. Essa compreensão pode ser atribuída à literatura sem prejuízo, assim como a noção de filmes negros de terror, que são:

filmes raciais na maioria das vezes. O que significa que possuem um foco narrativo adicional que chama a atenção para a identidade racial, neste caso, a negritude – cultura negra, história, ideologias, experiências, políticas, linguagem, humor, estética, estilo, músicas e coisas do tipo (Coleman, 2019, p. 46).

Os filmes negros apresentam uma perspectiva social, cultural, histórica e ética alinhada com a luta por direitos, o que não significa que sejam monolíticos, mas que se comprometem de algum modo com o objetivo coletivo, e, inclusive podem seguir métodos de afirmação e de

---

<sup>109</sup> Du Bois definiu ser negro como “uma sensação peculiar, essa consciência dual, essa experiência de sempre enxergar a si mesmo pelos olhos dos outros, de medir a própria alma pela régua de um mundo que se diverte ao encará-lo com desprezo e pena. O indivíduo sente sua dualidade — é um norte-americano e um negro; duas almas, dois pensamentos, duas lutas inconciliáveis; dois ideais em disputa em um corpo escuro, que dispõe apenas de sua força obstinada para não se partir ao meio” (*apud* Almeida, 2021).



disputa opostos. Neste sentido, o horror negro é entrelaçado à noções e experiências sociais marcadas pela diferenciação. Toda a interação é marcada pela historicidade, portanto, ainda que no contexto de uma obra *gore* qualquer personagem sofra as mesmas violações, a apresentação gráfica da violação de um corpo negro remonta a períodos de escravização e de Jim Crow, evidenciando a impossibilidade de simetria na experiência do público.

Um exemplo dessa leitura histórica do horror com negros é observável no jogo eletrônico *Mortal Kombat IX* (2011), que faz parte de uma longa franquia conhecida pela violência gráfica através de cenas grotescas de violação dos corpos, chamadas de “fatality” e “brutality”. Nessas sequências, é pressuposta uma horizontalidade, pois todos os personagens podem ser vítimas das cenas cada vez mais sangrentas e explícitas de mutilação, mas os corpos de personagens racializados remontam a uma realidade de tortura ancorada na história recente. Personagens Jax e Jackie Briggs (pai e filha, ambos militares e negros) são terrivelmente destruídos nessas sequências por quaisquer personagens, dentre eles, o policial Stryker, e outros integrantes *brancos* do exército (Quiangala, 2016). Assim, a sequência de tiros e outras formas de violação de seus corpos têm uma relação indiscutível com o período pré-direitos civis nos E. U. A., que combates entre personagens de outros grupos sociais não presentificam.

Através do aporte teórico de Coleman (2019) e Brooks (2017) podemos fazer uma leitura deste jogo através da compreensão dos elementos pré-existentes que determinam a experiência de um público negro e classificar a obra como “horror com negros”, dado o uso do discurso para apagar as dessemelhanças. Essa leitura faz parte da caracterização do gênero horror e o mapeamento do discurso que transcende as convenções do gênero.

Em suma, a chave oferecida por Brooks, Schoellman e McGee (2016), que se comprovou, na seção 1.6, ser a medida exata do *corpus* em questão, amplia o território interpretativo de obras especulativas de autoria Negra, ao oferecer a metáfora da conjuração centrada na agência de MN capazes de criar mundos, curar, proteger, até mesmo, prejudicar a si mesma e outros, e tornar-se sujeito (Kilomba, 2019) em seus próprios termos.

Contudo, o que não é tão evidente – e onde se concentra o meu ponto de interesse – é de que maneira a produção de teoria e estética do horror de autoria Negra contribui para a reflexão, avanço da teoria e prática feminista, bem como da construção de uma subjetividade centrada em paradigmas mais condizentes com o *ethos* afrocêntrico<sup>110</sup>. É a busca por si mesma,

---

<sup>110</sup> Cabe considerar que uso o termo afrocentrismo em oposição direta a eurocentrismo, sem filiação aos estudos que clamam o termo vinculado aos estudos e perspectivas culturais africanas “puras”. Segundo Patricia Hill Collins (2019), assim como o termo pan-africanismo, o afrocentrismo foi tendo o seu sentido e perspectiva política modificados ao longo do tempo, podendo significar um retorno ao passado idílico. Reitero que, nesta pesquisa, o

passando pelo estágio de se reconhecer a condição histórica, e, finalmente, recuperar o que foi perdido emocional e culturalmente como corpo social (Nascimento *in* Ratts, 2007).

Considero neste trabalho o paradigma de que a literatura de autoria Negra é legítima, bem como um caminho de emancipação, construção de espaço e perspectiva próprias cada vez mais distante da bidimensionalidade (Collins, 2019; Kilomba, 2019; Tate, 2023 [1983]). Ao considerar esse fato, justificativas a respeito das batalhas discursivas se tornam ponto de menor interesse, não porque ignoro o fato, mas porque é uma perspectiva bastante debatida e conclusiva em estudos teóricos de Césaire (1978), Fanon (2008), Ko (2019) e Kilomba (2019) fora do campo literário, e teorizado na ficção.

Ao me deter na literatura de autoria feminista Negra, em *The Black Woman: An Anthology*, editada por Toni Cade (1970), notei uma crítica contundente ao modo como homens (*brancos* e *negros*) e mulheres *brancas* estavam construindo sua crítica literária a partir do apagamento, estereotipia e métodos que refletiam uma perspectiva descompromissada com a interpretação de textos de autoria Negra. Então, Claudia Tate (2023), em seu *Black Women Writers at Work*<sup>111</sup>, evidenciou que, no início da década seguinte, tais questões, relacionadas ao boicote às autoras pelas editoras e às diversas críticas equivocadas em jornais, permaneceram praticamente inalteradas. Tanto o boicote como a “leitura com galzua” refletem mais os limites da sociedade estadunidense recém-integrada do que escrutínio das obras.

Já na década de 1990, a socióloga Patricia Hill Collins (2019) publicou o *Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. O rigor intelectual desta obra que mapeou e analisou a relação entre os mecanismos de opressão, a experiência histórica e definiu sumariamente o poder da literatura Negra como base epistemológica e prática política que leva à conscientização e, por consequência, ao empoderamento. A partir do alicerce teórico de Collins (2019), voltado para as composições realistas, é possível depreender que a literatura especulativa de autoria Negra, também consiste numa forma resistente de subjetivação, capaz de nomear ideias e de representar experiências subjugadas. Assim, abordando diferentes aspectos composicionais das obras especulativas suprimidas do cânone literário baseado no conhecimento feminista negro, prospecto novas interpretações e discursos na análise do horror.

Para representar essa experiência, os autores negros usam a “linguagem do trauma” (Wester, 2012). Kilomba (2019) explica o que é a linguagem do trauma a partir da frase de

---

objetivo com o afrocentrismo é refletir sobre correspondências entre práticas, filosofia e estética observadas em países africanos e os da diáspora negra.

<sup>111</sup> Publicado, no Brasil, com o título *Vozes Negras: a arte e o ofício da escrita* (Tate, 2023) pela Darkside Books. Escolho manter o título original para manter a escrita no centro, como parece ter sido a intenção da autora.

Frantz Fanon (1967, p. 112 citado por Kilomba, 2019, p.39): “[e]u sentia lâminas de facas me abrindo de dentro para fora...”. Essa imagem, não é uma metáfora, simplesmente, mas a única linguagem capaz de indicar “o doloroso impacto corporal que a perda característica de um colapso traumático, pois no racismo o indivíduo é cirurgicamente retirado e violentamente separado de qualquer identidade que ela/ele possa realmente ter” (Kilomba, 2019, p. 39).

Por um lado, a dupla dimensão do horror natural reside na questão do poder (potência de violar) e da diferença (vista como o que excede a norma, usualmente instrumentalizada pelo dominante como justificativa para violência), e é replicada na ficção dominante a partir da violência gráfica, codificação do monstro como Outro racial e, em muitos casos, a total ausência de negros. Por outro lado, em obras ficcionais de autoras Negras, o que horroriza pode ser explorado a partir de certa indistinção entre o real e o sobrenatural, que expressa as experiências históricas e subjetivas “indizíveis” (Kilomba, 2019), pois “o terror também tem sido um meio capaz de tomar todos os tópicos de empoderamento e revolução para reescrever os lugares de heroísmo e maldade” (Coleman, 2019, p. 49).

O uso do medo motivado por questões raciais como tema e discussão, por MN, fratura a borda teorizada por Noel Carroll (1999), e tanto desafia os discursos que associam negritude à vilania, como exibem o “retorno do re/oprimido” (Coleman, 2019, p. 43). As composições que levam em consideração o social e o sobrenatural juntos também abalam a própria borda que separa o gênero terror e horror, e limita o uso de seus elementos. Esse questionamento do paradigma do gênero horror conduz à seguinte problemática: como abordar a experiência horrífica de personagens Negras em obras que não são categorizadas desta maneira?

Embora os limites puristas do horror como gênero – especialmente no cinema – reforcem, em seu íntimo, uma perspectiva centrada na experiência masculina, heterossexual, anglo-saxã e protestante<sup>112</sup> localizada no norte global fixada como universal, quando questiono a suposta neutralidade do esforço teórico empregado nessa forma de definição, observo que, a inserção de diferentes sujeitos é suficiente para fazer o conceito se desestabilizar: monstros, vítimas e o medo não são conceitos tão estáveis, o que significa que o horror é um gênero de difícil definição (Coleman, 2019).

Já na literatura, conforme situa Kinitra Brooks (2012), a poeta Linda Addison (2016) em *Genesis – The First Black Horror Writers/Storytellers* traçou a origem da primeira manifestação do horror na literatura negra estadunidense. Ela questionou: “Quem eram os primeiros escritores negros em um país que tornava a vida de africanos escravizados horrenda?

---

<sup>112</sup> Também sumarizado na sigla WHASP (*White*, heterossexual, Anglo-Saxon, and protestant).

Como estas histórias se desenvolveram e quais eram seus temas?” (Tradução minha<sup>113</sup>). Ela encontrou o que considera a origem do horror negro na história oral reunida no início do século XX pela antropóloga Zora Neale Hurston (2001) em *Every Tongue Got to Confess*. Nele, há diversas seções com relatos transcritos fielmente na variante negra sulista de pessoas idosas, outrora escravizadas, sobre religião, família, conceitos sociais e duas que interessam ao que discuto aqui: *Devil Tales* (em tradução livre, “histórias do diabo”) e *Witch and Hant Tales* (bruxa e, sendo “Hant” uma variante de ‘haunt’, assombração, “histórias de bruxas e assombrações”).

Diferente do que a teoria tradicional do horror estabelece, o interesse de pessoas negras no gênero horror é uma realidade há muito estabelecida na literatura popular, transmitida e performada pelas gerações (Brooks, 2012) de griôs, *blueswoman e bluesman*, *rappers*, escritoras e escritores. E, mesmo neste campo, MN autoras ainda precisam lutar contra o apagamento recriando um gênero que é muito próximo à experiência cotidiana e a subvertendo, à medida que exploram temas que desestabilizam o discurso hegemônico (Brooks, 2012).

Exemplo disso é o conto catalogado como ficção científica, e publicado primariamente na revista de fantasia<sup>114</sup>, *O truque da garrafa de vidro*, de Nalo Hopkinson (in Vandermeer; Vandermeer, 2023). Nele, a autora construiu uma história que descreve o modo como ocorre a opressão sexista no interior do lar de uma família negra jamaicana de classe média para propor a discussão de temas sociais como colorismo, sexismo e feminicídio, sem demonizar ou sem despir o homem preto do efeito de suas escolhas desequilibradas e reconhecendo a subjetividade da heroína em meio a tudo isso. Essa ambiguidade é fonte tanto da representação da individualidade do sujeito negro como de denúncia dos efeitos do racismo na subjetividade de pessoas negras diaspóricas.

A autora também apresenta um final em aberto que instiga a imaginação social e leva a questionar o sentido que a verossimilhança pode assumir ali, se tomarmos como utópico o desejo de justiça numa sociedade ainda estruturada pela misoginia, racismo e classismo, na qual a protagonista parda Beatrice não tem escolha segura a fazer.

Esse texto literário comporta uma infinidade de abordagens teóricas, porque apresenta convenções do gênero gótico em sua vertente pós-colonial (Santos, 2015) como a maior ameaça ser o marido que prende a mulher em casa; ficção científica, já que o auge da narrativa é marcado por um elemento de ciência; fantasia, porque além duma relação de intertextualidade

<sup>113</sup> “Who were the first Black horror writers in a country that made enslaved Africans’ everyday life horrific? How did stories develop and what were their themes?” (Addison, 2016).

<sup>114</sup> O conto *The Glass Bottle Trick* foi publicado em 2014 na *Fantasy Magazine*, e está disponível em: <https://www.fantasy-magazine.com/fm/fiction/the-glass-bottle-trick/>.

com o conto de fadas *Barba Azul*, é marcante a presença de elementos folclóricos que se recusam a conversar de modo racional (Piñedo, 1996); e horror, se for considerada a junção do efeito horripilante da presença dos fantasmas *duppy*, cujas intenções a protagonista desconhece, com a descoberta dos sucessivos filicídios e uxoricídio; por fim, a iminência de um desfecho no qual a protagonista, provavelmente, será mais uma vítima de feminicídio.

Apesar de encantador o caminho analítico de abordar *O truque da garrafa de vidro* (Hopkinson, 2023 [2014] in Vandermeer; Vandermeer, 2023) com uma abordagem de gênero literário, social ou ambos, a permeabilidade dos elementos especulativos, a construção narrativa do conflito, a iconografia e as demais convenções do gênero horror propiciam uma análise que rende respostas mais complexas. Deste modo, analisando a enunciação horripilante mantendo os pressupostos de Stewart (1982), Lowry (1984), Piñedo (1996) e Coleman (2019), mas com o intuito de abarcar o modo como o horror permeia discursivamente as obras literárias especulativas de MN em gêneros e subgêneros distintos insuflando, é possível compreender a estética do horror de autoria Negra.

O efeito do horror é então compartilhado pelo gênero e pelo discurso do horror, mas enquanto naquele é restrito ao ficcional estruturado por elementos que centralizam a relação entre monstro e vítima, o discurso atravessa os gêneros porque abrange textos nos quais o conflito central não objetiva necessariamente acarretar medo no público.

O discurso do horror negro, portanto amplifica o significado oferecido na obra sob a perspectiva do seu gênero predominante à medida que revela, não apenas o quanto “Demônios fazem mais sentido do que as notícias noturnas”<sup>115</sup> (Due, 2014 – tradução minha), mas o quanto demônio é uma noção que permeia as ações humanas numa realidade capitalista que se mantém pela brutalidade de seus pressupostos ideológicos objetificantes, excludentes e exploratórios (Almeida, 2019).

É importante que, a exemplo da distinção entre horror negro e horror com negros, o uso de elementos grotescos, horripilantes e a violência gráfica, o discurso do horror negro tenda a mostrar a violência como lembrete da letalidade da ideologia dominante e marcar o real ponto de dessemelhança: a ideologia. Assim, a descrição descompromissada, que usa a sanguinolência – *gore* – com o intuito único de mobilizar estados emocionais intensos, desconectada de um discurso crítico, não é alinhada com a linguagem sob a perspectiva negra, o que significa que é possível uma obra alinhar autoria, protagonismo e temática negra, mas, por falta de compromisso político coletivo, empregue uma abordagem em desacordo com a

---

<sup>115</sup>*Demons make more sense of the nightly News*” (Due, 2014).

perspectiva negra e alguns de seus principais interesses (tornar-se sujeito) e objetivos (o fim do racismo) (Spivak, 2010).

## 2.9. Nota sobre o apagamento das escritoras Negras do cânone especulativo

Para Lovecraft (2000), o sobrenatural na literatura é um território estritamente masculino e *branco*, já que seu comprometimento com a arquitetura de um cânone (uma seleção qualitativa, pautada num juízo de valor e prioridade epistemológica) sobrenatural apresenta uma lista ínfima de mulheres exímias, como Ann Radcliffe, cuja exaltação confirma a regra implícita. O fato de Radcliffe ter sido uma autora ilustre, mas com um posicionamento artístico conservador<sup>116</sup> (Schwantes, 1998), explica a aderência de Lovecraft, além de funcionar como um modo de ocultação da ordem do discurso (Foucault, 2014) no campo da literatura.

Cíntia Schwantes (1998), em sua tese *Interferindo no cânone: a questão do Bildungsroman Feminino com Elementos Góticos*, apresenta argumentos que contrapõem o cânone lovecraftiano. Primeiro, em consonância com o especialista em literatura Devendra Varma<sup>117</sup> (1966 *apud* Schwantes, 1998), a pesquisadora reafirma que o gótico foi um gênero efêmero e majoritariamente produzido e consumido por mulheres. A partir disso, pode-se depreender que Lovecraft assume a postura disfarçadamente metonímica, ao considerar a menor quantidade de autores publicados como estandarte de toda a tendência estética em questão, majoritariamente feminina, e, portanto, de qualidade diversificada, mas com exemplos mais abundantes de escrita profícua do que ele elencou.

Cabe reiterar que o gótico imperial (britânico) ter sido majoritariamente feminino não eximiu o gênero literário de contribuir para a solidificação de um estilo marcado por um olhar racializado através da abjeção. Este é um tópico relevante para que se compreenda a sujeição de figuras masculinas racializadas e a exclusão das mulheres não-brancas em narrativas do período. Exemplo disso, são as leituras contemporâneas<sup>118</sup> de *O morro dos ventos uivantes* (2020 [1847]), que se debruçam na descrição racial imprecisa de Heathcliff; elas indicam que a autora Emily Brontë, a despeito de sua condição desfavorável na sociedade inglesa, como tantas outras autoras em igual situação, endossa o discurso sobre agressividade, feiura e má conduta, como traços performáticos que refletem o caráter racial “estrangeiro”, num movimento evidente de projeção (Wester, 2012).

<sup>116</sup> Segundo Schwantes (1998), as obras de Radcliffe são do tipo “gótico explicado”, o que significa que o final da obra é sempre explicado racionalmente, dando espaço a um desfecho conservador em que a ordem “natural” é restaurada.

<sup>117</sup> Especialista em literatura gótica, de origem indiana, autor de *The Gothic Flame: being a history of the Gothic Novel in England*, publicado pela primeira vez em 1957.

<sup>118</sup> A adaptação de *O morro dos Ventos Univantes* (2011) dirigida por Andrea Arnold apresenta Heathcliff sendo representado por atores negros (Solomon Glave na infância e James Howson na fase adulta), o que explora uma interessante hipótese de leitura pós-colonial do romance.

Em segundo lugar, uma leitura psicanalítica do gótico sugere que o gênero é uma estratégia de ultrapassar o limite arbitrário da linguagem falocêntrica<sup>119</sup> na qual as experiências femininas carecem de vocabulário (Wester, 2012). Assim, a ênfase dada às produções de autoria masculina é feita às custas do forte apagamento de mulheres e da reiteração da linguagem falocêntrica, que pavimenta a carreira de escritores prolíficos e de inquestionável sucesso como Stephen King, Clive Barker, Neil Gaiman e Alan Moore, para citar alguns daqueles cuja projeção é internacional.

No misto de manual de escrita e autobiografia, King (2007) tanto enfatiza seu pertencimento à classe trabalhadora como admite que a sua posicionalidade social permitiu que ele fosse um tipo de monstro (*bully*) para meninos tão “estranhos” (negligenciados, “malvestidos” e mal alimentados (sic)) como a protagonista de seu romance *Carrie* (2022 [1979]); e, em meio à narrativa sobre as fontes de inspiração para a história, ele lamenta: “sim, eu participei – não perdi a linha, mas estava lá” (King, 2015, p. 74). Somado a isso, o fato de que sua definição de medo é concentrada em eventos históricos resultantes do imperialismo estadunidense e a ameaça restrita ao seu corpo social (King, 2012), com certo desprezo pelo “horror social”, caro a autores que pertencem a grupos minoritários, não é surpresa que “o monarca do horror” (Bruhm, 1996) admire tanto o horror cósmico<sup>120</sup> lovecraftiano (King, 2012), e que as suas histórias se concentrem nas experiências de medo numa perspectiva *branca* falocêntrica, como declara Steve Bruhm (1996).

Em sua análise intitulada *On Stephen King's Phallus: or the Post-Modern Gothic*, Bruhm (1996) examinou diversas obras de King, que tratam do tema da escrita e da auto-representação, à luz da psicanálise de orientação lacaniana<sup>121</sup>, e demonstrou que a base epistemológica do horror atribuída às obras do autor, reside, por um lado, no medo do falo (o Pai castrador que nega agência ao filho) e, por outro lado, no anseio pela articulação e presença do falo que possam superar o pai. Noutras palavras, a obra de King, em grande medida, reflete uma crise de autodefinição masculina, que corrói o cerne da estabilidade do gênero dominante (no contexto em questão) e questiona a categoria de masculinidade heterossexual. Neste

<sup>119</sup> O conceito é a justaposição dos vocábulos Falo, Logos (razão) e Centrismo, e expressa a ideologia que estrutura a sociedade, política e economia na coercitiva universalização da masculinidade e valores masculinistas como norma ou padrão a ser alcançado, ao mesmo tempo que marginaliza todos os indivíduos que destoam, diferem e desviam (Laurentis in Buarque, 1994).

<sup>120</sup> A ideia de um medo desconcomunal do desconhecido figurado pelo outro racializado, e a forma de descrever tal abjeção é a marca do horror lovecraftiano, que tem status de ser o que há de mais horripilante para a maior parte do público ocidental consumidor do gênero horror.

<sup>121</sup> Embora não sigamos essa orientação teórico-metodológica, entendo como relevante citar que Bruhm (1996) a utiliza no intuito de investigar como o desejo de escrever dos personagens se conecta com temíveis repressões instituídas pelo ato de escrita em si e esse universo de terror pode ser estranho pra outros corpos sociais inseridos em matrizes culturais diferentes.



sentido, a autoafirmação, através da ênfase recorrente em imagens dominadoras e na violência contra garotos e homens *brancos*, evidencia a percepção de centralidade que a tendência a compreender-se como neutro, muitas vezes, entrecorre.

Cabe ressaltar que o apagamento feminino, empreendido pelo patriarcado por meio de sua matriz de opressões (Collins, 2019), multiplica as desigualdades contra todos os grupos que diferem da norma (ideal inalcançável), mas de diferentes maneiras. Deste modo, assim como Ann Redcliffe e Mary Shelley se tornaram indelévels no cânone inglês oitocentista, escritores negros como Machado de Assis e Cruz e Sousa foram inseridos no cânone, portanto, na definição de “alta literatura”<sup>122</sup> brasileira.

Evidentemente, a excepcionalidade de Machado de Assis e de Cruz e Sousa dificultou a supressão de suas obras, porém, conquanto aquele foi encapsulado por uma narrativa, primeiro, de apagamento de sua negritude, depois acusação de falta de consciência “por usar luvas brancas” e de uma suposta carência de crítica ao escravismo<sup>123</sup> (Candido, 1970), esse, por ser um autor inequivocamente preto, foi duramente estacionado pela historiografia na ideia de que sua obra perseguia o ideal de “brancura” antes de seu veio crítico antirracista ser descrito (Campos *in* Assis Duarte, 2014).

Nessa intermitência entre mulheres *brancas* e homens negros é acentuada a supressão de autoras Negras, porém, ainda no século XIX, autoras anglófonas como Mary Prince<sup>124</sup>, Mary Seacole<sup>125</sup> e Harriet E. Wilson<sup>126</sup> publicaram suas obras autobiográficas, num período próximo à data de publicação do romance gótico e abolicionista *Úrsula: romance original brasileiro por*

<sup>122</sup> O uso intencional do termo datado “alta cultura” entre aspas se dá porque, assim como grande parte da crítica a partir da década de 1980, discordo dessa forma dicotômica de classificação que define cultura de massa como algo inferior. Além disso, tenho a intenção de enfatizar quão deselegante é a postura crítica que ainda persiste em suprimir as influências não realistas desses autores renomados e, por consequência, marginalizar as produções especulativas em geral.

<sup>123</sup> A obra *Vários Escritos*, do crítico Antonio Candido (1970), é iniciada pelo ensaio *Esquema de Machado de Assis*, que tinha o intuito introdutório. Inicialmente, contextualizando a vida do autor, Candido representa Machado de Assis como um patriarca “no bom e no mau sentido” (p.16) além de afirmar que a crítica tende a imbuir a ele um sofrimento relacionado a racismo que, segundo Candido, não procede. É interessante sobre o ensaio que o crítico insere o romancista brasileiro na esteira de Proust, Kafka, Faulkner, Camus, Joyce e Borges, autores de relevância internacional, porque a afirmação já apresenta indicio suficiente a respeito da abordagem racial.

<sup>124</sup> A autora Mary Prince nasceu nas Bermudas e publicou a autobiografia *The History of Mary Prince A West Indian Slave related by herself* em 1831.

<sup>125</sup> A proeminente enfermeira jamaicana Mary Jane Seacole se destacou nessa profissão durante a vida, no século XIX, mas seus feitos só foram reconhecidos em 1973. Sua obra *Wonderful Adventures of Mrs. Seacole in Many Lands*, publicada em 1857, foi a primeira autobiografia escrita por uma MN na Inglaterra.

<sup>126</sup> Autora estadunidense do romance autobiográfico *Our Nig: sketches from the life of a free Black*, publicado em 1859, e redescoberto por Henry Louis Gates Jr em 1981.

*uma maranhense*<sup>127</sup>, da escritora Maria Firmina dos Reis<sup>128</sup> (2021 [1859]). Apesar de sua relevância na história da literatura brasileira, a obra esteve recalcada até 1975, quando uma edição foi reencontrada no porão de uma biblioteca. Esse retorno à consciência derivando uma extensa produção de pesquisas relacionadas à autora, bem como republicações de suas obras e inclusão no cânone (Lobo *in* Assis Duarte; Fonseca, 2014).

Outra autora foi retomada pelo historiador e quadrinista Marcelo D'Salette<sup>129</sup> (2022) por meio de seu romance gráfico *Mukanda Tiodora*. Nele, D'Salette recriou uma São Paulo do século XIX, a partir de documentos jurídicos e cartas de autoria<sup>130</sup> de uma mulher escravizada chamada Teodora Dias Cunha. A edição deste romance gráfico apresenta um rico material de apoio que inclui os documentos processuais e a reprodução das cartas (*mukanda* em iorubá), o que adiciona uma nova modalidade de prosa de autoria Negra, também reprimida, no corpo de obras literárias de autoria negra. Assim como em outros textos autobiográficos da época, é observável em *Mukanda Tiodora* o estilo romântico caracterizado pelas seguintes temáticas: o amor impossível (promessa feita ainda no Congo de se reunir ao amado e se casarem mesmo que apenas na velhice), a luta por emancipação (alforria) e o desejo de retomar à terra natal antes da morte.

<sup>127</sup> A pesquisadora Luiza Lobo (*in* Assis Duarte; Fonseca 2014) credits o bibliófilo Horácio de Almeida por ter encontrado e identificado a primeira edição de *Úrsula*, em 1975, e o historiador maranhense José Nascimento de Moraes Filho pela importância na recuperação, reunião da obra, bem como o estudo da biografia de Maria Firmina dos Reis (2021).

<sup>128</sup> Reis (2022) acumula diversos aspectos de primazia literária, sendo a primeira romancista feminina e Negra. É importante enfatizar sua atuação política como abolicionista, que foi obliterada pela narrativa convencional que posiciona autores brancos e/ou homens como porta-vozes do movimento. Além disso, o fato de ser Negra e nordestina vai de encontro a centralização da identidade nacional brasileira contemporânea enraizada no sudeste e sul do país; sem dúvida, isso prejudica ainda no presente o reconhecimento de produções e contribuições de outras regiões, especificamente, o Norte e o Nordeste. A pesquisadora Luiza Lobo (*in* Assis Duarte, 2014), além de optar pelo termo em desuso “mulata”, para se referir à autora, e “escravo” para se referir aos personagens escravizados, naturalizando uma leitura canônica de sociólogos como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, também afirma que Reis projetou sua subjetividade na heroína *branca* sem desenvolver uma argumentação. Esse tipo de ideia, desliza linguístico através dos textos escritos ou em comunicações por pesquisadoras e pesquisadores brancos é recorrente, e corrobora uma perspectiva racista que posiciona importantes autoras e autores negros como sujeitos que perseguem a branquidão, ou seja, desembocando numa ideia de submissão dos próprios negros diante de seus algozes. Autores como Cruz e Sousa, Machado de Assis e, mais recentemente, Carolina Maria de Jesus, não raro, são exaltados por um lado, e marcados por aquele discurso que informa o lugar de fala de quem o elabora. A pesquisadora Maisha Wester (2012) chama a atenção para a linguagem deslizante que, por um lado, se propõe a borrar fronteiras raciais, e por outro, reafirma a lógica hierárquica.

<sup>129</sup> Marcelo D'Salette é um autor premiado no Brasil e no exterior, dentre os quais se destacam o Jabuti, HQ Mix e Eisner. Ele foi bastante criticado pela representação feminina em sua obra *Cumbe* (2018), mas é realmente positivo como em *Mukanda Tiodora* (2022) ele demonstrou um avanço, não apenas pela atribuição de protagonismo à mulher, mas pela sensibilidade como retratou a personagem, suas emoções, propósito e sonhos, mesmo que sob a égide de um sistema desumanizador (Quiangala, 2023).

<sup>130</sup> Embora Teodora fosse analfabeta até a ocasião de seu falecimento, a atribuição da autoria é inquestionável, já que as cartas foram ditadas por ela e transcritas por Claro Antônio dos Santos, com a dicção (oralidade) da autora. Por ter sido separada do filho e do marido, o objetivo de Teodora era conquistar a liberdade (comprar a alforria) e se reconstruir sua família. Sendo assim, as cartas tinham como objetivo a comunicação com o marido para informar sua localização e pedir ajuda financeira pra compra da alforria.

Reconheço a diferença da historicização de qualquer texto com o intuito de organizar um corpo sólido de autoria Negra, e o ato de elaborar uma crítica ao apagamento da produção ficcional a partir da elaboração da linha do tempo literária, como a notável coletânea organizada por Eduardo de Assis Duarte e Maria Nazareth Souza Fonseca (2014), porque considero, no primeiro caso, a documentação intelectual negra na cultura brasileira, e, no segundo caso, o aspecto literário. Entretanto, graças à escravidão e às leis expressas contra a alfabetização de pessoas Negras, é no século XIX que se observa, primeiro, a escrita com intenção política de denúncia, aparentemente não-literária.

Já numa inquirição desde o presente, observo a predominância do trabalho com a linguagem, a seleção temática, os intertextos, o atrelamento ao estilo da época, e, o mais difícil de notar a partir dum aporte não-negro: uma qualidade estética que se conecta com a tradição africana da *dança do anel*<sup>131</sup>, que se expandiu para diversas formas artísticas como a música, a dança e a literatura. Deste modo, as *mukandas* de Teodora podem ser incorporadas no cânone do Romantismo brasileiro como exemplo do gênero sob a forma epistolar, fato que enriqueceria a interpretação daquele momento histórico no País.

Além do silenciamento resultante da supressão, outro prejuízo decorrente do poder coercitivo da crítica tradicional é a estandartização de valores sociais dominantes por meio do estabelecimento de valores literários paradigmáticos excludentes. Neste sentido, o racismo literário de Lovecraft tem sido “perdoado” através da advocacia dum patamar de genialidade que justificaria o “deslize” em sua concepção de horror cósmico tributária do racismo resoluto. É dessa maneira que a crítica literária de gênero, ostracizada pelo cânone clássico e também subordinada ao paradigma de horror cósmico, reitera valores estéticos que excluem a produção de literatura sobrenatural escrita por mulheres, pessoas *queer*, racializadas e radicadas no sul global. Evidentemente, grande parte do fortalecimento do discurso de celebração de Lovecraft deriva e é sustentada pelo mercado editorial, que privilegia reedições sem o compromisso crítico e, desta forma, delineia o senso comum de como se parece o horror digno do *status*

---

<sup>131</sup> Em tradução livre, ring shout, “o grito do anel”, também é conhecido por “dança do anel”. Ambas as nomeações são imprecisas como discuti em *A origem do ring shout* (Quiangala in Clark, 2020), pois além do canto e da dança ritualísticos terem igual importância, cabe considerar o simbolismo, a mitologia e o *ethos* que vem sendo apropriado na arte negra. Ring shout é uma prática originária de países da África ocidental (Angola, Serra-Leoa, Nigéria) e transformada no interior da cultura Gullah/Geechee no sul dos EUA, entretanto, seus elementos são observáveis na arte negra diaspórica como um todo, cada vez mais apropriadas por outros grupos, inclusive grupos coreanos de Kpop que incorporam o *rap*; no Brasil, destacam-se a roda de capoeira e a roda de samba, mas é relevante considerar a primeira fase do Grupo Olodum, formado em 1979 em Salvador. O álbum *Egito Madagascar*, de 1987, é um exemplo consistente, porque apresenta um ritmo mais lento, se comparado com as fases posteriores, marcado pela percussão sem acompanhamento de outros instrumentos e letras com forte crítica social; tanto as melodias como as letras incorporam uma estrutura cíclica de pergunta e resposta; também é apresentada uma narrativa complexa repleta de elementos mitológicos, religiosos e históricos, a celebração de figuras afro-brasileiras e o refrão em iorubá.

“literário”.

A condição de opressão e a violência empreendida pelas imagens de controle uniformemente negativas (Collins, 2019), e acentuadas<sup>132</sup> por condições de saúde, deficiência, idade, cor, orientação sexual e performance de gênero, leva mulheres Negras, de modo consciente ou não, a buscarem vias de comprovação de seu valor a partir do afastamento de tudo o que a cultura hegemônica rejeita, a fim de cunhar uma moeda de troca para negociar a sua entrada e permanência em espaços simbólicos e concretos de prestígio como o cânone literário. Esta prática, que responsabiliza o indivíduo em desvantagem por sua própria condição forjada na estrutura social (Almeida, 2019), a política de respeitabilidade marcadamente praticada pela burguesia negra estadunidense como símbolo de distinção, pressupõe a conquista do respeito do Outro por meio da reprodução das práticas e internalização de seus valores.

Kinitra D. Brooks (2017) argumenta que a respeitabilidade literária, como subproduto da “política de respeitabilidade”, tem o intuito de negociar a entrada de literatura Negra no cânone, e, por esta razão sacrificou muitos textos especulativos, com qualidade literária, em especial os de horror<sup>133</sup>.

Em sentido oposto, muitos autores e autoras vêm se encarregando de descolonizar os textos lovecraftianos, como é o caso de *A balada do Black Tom*, de Victor LaValle (2020) e *Nós somos a cidade* de N. K. Jemisin (2022). Neste último, Jemisin faz um tratado literário ao se apropriar do reconhecidíssimo Cthullu para elevar a discussão sobre racismo na arena da literatura especulativa para o que a crítica Carolann North (2020) chama de colonialismo quântico. Ao se apropriar dos elementos daquele autor, corrompendo o subtexto de modo

<sup>132</sup> Inspirada por Aph Ko (2019), opto pelo uso de “acentuar” em vez de “acrescentar”, para evitar uma associação comum figurando o conceito de interseccionalidade como uma mochila pesada cheia de opressões, que por extensão, poderiam ser deixadas pra trás.

<sup>133</sup> Esse apagamento autoinfligido é notável na obra clássica de Claudia Tate (2023 [1983]) *Black Women Writers at Work*, que é o registro de entrevistas que a crítica literária conduziu com autoras negras notórias como Maya Angelou, Alice Walker, Audre Lorde, Toni Morrison e Toni Cade. Embora muitas delas tenham escrito obras, se não especulativas, com possibilidade de leitura a partir dessa abordagem, é notável a elevação da literatura realista (ou norteadas por uma *leitura* realista) em detrimento da supressão dessas obras em vários pontos do sistema literário. Outro aspecto problemático é a ausência de Octavia E. Butler, embora tenha sido notavelmente reconhecida no ano seguinte à publicação de Tate, por ter ganhado o prêmio Hugo de melhor conto *Sons da Fala* (Butler, 2020) não foi incorporada em nenhuma das edições posteriores. A própria obra de Tate descreve bem os obstáculos que autoras e críticas Negras enfrentavam à época no interior e externamente à comunidade negra, o que explica a busca pela inscrição de autoras e textos “mais respeitáveis” e comprometidos com a “realidade”. Também cabe acrescentar que Butler (*apud* Alexander, 2019, p. 342 – ênfase da autora) afirmou ter enviado uma carta para Toni Morrison, aquela época já editora reconhecida, em busca de uma escapatória para o rótulo de ficção científica, porque estar sob esta designação a feria: “I am submitting CLAY’S ARK to you at Random [House, the Publisher] because *I want to scape the Science fiction lable... I believe the label has hurt me... I’m reaching for is... a wider audience*”. Alexander (2019) explica que Butler era ferida pela pressão de “escrever como uma pessoa negra” (writing black, no original). Além disso, muitas das autoras selecionadas para a entrevista foram publicadas pela prestigiada Beacon Black Women Writers Series e aclamadas pela crítica, tal como Octavia Butler o foi, e nem tudo isso foi suficiente para obter o reconhecimento de seus pares imediatos (Melville House Publishing, 2023).

propositivo, Jemisin expõe as consequências da problemática diferença de poder nomeando – por meio da especulação – as experiências brutais das relações sociais opressivas, inclusive em sua camada psicológica: as experiências indizíveis.

Em seu artigo *The Quantum Colonialism*, North (2020) discute como Jemisin compõe esteticamente uma crítica às experiências sociais horripilantes que tem vivido como autora laureada com três Nebula (premiação máxima da ficção científica) pelos volumes da trilogia *A Terra Partida*, a assombrosa teoria do *replacement*<sup>134</sup> e o tema recorrente no gótico, a contaminação, mas com o intuito contrário ao do usado pelas autoras *brancas* do século XIX: mostrar como o racismo é um aprendizado passivo, invisível e ancorado “noutro mundo”, uma versão fria, sem vida e invertida da nossa realidade.

A posicionalidade de Jemisin é essencial para subverter o sentido imaginado pelo colonizador e usar a seu próprio favor. Para isso, além do uso do monstro graficamente, ela apresenta modalidades diversas de experiências de deslegitimação, luto, ameaça de desintegração literal motivada pelo racismo (concreto e sobrenatural), gentrificação e violência policial que se localizam no ponto de contato entre terror e horror. Para aumentar a complexidade, o romance também borra as fronteiras de gênero ao somar aos monstros a ideia de personificação de cidades, de um mundo paralelo e parasitário, que se alimenta *deste* mundo (situações impossíveis, os tais elementos de fantasia) e explicações rigorosamente científicas<sup>135</sup> como condutor de situações improváveis.

Um posicionamento convencional defendido por teóricos como Varma (1966 *apud* Schwantes, 1998), Carroll (1999) e autores como Stephen King (2012) é a tendência a separar horror e terror, definindo o primeiro como uma emoção paralisante, catalisada pela presença de um monstro, enquanto a segunda se referiria a uma ameaça psicológica, que propicia uma resposta emocional de fuga. Entretanto, a partir desse paradigma purista, grande parte da ficção de autoria negra (que mistura terror e horror, sobrenatural, científico e social) seria desconsiderada facilmente dos limites do gênero, se não porque mesclam “horror natural” e

<sup>134</sup> Replacement ou “substituição” é uma teoria da conspiração nacionalista *branca* de extrema-direita disseminada pelo francês Renaud Camus, que afirma que a cultura europeia está sendo substituída grupos étnicos não oriundos daquele continente. Segundo ele, isso ocorre devido à reduzida taxa de natalidade e grandes ondas de imigração (North, 2020).

<sup>135</sup> A autoria negra na ficção científica tem sido criticada e ostracizada a partir de noções hierarquizadas do que é “Hard Science Fiction” (rigorosamente baseada em pressupostos científicos) e “Soft Science Fiction”. Enquanto a primeira é filiada às valorações masculinistas das “ciências duras” ou “de verdade”, com ênfase na matemática, engenharia, biologia e engenharia da computação, a segunda não tem um compromisso estrito com a ciência atual, então não discute detalhes, nem explica mecânicas, mas se atenta ao caráter tecnológico quase sempre fantástico. O fato de Jemisin usar conceitos avançados de ciência na composição de seus romances permite a vinculação de suas obras à “Hard Science Fiction”, com protagonismo feminino, evidencia que o ódio direcionado as suas obras tem um caráter evidente de juízo de valor mobilizado pelo racismo.

“horror artístico” (Carroll, 1999), porque ultrapassam os limites do horror e terror.

Se tomamos como exemplo o conto *O truque da garrafa de vidro* da autora jamaicano-canadense Nalo Hopkinson (in Vandermeer; Vandermeer, 2023), publicado pela editora brasileira especializada no gênero ficção científica – Aleph –, sob a forma de antologia de contos de FC de autoria feminina, observaremos que a narrativa tem uma estrutura fragmentada e marcada pelo entrelaçamento de referências folclóricas, históricas e sociais igualmente horríficas e a mescla de ameaça psicológica e presença de monstros sobrenaturais e sociais (os últimos impensáveis para Noël Carroll). Uma forma possível de analisar é compreender como o conhecimento científico sobre o experimento da inserção do ovo numa garrafa<sup>136</sup> conduz a significação primária da narrativa, fazendo dela um conto de ficção científica.

O problema é que, ignorando os efeitos do racismo e sexismo nas relações entre as personagens – especialmente a protagonista e seu marido – e mesmo o sentido de garrafas de vidro e dos espíritos vingadores na prática religiosa jamaicana, uma grande parte das discussões sobre noção de monstrosidade, medo e horror são suprimidas. Outra abordagem, mais profícua, é aquela que parte dos elementos góticos – inclusive o tema convencional do marido se sentir impelido a assassinar a “esposa”<sup>137</sup>.

Neste caminho, analistas feministas (Russ, 1995; Schwantes, 1998; Santos, 2019) propoem uma leitura com o ponto de interesse no gênero das personagens, cruzando com as incursões horripilantes as quais a falta de poder sujeita as mulheres numa sociedade patriarcal, racista, capacitista como os territórios Pós-Coloniais. Além do monstro social – o marido –, o texto apresenta uma interessante figura mitológica, as *soucouyant*, tratadas por Hopkinson como índice de seu interesse pessoal em sociolinguística<sup>138</sup>, que atravessa todo o texto, como as “fúrias” (geralmente comparadas ao mito do vampiro). Embora em *A Feminist Reading of Soucouyants in Nalo Hopkinson's "Brown Girl in the Ring" and "Skin Folk"*, Giselle Liza Anatol (2004) critique o uso das três *soucouyants* aproximadas da figura do vampiro<sup>139</sup>, sua

<sup>136</sup> Que parece uma referência similar ao versículo bíblico “é mais fácil um camelo passar por uma agulha, do que um rico entrar no céu”. O ovo entrar pelo topo da garrafa parece logicamente impossível, porém, com as condições corretas (ovo cozido, vela acesa na base da garrafa e tempo de criação do vácuo no interior do recipiente) o improvável se torna possível. Sabemos, no entanto, que a referência bíblica foi sendo mal compreendida a partir de traduções, e que “camelo” não é uma imagem literal do mamífero, mas o termo “linha”, portanto, é mais fácil uma linha passar pela agulha do que um rico entrar no reino de Deus – na verdade um subtexto para a situação ameaçadora enfrentada pela heroína, aprisionada.

<sup>137</sup> Uso o termo “esposa” entre aspas pra enfatizar um tipo de relação de casamento hierarquizada na qual a mulher é “desposada”.

<sup>138</sup> Em entrevista, Hopkinson explicitou seu interesse por conceitos da sociolinguística relacionados às línguas de contato (crioulização). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_hcIGF-JrWE](https://www.youtube.com/watch?v=_hcIGF-JrWE). Acesso em: 08 de abril de 2024.

<sup>139</sup> As Soucouyant são figuras mitológicas que habitam corpos femininos durante o dia e os despem de noite, quando assumem a forma de uma bola de fogo voadora e invadem as residências para sugar o sangue dos vizinhos.

análise reitera a importância da mitologia para a condução da história. Grosso modo, o fato perturbaria a noção purista e falocêntrica<sup>140</sup> de ficção científica – e mesmo de horror –, já que a narrativa nos permite subentender que a vingança se orientaria ao marido como reparação devido ao comportamento sexista, e como punição moral, por sua falta de consciência racial (ao longo do texto, há evidências nas enunciações dele, que gem como atos falhos).

Assim, em suas definições, os autores citados (Varma, Carroll e King) passaram ao largo da concepção defendida por teóricas Negras de *Horror Studies*, em especial Brooks (2017) e Coleman (2019), de que terror e horror não se separam, e que aquele é mais do que um gênero, é um caminho interpretativo bem demarcado e que demanda um repertório de pensadoras e pensadores negros, como discuto na sessão a seguir.

---

A única forma de combater as Soucouyant é inserir em sua pele descartada sal e pimenta, para que, na árdua tarefa de retirar tais ingredientes elas sejam incineradas pela luz do sol. Numa primeira camada, pode parecer que a aproximação faz sentido, porém Anatol (2004) nos explica que essas mulheres são geralmente ostracizadas por sua longevidade, viuvez ou qualquer outro traço que motiva a caça às bruxas (Federici, 2019) e a aproximação com o mito europeu apaga o fato de este mito ter sido usado como justificativa para as mortes misteriosas. Ademais, Anatol (2004) afirma que, apesar de Hopkinson falhar na tentativa de subverter o sexismo das representações convencionais das Soucouyant, ela empreende um avanço na humanização dessas figuras.

<sup>140</sup> Esse neologismo criado, por Jacques Derrida, está sendo usado a partir da discussão de Teresa de Laurentis in Buarque, 1994.

## 2.10 Escritoras Negras e um modo próprio de conjurar o discurso do horror: do Gótico Negro à Ficção Fluida

Conjuração<sup>141</sup> é um termo tradicionalmente compreendido como trabalho espiritual de matriz africana com influência do cristianismo, do misticismo judaico e das magias indígena e europeia, que compreende tanto práticas e rituais que intentam a cura como os que causam lesão, sempre orientados pelo caminho do equilíbrio ou do “trabalho com as duas mãos”<sup>142</sup> (Anderson, 2008; Moise, 2018; Shone, 2022). Ainda no sentido místico, o trabalho espiritual pressupõe a comunicação com entidades sobrenaturais, entendidas no sentido geral como aparições, visagens, assombrações ou fantasmas, e, no sentido específico da cultura diaspórica de raiz africana, como Ancestrais, orixás/loás, guias ou espíritos (Martin, 2012; Shone, 2022). Nesse sentido, a conjuradora como figura histórica é compreendida, no imaginário popular, como uma mulher, geralmente idosa, sábia, raizeira e que produz remédios e cura males espirituais: uma heroína da comunidade (Martin, 2013).

E que comunidade é essa? Apesar de boa parte das teóricas afirmarem que a conjuração é uma prática específica dos EUA (Martin, 2013; Moise, 2018; Brooks; Martin; Simmons, 2021), o conjunto de pressupostos que descrevem evidencia a persistência das práticas adaptadas a cada território (Walker, 2001), então a especificidade só se aplica quando conjuração é sinônimo de *hoodoo*. Assim, quando *Voodoo Sem Moise* (2018) afirma que a conjuração surgiu nos EUA como forma de mascarar a permanência das práticas proibidas através do cristianismo, é possível transpor para o Brasil, bem como o fato de que a conjuração viabilizava ferramentas de enfrentamento mágico (trabalho espiritual) e social (revoltas<sup>143</sup>) intentando o equilíbrio do poder.

Em âmbito acadêmico, Marjorie Pryse e Hortense Spillers (1985) propuseram aproximar a conjuração e a literatura Negra em seu *Conjuring: Black Women, Fiction, and Literary Tradition*. Na introdução, Pryse (*in* Pryse; Spillers, 1985, p. 3) descreve os poderes “mágicos” de mulheres Negras que transmitem histórias através das gerações oralmente até que gerações de romancistas, desde 1970, se tornaram conjuradoras (ou médiuns como Alice

<sup>141</sup> Conjuração é um termo guarda-chuva para práticas religiosas de matriz africana, embora também seja usado como sinônimo de *hoodoo* (Moise, 2018).

<sup>142</sup> “A Mão” é o feitiço em si (Hyatt, 1935), de modo que “dar uma mão” pode significar mais que suporte.

<sup>143</sup> Segundo Martin (2024) sistemas espirituais de matriz africana tem sido base para a teia de resistência na diáspora. Ela conta que, antes da Revolução Haitiana (1791-1804) e da cerimônia de Bois Caïman, o feiticeiro Makandal usou seu conhecimento para envenenar o suprimendo dos colonizadores matando muitos deles. Esse ato de resistência contra a opressão francesa o levou a ser queimado vivo, mas, conta-se que escapou sob a forma de borboleta. A cerimônia Vodou em Bois Caïman, ocorreu para que os envolvidos tivessem a confirmação do caminho e as bênçãos (Martin, 2024).



Walker prefere) metafóricas<sup>144</sup>. Isso porque elas evocam e dialogam com os “espíritos” das Ancestrais que foram artistas sufocadas pelas circunstâncias da escravidão, mas se expressavam artisticamente por meio de atividades práticas como o cultivo de jardins, costura, culinária (Walker, A., 2021). Na esteira da conjuração literária, Kinitra Brooks, Kameelah Martin e LaKisha Simmons (2021) também propõem a invocação de intelectuais Negras, assim, temos que: as personagens são conjuradoras, embora também conjuradas pelas romancistas; essas são conjuradas pela analista cujo trabalho trivial é dialogar com as teóricas e costurar ideias: todas elas atadas no mesmo Fio.

Conforme Maisha Wester e Xavier Aldana Reyes (2019), em *The 20th Century Gothic*, o gênero gótico é um dos modos artísticos mais prolíficos, o que é possível identificar na quantidade – e popularidade – de produtos culturais contemporâneos que se apropriam de seus elementos convencionais, não apenas os reforçando, mas reexaminando valores epistemológicos de categorias artísticas, atualizando noções sociais, e sugerindo contradiscursos para um público amplo. Entretanto, a estética que, em sua genealogia, carrega a hibridez de romance de cavalaria, elementos sobrenaturais e de romance romântico tem se tornado um termo que designa um amplo modo de escrita não-mimética, com elementos de horror, ficção especulativa, fantasia e de subgêneros, em especial, o *weird* e a *dark fantasy*. Sua manifestação também tem sido compreendida sob “termos-guarda-chuva” como *le fantastique*, *le roman noir* e *o fantástico* na França e na Espanha, e realismo mágico (América Latina, especialmente *hispanohablante*). Em territórios anglófonos ou mais influenciados por estes, como o Brasil atualmente, o termo gótico é o mais habitual.

A perda da especificidade do gótico tem conduzido a crítica no sentido de uma compreensão cada vez mais voltada para ele, tanto como uma ampla abordagem teórica, como a forma de nomear a linguagem do pânico (Wester, 2012) e do trauma (Schwantes, 1998), isso é, uma espécie de ansiedade que atravessa textos de diferentes gêneros literários, acrescentando camadas de significação. A partir desse entendimento, podemos destacar similaridades entre um discurso do horror negro e os textos definidos pela fluidez entre o gótico, seus subgêneros e as formas regionais específicas, como o *Ethnogothic* – que traduzo como *etnogótico* – no qual se insere o *Black Gothic* – gótico negro<sup>145</sup> – além dos *updates* como o gótico diaspórico e o

<sup>144</sup> Podemos acrescentar nesse entendimento a *hashtag* #Blackgirlmagic.

<sup>145</sup> O romance gótico oitocentista é popularmente conhecido como “romance negro” (*roman noir*) a partir duma acepção que considera a aproximação semântica entre horror, desconhecido e sombrio à escuridão e, sob a lente de ansiedades raciais, a ideia se estende para indivíduos melanizados. Numa perspectiva anti-iluminista, a ideia de contraste é usada em uma camada dupla, primeiramente contrastando o mundo mental conectado às emoções, instintos e desejos, e outro, racional, civilizado e objetivo. A partir desses valores, é atribuído ao termo “negro” toda a gama de características sombrias, subconscientes e horripilantes (Wester, 2012).

gótico pós-colonial (Wester, 2012; Wester; Aldana Reyes, 2019).

O gótico pós-colonial, bem como o gótico negro e o etnogótico “rebatem”<sup>146</sup> a escrita imperial usando seus tropos no intuito de revelar as descrições arquetípicas de alteridade baseadas em raça, gênero, classe, que têm sido tradicionalmente usadas para marcar a “monstruosidade” (Wester *in* Wester; Reyes, 2019) e, por consequência, reforçar a dominação ideológica como precedente da dominação política e econômica (Almeida, 2019). Além disso, o “gótico do outro”<sup>147</sup>, nos termos de Maisha Wester (2012), introduz novos monstros – antagonistas – mesclando vocabulários, conceitos e figuras da mitologia africana e caribenha às crenças ocidentais, de modo a representar os horrores da subjugação racial e dos regimes eurocêntricos.

Por meio dessa espécie de “crioulização do gênero literário”, uma teia de resistência é forjada; entretanto, dela também se origina uma crítica recorrente a essa – não tão – nova codificação, de que, à semelhança dos idiomas que passam por esse processo de hibridização desproporcional, a literatura gótica negra diaspórica – *Black Diasporic Gothic* – teria em sua base a eurocentricidade, o que reduziria, portanto, seu potencial contestatório (Wester *in* Wester; Reyes, 2019). Embora parta do vernáculo o limite discursivo e imaginativo, essa perspectiva sobre o limite do gótico é contestável à medida que textos contemporâneos reivindicam a fórmula, revelam a sua estrutura, criticam e propõem, cada vez mais, rompimentos consistentes.

Num texto gótico tradicional, a abjeção nada mais é que o processo de revelação do que é tão horrível, repulsivo, nojento e temível quanto familiar e desejável, um tipo de deslizamento do sujeito em direção ao que deve negar, para se encaixar na norma (Wester, 2012). Ou seja, de fato, modificar a configuração dos polos do eu e do Outro, fratura as convenções do texto literário, e, a partir disso, emerge a tendência dos discursos nacionais de silenciar os contradiscursos e marcá-los como ameaça presentificada na figura do monstro; deste modo, o gótico negro revela o principal elemento do mecanismo do gênero – a abjeção – de forma completamente oposta a do canonizado: ninguém é abjeto devido à sua aparência, mas se torna

---

<sup>146</sup> O conto *Clap Back*, de Nalo Hopkinson, é uma forma de revidar discursivamente, ou “Writing back” (Wester, 2012). Em sua análise do conto, o pesquisador Cláudio Braga (2023) apresenta uma argumentação profunda a respeito da possibilidade da ficção científica de autoria Negra ser um gênero produtivo para discutir a ambivalência entre os vestígios da colonialidade e os avanços da pós-colonialidade.

<sup>147</sup> Wester (2012), ao enfatizar que “O gótico do outro” é uma apropriação da linguagem gótica para expressar ansiedades e preocupações sobre o lugar ocupado na cultura dominante estadunidense por algum grupo marginalizado, lembra que o Gótico Sulista (*Southern Gothic*) é um subgênero escrito por sujeitos de uma região minoritária associada ao atraso, conservadorismo e brutalidade. Então, ela usa o contraste entre o “The other’s Gothic” feminino e branco, com o convencional, para evidenciar que o gótico negro é uma apropriação que reconfigura o gênero de modo adequado à experiência negra.

“digno de nojo” a partir de suas atitudes (Barba-Guerrero; Wester, 2022).

Assim, artistas Negras e negros tendem a escapar daquele mecanismo (tornar o Outro abjeto pelo que é), segundo Wester (2019), adicionando camadas e significados aos monstros góticos tradicionais, à medida que reposicionam os discursos, desnaturalizam os paradigmas tradicionais, removem elementos e características recorrentes, os substituem por elementos tradicionais de povos afrodescendentes e, por fim, recusando a violência – pela qual opera a lógica *branca* – como recurso na resolução de conflitos.

Além disso, Wester (2019) historiciza o uso do gótico negro desde o século XIX, trazendo teóricos como W.E.B. Du Bois e Frantz Fanon como escritores que usaram a linguagem gótica para teorizar psicoses complexas, que emergem da experiência cotidiana de racismo, assim como obras de ficcionistas como: *The Scarlet Letter*, de Nathaniel Hawthorne (1850), *Eu Tituba: a bruxa de Salem*, de Maryse Conde (1986), *Stigmata*, de Phyll Perry (1999), *Dark Corner*, de Brandon Massey (2004) e *The Good House* de Tananarive Due (2003), para citar algumas.

Portanto, se o gótico negro é um sistema de símbolos ambíguos apropriados de uma língua majoritária que tem sido um meio de comunicar, expressar a complexidade das experiências, representar (e nomear<sup>148</sup>) o “indizível” e discutir novas noções, a partir duma perspectiva negra socialmente construída, fornecendo assim o vocabulário e a gramática, o discurso do horror negro é o conjunto das ideias organizadas por aquela linguagem de modo a imprimir uma natureza estética, técnica e artística na produção literária ficcional e, com frequência considerável, na teoria feminista negra (BROOKS, 2015). Exemplos deste uso abundam em ensaios de intelectuais Negras como no exemplo a seguir:

Sendo eu uma lésbica negra e mãe em um casamento inter-racial, havia sempre uma parte de mim que ofendia os confortáveis preconceitos dos outros sobre quem eu deveria ser. Foi assim que aprendi que, se eu mesma não me definisse, *eu seria abocanhada e engolida viva pelas fantasias dos outros* a meu respeito (Lorde, 2019, p. 173 – ênfase minha)

Para descrever o horror da experiência de ser destruída, invisibilizada e silenciada, Audre Lorde (2019) usou a metáfora de ser engolida viva pelas fantasias, porque foi, de fato, simbolicamente canibalizada. Essa mesma imagem representava na literatura gótica imperial uma das principais ansiedades projetadas pelos ingleses em povos próximos, como os escoceses (Wester, 2012) e, posteriormente, em territórios colonizados na África e na América. O uso desta metáfora por Lorde fratura a noção de quem é o sujeito deste tipo de ação e ainda revela

<sup>148</sup> Ver Morrison (2019), escrevendo sobre o processo composicional de seu romance *Beloved*.

um importante aspecto da experiência de negritude na diáspora: o assombroso confinamento nas imagens de controle (Collins, 2019).

A socióloga brasileira Lélia Gonzalez (2020) no ensaio *O terror nosso de cada dia* narra o episódio de uma família negra periférica chefiada pela matriarca baiana Tininha, que migrou para o Rio de Janeiro. Seu filho mais velho, Jorge, assim como a mãe, era trabalhador e tinha como atribuição um serviço que atualizava a condição de subalternidade colonial. A narrativa é exuberante, a princípio, descrevendo as belas características físicas, subjetivas, morais dos integrantes da família e enaltecendo sua resiliência e “obsessão positiva” (Butler, 2020).

Entretanto, a narrativa quase idílica é cortada pela imagem de policiais que batem à porta à noite, invadem, quebram tudo o que encontram na casa e assassinam Jorge, após uma longa jornada de trabalho. Por fim, a sua morte é tratada como acidente de trabalho e a mídia ignora a injustiça central. Essa história trágica, que muda de direção bruscamente, não apenas denuncia a prática de extermínio da polícia, como tem o efeito metonímico em relação à história de 635 “corpos de ‘justiçados’ negros” (Gonzalez, 2020, p. 229) em contraste com os 305 brancos e os 170 não identificados.

A partir de uma leitura etnogótica, podemos identificar, em ambos os textos, a apropriação de elementos góticos, predominando, no primeiro, o tropo do canibalismo, e, no segundo, o estereótipo do herói fraco e vitimado, física e simbolicamente (Jorge), os vilões monstruosos e perseguidores (policiais), o suspense e a mudança brusca do estado das coisas. A linguagem gótica serve, nesses exemplos, como cercania de um sistema inescapável, no qual prevalecem os valores e as práticas dominantes, que assombram o sujeito negro, independentemente da sua adesão à “política de respeitabilidade”. Porém, como afirmo acima, invertendo o polo do que é monstruoso, noções convencionais de racionalidade, civilidade e ordem são perturbadas, possibilitando, dessa maneira, o florescimento de questionamentos e de especulações verdadeiramente disruptivas.

É exatamente a posicionalidade de MN, no interior do território do gênero literário, o que torna as transgressões da linguagem gótica, com ênfase nas experiências de horror, tão relevantes nesta investigação. A quantidade de marcadores de diferença indica a pluralidade de discursos os quais o corpo alterizado subverte, questiona e aos quais responde. E, muito embora eu privilegie o discurso do horror, também ressaltamos que é a hibridez a principal característica das obras, já que “[as] narrativas afro-estadunidenses são inevitavelmente híbridas, porque a mistura de tradições produz um texto que se dirige à ontologia fragmentada da personalidade

do “Novo Mundo” (Wester, 2012, p. 30 – tradução minha<sup>149</sup>).

Sobre essa condição de permeabilidade, Kinitra Brooks (2017) reivindica como território especulativo, alicerçado no pensamento feminista negro (Collins, 2019) sob o termo ficção fluida. Num primeiro momento, o termo pode parecer dispensável, essencialista ou redundante, porque “literatura negra especulativa” supostamente poderia suprir o escopo; já a segunda alegação pode ser refutada pelo fato da teoria se ater marcadamente a um grupo social diverso, além de buscar entender os movimentos de sua estética, os diferentes modos como os seus anseios são tratados na ficção, e a valorização deste cânone invisibilizado. Por fim, quanto à suposição de que se trata de uma redundância, basta reconhecer que subgêneros tendem a replicar as normas do cânone tradicional, que ignora a produção negra e feminina.

Brooks (2017) também chama a atenção para a responsabilidade deste apagamento de autoras Negras, obras e leituras especulativas pela crítica literária feminista negra, ao submeter obras a critérios “respeitáveis” que visavam corresponder aos critérios normativos, no intuito de obter reconhecimento e aprovação (incorporação no cânone). Com o objetivo de reparar esse movimento auto-infligido de apagamento, a pesquisadora propõe a reivindicação de um lar literário [*literary homeplace*], a ficção fluida, para resgatar do ostracismo e da leitura normatizada as obras de autoria e protagonismo feminino negro, que se relacionam com a teoria feminista negra como tema, diálogo, questionamento e/ou proposição, e dotadas de elementos que borrem os gêneros literários especulativos, especialmente o horror, a fantasia e a ficção científica.

Neste empreendimento, no entanto, Brooks (2017) critica o modo como o horror tem sido guetizado e ativamente ignorado nas instituições acadêmicas, pois, as “obras de horror – tanto o *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), como *O Corvo* de Edgar Allan Poe (1845) – são incluídas no cânone literário, mas cada uma foi melhorada pelo termo suavizado e aceitável de literatura gótica” (Brooks, 2017, p. 55 – tradução minha<sup>150</sup>).

Embora Brooks se atenha à – válida – crítica à respeitabilidade literária, com o intuito comprometido de visibilizar obras marcadamente de horror, ela ignora o fato de que, mesmo se concordarmos com o argumento de maior aceitabilidade do gótico em detrimento do horror, as autoras Negras continuam ignoradas, em sua maioria, quando suas obras apresentam tais elementos especulativos. Além disso, uma compreensão da história do horror, ficção científica

<sup>149</sup> “Thus, African American narrative, are inevitaby blended because the blending of traditions produces a text that speaks to the fragmented ontology of the New-World personality” (Wester, 2012, p.30).

<sup>150</sup> “Horror works – such as Mary Shelley’s *Frankenstein* (1818) as well as Edgar Allan Poe’s *The Raven* (1845) – are included in the literary Canon, but each has been ameliorated by the milder, more acceptable term as Gothic literature” (Wester, 2012, p. 55)

e fantasia como ramificações do gênero gótico, também é relevante pra historicizar a característica híbrida (romance de cavalaria, elementos sobrenaturais e romance romântico) já no século XVIII, observável na obra fundadora: *O castelo de Otranto* (Walpole, 2019 [1764]) Nela, a apresentação dos fatos, que transitam entre romance, aventura e horror sem o uso de recursos efetivos de transição é, por vezes artificial, mas já denota a característica de fluidez apontada por Brooks (2017).

A fluidez, como característica do gênero gótico, é fundamental para acrescentar camadas significativas e amplificar os temas e as noções convencionais ligadas a ele, fato bastante observável na literatura contemporânea. E esse potencial crítico também é atribuído à literatura especulativa de autoria Negra, cujas leituras podem ser direcionadas a qualquer um dos gêneros ou subgêneros subsequentes da obra de Walpole. Para Brooks (2017), entretanto, a ficção fluida é:

uma base teórica racialmente genderizada que revisa a ficção de gênero à medida que, propositadamente, ofusca as fronteiras da ficção científica/fantasia/horror, tal como as mulheres Negras embarçam as fronteiras de raça, gênero e classe. A Ficção Fluida se desenvolve a partir de tradições estéticas complexas que derivam de um lar literário construído por escritoras negras do gênero. Lar, como bell hooks articula, é um lugar longe da objetificação que o mundo ocidental atribui à negritude, e cria um espaço seguro em que homens, mulheres e crianças negras se tornam seres subjetivos dotados de agência (Brooks, 2017, p.71 – tradução minha<sup>151</sup>)

É inerente à ficção fluida, como abordagem teórica proposta por Kinitra Brooks (2017), tanto a valorização da zona intersticial dos três principais gêneros literários especulativos como uma crítica racial genderizada, que aponta o apagamento de gêneros afrocentrados como o afrofuturismo. Também é preciso acrescentar que o gótico é majoritariamente feminino, *branco* e de classe média, e que o gótico negro, a exemplo dos demais gêneros afrocentrados, pode replicar o apagamento de MN, o que corrobora a necessidade de todas nós (MN que inseridas no campo literário) reivindicarmos um território próprio (Brooks, 2017).

Então, a pesquisadora propõe não abordar apenas um gênero como perspectiva específica para analisar as obras especulativas de autoria Negra. Somado a isso, ela desenvolve uma forma de leitura do horror de autoria Negra, chamada *Folkloric Horror* – que uso em sua forma traduzida a partir de agora: horror folclórico. Esta abordagem considera a influência mitológica (panteão, cosmogonia e cosmovisão), folclórica (lendas transmitidas oralmente) e

<sup>151</sup> “Fluid fiction is a racially gendered framework that revises genre fiction in that purposefully obfuscates the boundaries of Science fiction/fantasy/horror writing just as black women confound the boundaries of race, gender, and class. Fluid fiction develops from complex aesthetic traditions that derive from a literary homeplace constructed by black women genre writers. Homeplace, bell hooks articulates, is a place far away from the Western world’s objectification of blackness and creates a safe space in which black men, women, and children become subjective beings of agency” (Brooks, 2017, p. 71-72).

religiosa (*voodoo*, *hoodoo*, candomblé, santería, umbanda) na produção de obras de horror na escrita Negra, que se estende para as outras produções artísticas nas quais a performance e a conjuração estão (direta ou indiretamente) enraizadas nos princípios tradicionais de religiões africanas.

A partir do que foi apresentado, é possível considerar a ficção fluida um amálgama de teoria, prática crítica, gênero artístico e um saber dissidente plural, *antiessencialista* e não-binário que borra facilmente as fronteiras de formas textuais, de gêneros literários e de práticas sociais convencionais. Diante desta complexidade, uma leitura satisfatória, fundamentada pelos princípios do pensamento feminista negro (Collins, 2019; Lorde, 2019; Gonzalez, 2020; Davis, 2016; hooks, 2019b) se faz necessária, assim como a da religiosidade de matriz africana e literatura Negra. Neste sentido, a ficção fluida se aproxima do gótico negro como chave de leitura, porque o substrato ético, político, estético e histórico que constitui as obras é o da experiência Negra na diáspora (não apenas tributária da escravidão). Brooks não rejeita a leitura gótica, ela preconiza a ficção fluida apenas por uma questão de localizar os textos especulativos de MN numa tradição mais específica que a literatura negra em geral.

Uma percepção negativa sobre leituras góticas das obras de autoria negra, é comum, como demonstra Wester (2012), ao mencionar o tom de desconfiança com o qual a crítica Barbara Christian expressa sua opinião sobre leituras góticas das obras de literatura negra estadunidense; em sua perspectiva, essa forma de leitura é eurocêntrica, e, uma vez que obras de autoria negra demandariam uma leitura centrada nas formas e tradições referentes à experiência específica, aquela abordagem não seria suficiente. É possível deduzir que a compreensão de Christian converge com teorias de que os usos do gótico são um “empréstimo”, interpretação que desconsidera significâncias as quais as apropriações do gênero podem alcançar na perspectiva do Outro.

Assim, em oposição às perspectivas de Brooks (2017) e de Christian, Wester (2012), argumenta que é necessário compreender e visibilizar as produções góticas negras a partir do entendimento da apropriação, não de empréstimo e nem de uma eurocentricidade inabalável. Numa perspectiva crítica negra, reconhecer a autonomia, assim como a habilidade de autoras e autores negros de subverter e reconfigurar o gênero, adequando para a sua experiência, é uma forma afrocentrada e interseccional (sic) de ler e que se propõe – como Brooks – a restaurar um espaço, teoria e cânone próprios.

Deste modo, o foco no discurso do horror é uma forma produtiva de abordar a literatura Negra especulativa, e identificar como a linguagem do medo e do trauma (o gótico), as noções de mal e de monstruosidade (horror) atravessam textos especulativos, expandindo tanto a teoria

feminista como a literatura de gênero, a ponto de resultar em novos pensamentos e práticas, como sugere Coleman (2019). Reiterando a compreensão dessa autora de que a categoria de gênero da obra tem a ver com a experiência de quem a frui, concluo que a posicionalidade social é elementar no processo de elaboração artística e no ato de decodificar. Sua recusa em coadunar limites de categorias fixas proporciona uma maior ênfase na ambiguidade, na polissemia e uma abertura textual (em concordância com Brooks e Wester), bem como a abordagem crítica que não se aprofunda na psicanálise e nem na ênfase na agressão /ou na violência são pressupostos que norteiam nossa investigação sobre a estética literária resultante da conjuração artística de mulheres Negras escritoras.

Brooks, Martin e Simmons (2021) declaram que a mulher que conjura é uma *trickster*<sup>152</sup>, ou seja, alguém que atua por meio da linguagem, como a figura folclórica do oeste do continente africano, cujas práticas tradicionais têm sido mescladas ao cristianismo, de modo a constituírem uma forma especificamente afro-diaspórica de espiritualidade. As conjuradoras podem exercer diversas práticas espirituais e de cura, que incluem (sem se limitar aos) ofícios de raizeira, doula, parteira, cartomante, herbalista, benzedeira, médium, sacerdotisa *hoodoo* ou vodu, mãe de santo. Segundo as autoras, o conceito também se estende para uma leitura da performance de *blueswomen*, uma vez que elas encarnam o sobrenatural num contexto secular, o que Brooks (2017) desenvolveu a partir da noção de horror folclórico. Desta forma, o termo se refere a várias formas de cura e prática espiritual com raízes africanas, protagonizada por MN, e que pode ser entendida como a epistemologia na qual se ancoram as produções culturais e artísticas de autoria Negra.

Nesta perspectiva, que considera a articulação da palavra como um modo de impactar a realidade, Brooks, Martin e Simmons (2021) cunharam a expressão “conjurar o feminismo”. Esta seria uma forma específica de lidar com histórias da produção de conhecimento de mulheres Negras, iniciada com as lições aprendidas no contato com as avós e que impregna toda a gama de práticas textuais de autoria feminina Negra: intuição, cura através de ervas, alimentos como memória ancestral, maternagem e trabalho espiritual. As autoras também salientam a importância de locais específicos que as mulheres Negras têm reivindicado como um domínio próprio, conforme o conceito de bell hooks (2019a): lares, jardins e cozinhas são espaços seguros onde a subjetividade pode ser exercida plenamente, empoderada, pelo seu conhecimento e também pelo de suas antepassadas.

---

<sup>152</sup> Geralmente traduzido, em perspectiva não-negra como “malandro”, “trapaceiro” ou “vigarista”, porém é correto afirmar que esta figura folclórica, quando lida a partir duma cosmologia não-dicotômica como a Yorubá, significa “comunicador” ou negociador (Quiangala in Clark, 2020).



O conceito de conjuração tem em vista privilegiar a sabedoria herdada e destacar teorias corporificadas de negritude num senso mulherista (na acepção de Alice Walker) de espaço, tempo e ética (Brooks; Martin; Simmons, 2021). Neste sentido, o discurso do horror negro de autoria feminina pode ser lido como uma prática resistente de conjuração, que, ao mesmo tempo, reflete, nomeia e propõe alternativas à experiência complexa – e por vezes, horripilante – vivenciada por MN diaspóricas. Para Brooks, McGee, and Schoellman. (2017a), ampliando o já citado conceito cunhado por John Jeggins – *sankofarration* –, as autoras Negras, ao escreverem sobre “fantasmas”, “assombrações” e traumas inter-geracionais, encarnam uma modalidade chamada *sankofanarração* (tradução minha) especulativa, reivindicando, simultaneamente, o passado, o presente e o futuro de modo que as personagens e as narrativas apresentam uma quebra disruptiva e afrocentrada da linha do tempo, da hierarquia cronológica e das delimitações relacionadas às “assombrações”<sup>153</sup>.

Em suma, no exercício de falarem por si mesmas, as autoras (romancistas, críticas e teóricas) não apenas “escrevem e gritam de volta”, como se tornam sujeitos que empreendem narrativas e perspectivas próprias, à medida que nomeiam e constroem a realidade na qual todas nós vivemos. Ao fabricarem as suas subjetividades, elas também constroem espaços seguros para o fortalecimento coletivo e empoderamento da população negra (Berth, 2018). Assim, a conjuração é uma performance que reconecta a conjuradora com a tradição; e o poder resultante da confiança e da concentração é tanto um feitiço de desmontagem da “magia *branca*” e das imagens de controle (Collins, 2019), há muito, internalizadas, como novas formas de consciência negra, subjetividade e libertação.

---

<sup>153</sup> Uso os termos referentes às subjetividades desencarnadas entre aspas, para desnaturalizar a ideia de que fantasmas são seres malignos, apegados à vida terrena e completamente separados da realidade referencial. Essa abordagem, orientada pelo cristianismo, é diferente da perspectiva religiosa das religiões de matriz africana, que compreendem as entidades espirituais desencarnadas como subjetividades mais complexas, ancestrais que acompanham e protegem suas descendentes e, por vezes, habitam ou se transformam em elementos da natureza. Na literatura especulativa Negra, segundo Brooks, McGee e Schoellman (2017a), os fantasmas e as assombrações são a forma simbólica de traumas complexos serem representados de forma tangível. Elas ainda reiteram: no discurso do horror, fantasmas e o ato de assombrar não são inerentemente negativos.

### 3. HEROÍNA SOBREVIVENTE<sup>154</sup>

#### 3.1 O horror ensina a lutar, a esperar e a sobreviver

Horror funciona como uma verificação de segurança afetiva: ele deixa o sujeito ciente de que algo deu muito muito errado. O horror pode induzir sentimentos de desamparo ou paralisia no instante, mas ele também pode encorajar a ação. Horror pode reunir pessoas, não apenas ofegantes em um cinema, mas também do lado de fora, nas ruas, unidas em uma luta por mudança<sup>155</sup> (Benson-Allott, 2016, p. 61 – tradução minha).

Embora, no excerto, Benson-Allott (2016) se refira positivamente ao poder transformador das experiências assombrosas na “vida *real*”, ela descreve o gênero horror como “um profundo desserviço social” (p. 61). Ela alega que equiparar essa emoção ao gênero ficcional é uma injustiça com as vítimas de violência cotidiana, especialmente devido à resposta combativa dos movimentos sociais diante do horror (Benson-Allott, 2016).

Essa tensão entre a violência da realidade mimética e o horror ficcional, bem como da ética da sobrevivente que negocia e a da que revida, foram temas de profunda meditação ao longo da pesquisa, porque a densidade do *real* e a ética ditada pelas circunstâncias (Brooks; Martin; Simmons, 2021) precisam ser avaliadas numa direção epistemológica radicalmente diferente do treinamento acadêmico consagrado (Brooks; McGee; Schoellman, 2017b). Uma abordagem adequada compreende, por exemplo, que “histórias de fantasmas envolvem a volta de entre os mortos de alguém que deixou algo por fazer ou por dizer e quer trazer à luz algo não emitido ou está atrás de vingança ou reparação” (Carroll, 1999, p. 148), mas, além disso, a afinidade entre a assombração e a mulher assombrada é complexa e fluida (Brooks; McGee; Schoellman, 2017a). Uma vez compreendido que esses “fantasmas” são Ancestrais, a mera presença dessas figuras já desloca o medo (efeito emocional, segundo Carroll (1999) e Aldana Reyes (2015)) para uma causa, geralmente, de raiz necropolítica (Mbembe, 2018a).

Nesse ínterim, o contato com o jogo eletrônico *Dead by Daylight* (Behaviour

<sup>154</sup> Nos estudos do horror, o tropo da garota final [*final girl*] é amplamente usado para descrever a mulher que resiste aos ataques dos monstros e sobrevive (geralmente) sozinha no fim da narrativa. Segundo a pesquisadora estadunidense Robin Means Coleman (2019) existe uma diferença racial evidente entre as garotas finais, sendo que as Negras são retratadas como “duronas”, sexualizadas e comprometidas com os homens negros, enquanto as brancas costumam corresponder menos à performance de gênero feminino convencional. É perfeitamente possível ler a protagonista de *Kindred* à luz do tropo da garota final, pois Dana combate o monstro (Rufus) com uma arma fálica e sobrevive. Entretanto, como a minha intenção é enfatizar as habilidades passivas, o fato de a heroína ser uma *trickster*, se relacionar magicamente com a grandeza tempo, “renascer” e salvar seu parceiro branco (diferente das garotas finais Negras clássicas), optei pela transposição do termo “sobrevivente” do jogo *Dead by Daylight* com o intuito de trabalhar com as noções opostas de justiça retributiva e restaurativa a partir dos papéis disponíveis no jogo.

<sup>155</sup> “Horror functions as an affective safety check: it lets one know that something has gone very, very wrong. Horror may induce feelings of helplessness or paralysis in the moment, but it can also encourage action. Horror can bring people together, not just gasping in a movie theater but also outside, in the streets, unified in a fight for change” (Benson-Allott, 2016, p. 61).

Interactive, 2016) motivou uma reflexão sobre a experiência de horror em diferentes perspectivas, já que existe um número considerável de personagens de diferentes nacionalidades, gêneros e raça/cor (IBGE, 2022), que possuem histórias próprias bem desenvolvidas. À medida que analisei o liame entre a mecânica do jogo e as analogias na narrativa de fundo [*lore*], mais evidente se tornou o caminho para abordar a oposição entre as atitudes das heroínas dos romances. A solução foi o contorno da análise da personagem de *Kindred*, situada no modelo de Heroína Sobrevivente e de Esun, de *A quinta estação*, não como assassina ou vilã, mas uma Heroína Ambivalente, como explico a seguir.

*Dead by Daylight* (Behaviour Interactive, 2016) é um jogo eletrônico *online* assimétrico, no qual um assassino sobrenatural intenta matar os quatro sobreviventes (4 vs 1) antes que eles retifiquem os geradores de energia e escapem do território limitado no qual “despertam”. Enquanto os “assassinos” têm poderes letais (habilidades ativas), a câmera de quem joga nessa função apresenta o olhar em primeira pessoa, que limita o seu controle do espaço. Os jogadores que, por sua vez, optam por jogar controlando personagens “sobreviventes” possuem uma câmera em terceira pessoa, com a perspectiva em trezentos e sessenta graus, habilidades majoritariamente passivas e a possibilidade de colaboração entre si (sendo a cura uma das mais importantes, porque estimula quem joga a exercitar a empatia).

É interessante destacar que essa oposição maniqueísta não é estável, porque há outras dimensões, não tão visíveis, em questão. A partir das histórias pregressas dos assassinos, é possível apreender que há leis absolutas que governam esse reino sobrenatural; compreendemos, então, que assassinos e sobreviventes estão todos eles presos num contexto agonístico governado pela Entidade, que se alimenta infinitamente da morte, do medo e da esperança dos sobreviventes (esses ressurgem depois de morrerem) e dos sacrifícios desses corpos-mentes enganchados pelos assassinos, igualmente motivados pela promessa de libertação. Ou seja, mesmo que as presas e o caçador estejam jogando em campos opostos de interesses/objetivo, o fato é que a Entidade se beneficia da luta entre as duas classes despossuídas. Classes essas, cujo labor, invariavelmente, resultará em alimento para a Entidade, que promove o retorno infinito de assassinos e sobreviventes para a caçada – de modo bastante semelhante à experiência de viagem no tempo de Dana Franklin.

Assim, ao tomar o mundo da Entidade como uma metáfora para o mundo referencial regido por estruturas invisíveis moldadoras da dinâmica das relações sociais, considero que o fundamento daquela – uma antiga teia de sangue – ilumina aspectos relevantes do que discuto no presente capítulo (no qual analiso *Kindred*) e no posterior (sobre *A quinta estação*).

Primeiro, porque a observação dos dois tipos de personagens (as presas e o caçador),

em um mundo devastado e dominado por uma ameaça incorpórea (como o capitalismo ou a magia *branca* zoológica (Ko, 2019)), evidencia um tipo de antagonismo social em que nenhum dos sujeitos visíveis é realmente beneficiário do labor. Esses sujeitos são totalmente esvaziados, de modo que até mesmo as suas emoções são devoradas, confirmando assim a existência de um nível de exploração que costuma ser ignorado, dado que se trata de uma experiência imposta a sujeitos feminizados (Hedva, 2020): a do labor emocional.

Isso não significa que os assassinos – muitos dos quais foram *serial killers* em vida – podem ser definidos como vítimas ou heróis, mas que a ambivalência é uma condição de sua vida. Muitos deles foram enganados ou torturados em vida e se viram presos no reino da Entidade revivendo o trauma (seus poderes refletem esses eventos) sem condições de tomada de consciência disso e, por conseguinte, de superação. De forma semelhante: o antagonista de *Kindred*, Rufus, um herdeiro escravista cujas atitudes são perversas, foi vítima de abuso por seu pai e se tornou um agressor, vivendo a sua fantasia de poder subjugando Alice.

Através do contato com o Outro – Dana –, Rufus reconhece o seu lugar privilegiado e começa a tomar alguma consciência da dinâmica que o constituiu. A partir desse contato com a realidade, que nega a normalização do seu *status* de “senhor”, ele passa a acessar ferramentas que lhe permitem questionar o seu próprio papel no sistema escravista, de modo que as suas escolhas como adulto passam a ter uma conotação narrativa diferente do período da infância. Então, se torna impossível manter recalcada a culpa e a sua responsabilidade, como “sujeito soberano” (Mbembe, 2018a), de interromper o *looping* do abuso de poder. Nesse ponto, ele decide ativamente reafirmar seu pacto com a hegemonia.

Segundo, o modelo de partida de *Dead by Daylight* (DbD), como é observável na *figura 5*, remete ao conceito de lugar de fala (Ribeiro, 2019), fato que me levou à compreensão de que é preciso separar as protagonistas do *corpus* em questão em dois grupos: a sobrevivente, que age mais de acordo com princípios morais dominantes e a ambivalente, que revida violentamente, e, por isso, pode ser lida como não-heróica, pelo público leitor e, até mesmo, como monstruosa por seus antagonistas. Enquanto a “heroína sobrevivente” de Octavia Butler pode ser discutida pelo paralelo com os sobreviventes com habilidades passivas do DbD, as personagens de N. K. Jemisin apresentam uma resposta mais ativa à violência; por essa razão, denominei a terceira seção, na qual ela é analisada, de “Heroína Ambivalente”, afinal, um ato de vingança não é análogo à agressão.

Adianto que a minha leitura dos romances *Kindred* e *A quinta estação* contrasta o modo como ambos representam a experiência de terror colonial, seja de modo mais aproximado do *real* mimético ou como analogia. Deste modo, as reflexões sobre a violência do filósofo

camaronês Achille Mbembe (2018a), no ensaio *Necropolítica*, se adequam ao *corpus* enquanto também lançam luz sobre *Dead by Daylight*.

**Figura 6** - Gameplay de *Dead By Daylight*: sobrevivente (esquerda) e assassino (direita)



Fonte: Behaviour Interactive. 2016.

Disponível em: <https://i.ytimg.com/vi/T4-7FDXkmdo/maxresdefault.jpg> (esquerda) e <https://i.ytimg.com/vi/auv1EYJiDvg/maxresdefault.jpg> (direita). Acesso em 04 de fev. 2025.

Então, é válido reconhecer que, apesar de uma diferença de poder materializada pela oposição entre a eficiência de matar e o desenvolvimento de técnicas de sobrevivência: “[o sujeito escravizado] desenvolve pontos de vista diferentes sobre o tempo, o trabalho e sobre si mesmo” (Mbembe, 2018a, p. 30) e isso moldará a sua resposta individual ao terror cotidiano. Ou seja: o lugar de experiência é um importante fator, porque é de onde eclode a agência do sujeito negro<sup>156</sup>, que luta por sua vida (Mbembe, 2018b). Cabe reiterar que, se em DbD “[a] morte não é uma saída” (Behaviour Interactive, 2016), tampouco é a sobrevivência, afinal, ambos os desfechos reencaminham os participantes para o campo de batalha como os intermináveis retornos de Dana em *Kindred*.

Em terceiro lugar, à semelhança da faminta Entidade que rege o mundo de DbD, o entrelaçamento das três dimensões do racismo estrutural – política, economia e subjetividade – (Almeida, 2019 [2018]) alicerça o mundo referencial como um todo e devora os “desviantes” a partir de exigências desproporcionais e toda sorte de opressões mortíferas. Em *Kindred* é notável a onipresença dessas forças sociais “invisíveis” inexpurgáveis, que deixam viver ou morrer (Mbembe, 2018a) contra as quais a protagonista parece não ter chance de triunfo, mas a sua disposição incansável contra tais forças de morte é uma resposta potente ao esvaziamento do valor de sua Vida pelas instituições e agentes do necropoder (Mbembe, 2018a), o que faz de Dana uma *sobrevivente*.

Mesmo que DbD encene uma oposição social esquemática e genérica, cabe considerar

<sup>156</sup> Embora do ponto de vista jurídico e filosófico a pessoa escravizada seja conceituada como objeto, em concordância com Kilomba (2019), eu faço uso do termo “sujeito” para me referir a ele com o intuito de marcar o fato de que estou tratando de um ordenamento diferente, em que o indivíduo outrora definido passa a definir a si mesmo e à realidade.

a relevância de suas imagens horripilantes para desnudar o que Mbembe (2018a, p. 27) descreveu como “uma das primeiras manifestações da experimentação biopolítica”, a saber, a escravidão. Os horrores *reais* vivenciados na *plantação* assemelham-se à tortura espetacularizada, tributária da animalização (Ko; Ko, 2017) dos sobreviventes pendurados no gancho de sacrifício para a Entidade. De forma similar, existe um abuso de poder institucional que sacrifica uma parcela da sociedade em *A quinta estação*.

Esse abuso de poder, exercido pela hegemonia política, leva à crise que revela como o poder de matar era sustentado por um discurso tão falacioso quanto qualquer ideia supremacista (Mbembe, 2018a). Assim, na obra de Jemisin (2017), a vazão de emoções reprimidas pelos grupos subjugados dotados de “poder real” desencadeia o fim do mundo como era conhecido, literalmente. Os orogenes – o grupo subjugado – iniciam uma nova estação da Terra, que resulta em amontoados de mortos. Esse ato, que também tornará dificultosa a sobrevivência dos agentes, explicita o oculto esvaziamento do valor da Vida dos despossuídos, que são eles mesmos. O ato interrompe a vida cotidiana dos inscritos na norma, causando horror; mas o agente, que carrega o estigma e o desejo coletivo, intenta isso mesmo: destruir o inimigo, mesmo que implique em destruir a si mesmo para se libertar da Morte no processo (Mbembe, 2018a).

É justamente no tensionamento entre o horror como gênero artístico e o “de verdade” (Benson-Allott, 2016) que se tem tornado o “horror social” em si e as leituras nessa perspectiva tão relevantes no momento histórico marcado pelo ativismo contra o extermínio da juventude negra em comunidades diaspóricas pelo mundo, e, em particular, o *Black Lives Matter*<sup>157</sup>. Assim, a resposta artística a esse momento de esgotamento frente à prevalência colonial (Benson-Allott, 2016) sublinha que não há cena persecutória, brutal e sanguinolenta na ficção, puramente imaginativa, ou capaz de sobrepor a violência mimética (Wester, 2023).

Nesse sentido, independentemente do gênero literário predominante, as obras com personagens negras representam experiências cotidianas de violação, porque isso ainda é parte considerável do *real*. A partir disso, as obras que recorrem ao horror criam vocabulário para as experiências numa perspectiva negra e, além de tudo, sugerem caminhos de enfrentamento, ora mais conciliador (como na obra de Butler), ora mais retributivo (como a obra de Jemisin). De

---

<sup>157</sup> O movimento “Vidas negras importam” (BLM e #BlackLivesMatter) foi criado em 2013, após a absolvição do policial *branco* que executou Trayvon Martin, um jovem negro desarmado. Por meio de protestos em espaços públicos e virtuais que denunciam o assassinato de pessoas negras pela polícia, o BLM denuncia a brutalidade policial dentre outras práticas discriminatórias. O movimento se internacionalizou e também passou a acrescentar outras preocupações como corporalidade e gênero, dando visibilidade ao fato de que pessoas negras com deficiência, mulheres e *queer* também fazem parte do corpo social.

um ponto de vista analítico, nenhuma dessas formas de resposta à violência é acertada ou equivocada, portanto, defendo que elas apresentam resultados diferentes para subjetividades que passaram por traumas físicos e mentais, já que a plasticidade é um dos atributos da condição “humana” (Mbembe, 2018b).

Enquanto a realidade mimética, em grande medida, regida pelo capitalismo é contornada pela soberania nacional, cujo exercício do poder é a morte (Mbembe, 2018a), o horror como emoção/instinto e como elaboração estética paradoxalmente desagradável e prazerosa (Carroll, 1999) se misturam a fim de, não apenas desnaturalizar a brutalidade da destruição das vidas da população negra, como de enfrentar o racismo através da “empatia invertida” [*reversed empathy*] (Hall, 2016). Para Melinda Hall (2016), o uso de personagens marginalizados – em especial, Deficientes<sup>158</sup> – no centro da narrativa contribui para que o público se identifique com o Outro, ao mesmo tempo em que aprenda a questionar as estruturas sociais que fabricam a diferença e competências reduzidas.

Acrescento que, para pessoas não-negras, experienciar o racismo anti-negro e o poder necropolítico do Estado e dos sujeitos investidos dele (Mbembe, 2018a), por meio da arte, pode ser um modo de identificar os próprios privilégios, reconhecer e se empenhar na reparação (Kilomba, 2019). A partir disso, posso afirmar que a narradora autodiegética de Octavia Butler (2017) oferece caminhos de reconhecimento, sobrevivência, esperança, catarse e – nas palavras de Tananarive Due (2004) – nos ensina a ser mais fortes<sup>159</sup>.

Apesar do lugar marginalizado que o horror ocupa na ficção especulativa, seja como gênero ou recurso narrativo, é importante considerar que, na vida *real*, essa emoção também

desempenha um papel de estimular mudanças sociais, mas isso apenas se concretizará caso o indivíduo horripado se comprometa em forjar um mundo no qual as coisas sejam como deveriam ser. Ou seja, eles devem se comprometer com a justiça. Sentir-se horripado não é o suficiente; se não for o ponto de partida para algo mais, então não tem importância alguma<sup>160</sup> (Benson-Allott, 2016, p. 62).

Assim como eventos sangrentos da realidade consensual causam horror e podem mobilizar o povo em busca de justiça (Benson-Allott, 2016), o impacto dos artefatos culturais os quais trabalham com imagens que desencadeiam emoções ligadas ao medo também pode

<sup>158</sup> Embora o termo melhor aceito pelas instituições seja “pessoa com deficiência”, não há consenso quanto a isso por indivíduos que compõem o grupo, ativistas e pesquisadores do campo dos estudos sobre deficiência (Diniz, 2000). Por ser Autista, me enquadro no grupo de pessoas deficientes/com ou portadoras de deficiência; opto, no entanto, pelo termo “Deficiente”, com a inicial maiúscula, para evidenciar o caráter político-identitário e deixar de fora toda e qualquer noção de deficiência como algo que se carrega ou que se possui (Diniz, 2000).

<sup>159</sup> “My characters are teaching me to be strong” (Due; Glave, 2004).

<sup>160</sup> Horror has a role to play in stimulating social change, but only if the horrified remain committed to forging a world where things are as they ought to be. In short, they must be committed to justice. Feeling horrified is not enough; if it’s not the beginning of something else, then it’s worth nothing at all (Benson-Allott, 2016, p. 62).

motivar mudanças no *real*. A despeito de não serem da mesma tessitura, evoco esse nó entre o horror natural e o artístico (Carroll, 1999) para reiterar como o horror do racismo cotidiano, evento o qual transporta para outro espaço-tempo (Kilomba, 2019) e, a violência física “aleatória” contra pessoas negras instituem um “lugar afundado” de terrores pessoais (Peele *in* Peele; Adams, 2024) e coletivos, que Butler (2017) explora de forma complexa em *Kindred*.

Tendo em vista esses pontos, nas seções a seguir desse capítulo, analiso uma obra na qual as ações da protagonista são norteadas por uma bússola moral afinada com as regras já estabelecidas. Então, *Kindred: laços de sangue* é protagonizada por uma heroína que intervém na ordem estabelecida representando valores positivos (ela luta para implementar uma forma de justiça restaurativa) do corpo social da população negra, mas com uma dose de ambiguidade, equívoco e contradições; portanto, trata-se duma personagem complexa e verossímil. Além disso, a heroína é escritora e narra a sua própria jornada, dando um significado ao mundo e criando a realidade, sendo, desta maneira, uma conjuradora cujo meio é a palavra escrita – como o da própria romancista.

A seguir, inicio a análise de *Kindred: laços de sangue* com uma breve apresentação da autora e da obra, verificando os tropos góticos, bem como a presença dos elementos de fantasia, ficção científica e horror. Em seguida, me atento ao que é específico do horror, para compreender de que modo Butler delinea a experiência da protagonista de ser assombrada pelo passado e se reconectar com a sua própria magia (Shinn *in* Pryse; Spillers, 1985).

Com o referencial de conjuração no centro, descrevo a maneira como Octavia Butler (2017) elaborou sua narrativa multidimensional, que compreende dicotomias raciais, o terror e o horror (Brooks; McGee; Schoellman, 2017b), além de fantasmas e Ancestrais. Ao conjurar um discurso do horror próprio, Butler explicita a relação entre a *branquitude* como identidade política metabólica (Ko, 2019) e o poder necropolítico (2018a). Nesse sentido, a oposição “magia *branca*” e “magia *negra*” denota, na minha análise, uma luta discursiva e material semelhante àquela apresentada em *The Acolyte* (2024), com o diferencial de que *Kindred* aponta para um desenlace menos conservador.

No final da seção, demonstro como a própria Butler conjura um discurso do horror articulando fantasma, bruxaria *branca* e necropoder como fonte de desequilíbrio tangível e intangível. Ela também oferece um poder à altura para reequilibrar as circunstâncias: a consecução entre Ancestral, conjuração e o despertar do espectro vingador [*revenant*] – a “magia *negra*”.



### 3.2 *Kindred*: A experiência colonial como um horror infinito

[...]  
 levanta, garota.  
 isso não significa nada.  
  
 significativo é o rio  
 de vozes. significativa  
 é a paciência da lua.  
 significativo é o fio  
 correndo pra sempre na sombra.  
  
 garota garota levanta.  
 alguém está te chamando<sup>161</sup>.

(Lucille Clifton)

#### 3.2.1 Revisitando e recriando o gótico

Como a epígrafe da célebre poeta Lucille Clifton prefigura, nesta seção, trato do “rio de vozes” emaranhadas, por vezes assombrosas, que constituem os laços de sangue e, sobre o chamado, a invocação de uma jovem que muda as circunstâncias (Moise, 2018), no romance *Kindred: laços de sangue* (Butler, 2017 [1979]). É marcante na poesia como a voz que se dirige à garota (que bem poderia ser Alice ou Hagar) a instrua mostrando a significância dos elementos rio, lua e fio, símbolos centrais na jornada da heroína em questão: Edana Franklin.

O rio que, aliás, é o título do primeiro capítulo da obra analisada também é um lugar de comunhão com os mortos (Moise, 2018). A lua é um satélite cujas fases possibilitam, desde a Terra, medir a grandeza do tempo e distinguir “a hora dos mortos”, a noite (Moise, 2018). Além disso, a lua (minguante) está relacionada à primeira visita de Dana à Alice. O fio significa ancestralidade, mas, em direção à sombra “pra sempre”, passa a representar como o Tempo (passado, presente e futuro) também pode ser definido como a totalidade de memórias emaranhadas no subconsciente. Fio e sombras remetem à corda, que é o meio pelo qual Alice encerra a própria vida e, ainda, o título do capítulo no qual Alice é vista pela última vez. A poeta e pesquisadora drea brown (2021) indica que: “as sombras” referidas por Clifton, assim como as assombrações e a morte de Alice, nos lembram de que não estamos sós.

Devido a seu caráter multifacetado, *Kindred* pode ser lido a partir de abordagens de gênero especulativo, autobiografia, “ficção negra contemporânea estadunidense” e neo-narrativa de escravizados (Hampton, 2010), mas me interessa o modo como todas elas fluem entre si (Brooks, 2017), especialmente para alicerçar um discurso do horror próprio.

<sup>161</sup> “wake up girl./ this don’t mean nothing./ meaning is the river/ of voices. meaning/ is the patience of the moon/ meaning is the thread/ running forever in shadow./ girl girl wake up./ somebody calling you” (Clifton, 2012, p. 501-502 in brown, 2021, p. 490-491).

À semelhança dos relatos de pessoas escravizadas, publicados nos EUA, durante o século XIX (Wester, 2012), *Kindred* é construído como uma autobiografia da heroína Edana Franklin (Dana), que narra a experiência de forma envolvente, mas sem nos poupar dos detalhes violentos e perturbadores. Esse é um primeiro indício da presença da linguagem que expressa a ameaça à integridade física da personagem. Se acrescentar o fato de que a viagem no tempo redimensiona a “visitação dos espíritos” (Moise, 2018; Krooks; Martin; Simmons, 2021), por ser o futuro quem faz a visita, isso dá uma tônica sobrenatural bastante distinta.

Apesar de essa ser a obra mais difundida da “dama da ficção científica”, o romance só foi publicado, no Brasil, quarenta anos depois do lançamento nos EUA<sup>162</sup>. Nessa versão que utilizo, traduzida para o português brasileiro por Carolina Caires Coelho, foi adotado o subtítulo *Laços de Sangue*, não apenas para explicar o termo que foi mantido no idioma original, como para destacar que as relações de parentesco são os reais motivadores da ação basilar desta obra, a viagem no tempo<sup>163</sup>.

Isso ocorre quando a escritora Dana, em seu vigésimo sexto aniversário, é transportada, literalmente, da Califórnia, em 1976, para a *plantation* da família Weylin, em Maryland, pré Guerra-Civil<sup>164</sup>, sem qualquer explicação aparente, e precisa lidar com os perigos daquela época, em meio a sucessivos retornos para o presente e para o passado, colapsando assim a noção eurocêntrica de temporalidade linear e progressiva (Hampton, 2010; Ferreira da Silva, 2019). Desse modo,

[p]ara pensar a experiência dissidente no mundo a partir da luminosidade da luz negra é necessário medir a vida impossível numa hiperrealidade complexa e, em justaposição, realizar leituras multidimensionais daquilo que é lido como o excesso. Para isso é preciso tirar a máscara da realidade cartesiana. Há nessa frase a complexidade de um fractal (Mombaça; Mattiuzzi in Ferreira da Silva, 2019, p. 15)

Jota Mombaça e Musa Michelle Mattiuzzi (in Ferreira da Silva, 2019, p. 14) convidam todas nós, as “leitoras pretas do fim dos tempos”, a olharmos para as “operações linguísticas”

<sup>162</sup> No mesmo ano, a obra foi adaptada para o formato de romance gráfico por Duffy Damian e John Jennings (2017), com prefácio da aclamada autora Nnedi Okorafor, que cunhou o termo *Africanfuturism*. A versão adaptada do romance, devido à presença de imagens e elementos específicos dos quadrinhos amplia a discussão sobre a obra original de forma propositiva. Em 2022, a obra foi adaptada livremente para a televisão no formato seriado e está disponível no *streaming* Disney+ com o título *Kindred: segredos e raízes*.

<sup>163</sup> A ciência apresentada na obra não é completamente explicada, de modo que podem surgir questionamentos sobre implicações biológicas (no corpo de Dana) e físicas dessas viagens, já que parte do que é descrito dialoga com a teoria da relatividade de Albert Einstein (1879-1955) e indica, por meio da dilatação do tempo passado (se tomarmos como referencial 1976) que o tempo é relativo. A autora considerava *Kindred* uma obra de fantasia (Butler, 2023), mas há estudiosos que argumentam que a obra também comporta uma leitura baseada na ideia de “história de amor através do tempo” (Montgomery; Caldwell in Hampton; Parker, 2023 [2020]), a partir do gênero ficção científica (Hampton, 2010).

<sup>164</sup> A Guerra-Civil dos Estados Unidos (1861-1865), também chamada de Guerra de Secessão, foi precedida pelo intervalo entre 1812 e 1861, denominado Antebellum.

com maior atenção à simultaneidade e a usar a luz negra metafórica (o pensamento negro) para ler os vestígios que a luz branca do Iluminismo nos impossibilita de apreender. Para mim, o sentido particular contido nessa proposta é o de pensar a conjuração como ferramenta mágica que coincide, no passado e no presente referencial de Dana, com o intuito de cessar o processo fantasmagórico. Por isso, é tão importante o ato de tirar a máscara do pensamento cartesiano, para assim imaginar novos mundos (Mombaça; Mattiuzzi in Ferreira da Silva, 2019). A outra dimensão é que a máscara simboliza, num contexto colonial, o regime de silenciamento e as respectivas práticas cruéis (Kilomba, 2019).

Ao longo da leitura, somos informadas de que Dana é levada ao passado sempre que seu ancestral *branco* – Rufus Weylin – se encontra em perigo e regressa ao tempo presente quando a sua própria existência é ameaçada. Em dado momento, ela compreendeu o mecanismo das viagens sucessivas, até mesmo se preparou para elas, mas nada disso seria suficiente para se proteger das violências. Isso se dava porque o sujeito escravizado era definido pela tripla perda: do lar, dos direitos sobre o próprio corpo (destaquemos os direitos reprodutivos) e dos direitos políticos (Mbembe, 2018a).

Este esvaziamento da Vida negra, por meio da corporificação (Ko in Ko; Ko, 2017), é um ponto de partida crucial para a emergência de temas como o legado da escravidão (Davis, 2016), as memórias da plantação (Kilomba, 2019), a necropolítica (Mbembe, 2018a) e a bruxaria *branca* zoológica (Ko, 2019). Temas esses relacionados ao horror histórico, que ainda se confunde com o cotidiano atual. A partir de um tratamento literário, ancorado em pensamento crítico, esses horrores da “vida real” são vertidos numa experiência estética, que compreende não apenas cenas de abuso, mas também os valores, ética, experiências que se preocupam com a subjetividade das personagens Negras.

Não obstante a escravidão ainda ser considerada uma temática relevante no mundo da arte e do entretenimento<sup>165</sup>, a tendência dos intelectuais e críticos negros da época de lançamento de *Kindred* era de forte resistência à literatura de autoria negra cuja imagética remetesse à do gênero gótico (Wester, 2012; Downey, 2022). Isso fez com que Butler fosse ignorada pela crítica e pelos círculos de intelectuais negros da época, afora o rótulo de autora de ficção científica no mercado editorial (Hampton, 2010; Alexander, 2019). Tudo isso conduziu a autora para uma área isolada no campo da ficção especulativa, junto a outros poucos autores negros como Samuel Delany, Tananarive Due e Steve Barnes (Delany in Butler, 2023).

<sup>165</sup> Além de uma infinidade de obras literárias, musicais e audiovisuais que enfocam a escravidão de forma crítica e respeitosa, há quadrinho como *Mukanda Tiodora*, de Marcelo D’Salette (2022) e jogos eletrônicos brasileiros como a adaptação da HQ do D’Salette, *Angola Janga: picada dos sonhos* (2020), produzida pelo estúdio Sue the real (SP), e *Mandinga: tales of banzo* (2021), desenvolvido pelo Uruca Game Studio (DF).

De fato, *Kindred* é uma obra rica em convenções do gênero gótico, mas também pode ser lida como uma ficção histórica. Assim, com o intuito de ampliar a circulação de seus textos entre pessoas negras e também demonstrar a sua versatilidade literária, em 1988, a autora fez questão de que a sua obra fosse relançada no catálogo da prestigiada Beacon, uma editora independente (Butler, 2023) cujo selo *Black Women Writers Series*<sup>166</sup> lançou obras de escritoras laureadas como Gayl Jones, Nzotake Shange e Sonia Sanchez. Sem dúvida, ter publicado numa editora fora do nicho é um dos fatores que levaram *Kindred* a se tornar a sua obra mais popular até o presente; o outro motivo, possivelmente, é que os seus elementos góticos cumprem a função de atrair a atenção de uma ampla audiência, devido às convenções, reviravoltas e pela sua precisão em expressar o indizível (Wester, 2012).

À medida que se apropriou dos tropos que remontam aos romances ingleses do século XIX (como o vilão sádico, figurado por Tom Weylin, que maltrata sistematicamente a heroína), Butler (2017) também subverteu a convenção sobre os polos de monstrosidade (a ação é centralizada em uma heroína Negra polida e um vilão *branco* brutalizado). Há também: a passagem secreta vertida em “portal” de viagem no tempo e transposições do castelo em casarão neogeorgiano, do senhor feudal ao mestre da *plantation* e da senhora que encarnaria ideais femininos em uma figura perversa.

Todas essas apropriações corrompem a finalidade primeira do gênero gótico e revelam como problemas sociais podem ser experienciados, em famílias historicamente desfavorecidas, como um destino quase sobrenatural. Isso se deve ao fato de que o determinante para gerações de pessoas em situação de pobreza e adição, por exemplo, parece maldição porque as suas causas não são nomeadas. Quaisquer soluções efetivas são sabotadas pela maneira como o mundo capitalista se mantém o mesmo, afinal, por meio das instituições, ele se modifica para manter estruturas sociais intactas, ao passo que essas “maldições sociais” são, na verdade, legados da escravidão (Wester, 2012).

Esse caráter ambivalente dos elementos góticos, no romance, é, por si só, um modo de teorização<sup>167</sup>, porque acrescenta intervenções críticas, revisa os tropos tentando expressar a complexidade da experiência e desestabilizar as noções de categorias e de fronteiras (Wester, 2012). Portanto, o uso de estilemas góticos por Octavia Butler é uma apropriação: ele envolve um processo de autonomia e de recriação à medida que desarma discursos conservadores

---

<sup>166</sup> *Black Women Writers Series* é originalmente um selo da Beacon Press, que está sendo relançada pela Penguin Random House.

<sup>167</sup> Outra forma possível seria ler a ambivalência do uso do gótico como justificativa (em vez de teorização), que é imprecisa exatamente por operar sob o paradigma conservador, o qual interpreta o uso do gótico como uma forma de submissão voluntária às formatações europeias (Wester, 2012).

(Wester, 2012). Nesse sentido, é viável afirmar que a narrativa descreve situações de violência extrema com o cuidado de não reduzir os indivíduos escravizados à agressão gratuita à qual estavam submetidos (Hartman, 2020) e, desse modo, não encorajar o consumo *voyeurístico* de horror corporal em detrimento da atenção às subjetividades<sup>168</sup>.

Há, portanto, obras como *Kindred*, que propõem a conjuração de um discurso do horror, alicerçadas pelo alinhamento de elementos do gótico negro (Wester, 2012), do horror negro (Coleman, 2019) e do afeto gótico (Aldana Reyes, 2015) para propor formas críticas, propositivas e de desconjuramento. Na direção oposta, há as obras *voyeurísticas*, que encenam fantasias de poder *branco* na medida em que forcem o público negro a reviver situações traumáticas. Elas servem para reforçar a ordem colonial, impondo imagens de submissão, vilania e valores negativos, enquanto reiteram imagens dos *brancos* como heróis (Kilomba, 2019). Esse discurso supremacista, que molda o mundo, é a bruxaria *branca* (Ko, 2019).

Uma vez que a escravidão é um trauma latente, compreender de que forma essas motivações se refletem no tratamento estético possibilita ter um melhor discernimento no consumo de obras que tratem do tema em primeiro plano, principalmente, porque há conhecimento encrustado nas narrativas comprometidas com a recuperação do sujeito, mais que mera denúncia. Dito isso e comprovada a hipótese de que *Kindred* comporta uma leitura gótica, interessa, a seguir, compreender como Octávia Butler (2017), através dos interstícios dos gêneros especulativos, conjura um discurso do horror.

---

<sup>168</sup> Ao que me parece, o longa-metragem *Antebellum* (2020) escrito e dirigido pelo casal Gerard Bush e Christopher Renz vai no exato oposto de *Kindred*. Inicialmente, o demorado plano sequência descreve, em tempo real, uma série de situações cotidianas de trabalho doméstico e nas plantações, e, em meio a isso, há cenas de tortura e mutilações, com o mesmo peso descritivo, para demonstrar o quão corriqueiro era. O problema central dessa decisão técnica é que ela usa a gramática colonial para reavivar a experiência horripilante (Hartman, 2020), para quem se identifica com os sujeitos objetificados. A atenção à forma e priorização do “prazer estético” se sobressaem, e, assim, obliteram a seriedade do conteúdo apresentado. Em momento nenhum dos 106 minutos, há qualquer sequência que justifique essa abertura ou a ênfase na violência gráfica. Acrescento, ainda, que a protagonista não apresenta camadas ou complexidade para além do terror que está combatendo (Hartman, 2020). Por esses motivos, *Antebellum*, conforme a definição de Coleman (2019), se trata de um filme de *horror com negros* marcado por profunda misoginia, já que a maior vilania apresentada não é cometida pelo senhor, mas por sua mulher.

### 3.2.2 Puxando o fio para conjurar a mulher sábia

Todas as coisas vivas são conectadas pelo mesmo Fio. Um Fio tecido por toda a existência. Alguns chamam de Força e afirmam usá-la. Mas sabemos que o Fio não é um poder que se exerça. Puxe o Fio. E mude tudo. Ele liga você ao seu destino. E liga você aos demais (The Acolyte, 2024, ep. 3).

O Fio ao qual mãe Aniseya se refere, em *The Acolyte* (2024), parece ser da mesma substância de que é feito o referenciado no verso “significativo é o fio”, na poesia de Lucille Clifton (2012 *in* brown, 2021) e, evidentemente, o que conecta Dana ao seu antepassado, Rufus: o axé/asé. Essa essência espiritual é uma força que, aliás, permeia toda a existência (Shone, 2022), então, não é puramente positiva ou negativa: ela tende ao equilíbrio. A conjuração é um caminho no qual as Mãos podem ser projetadas para modificar o Destino (Anderson, 2008), mas, se partirmos da noção de que o tempo é cíclico, não-linear (Brooks; Mgee; Schoellman, 2017a), por meio dessa prática, também é possível intervir no passado.

Antes de prosseguir, gostaria de destacar que, no caminho religioso e das práticas mágicas de matriz africana, um aspecto comum é a compreensão de que a espiritualidade de descendentes e de ancestrais é conectada (Karade, 2020). Desse modo, reverência, honra e respeito para com *Egun*/Ancestral são requeridos para que a descendente tenha uma vida próspera, bem como proteção (Moise, 2018; Brooks, 2023). Existe, no entanto, uma diferença fundamental entre antepassados mortos: nem todos se tornam Ancestrais (Karede, 2020).

Segundo Karade (2020), na filosofia iorubana, Ancestrais são aqueles indivíduos sábios, que viveram de modo íntegro e contribuíram com a comunidade, portanto, tornar-se Ancestral exige trabalho, estudo e amabilidade. É possível depreender, a partir disso, que a linhagem materna de Dana é composta, tanto por espíritos que praticaram atrocidades e se tornaram fantasmas apegados a essa vida (Tom, Margaret e Rufus), como por Alice, um espírito preso ao trauma, que morreu cedo demais e aguarda a justiça para ser direcionada ao “céu bom” (*orun rere*) (Karade, 2020). Dada a impressionante semelhança física entre Dana e Alice, é notável que a sua descendente é uma *Yetunde*, ou seja, o retorno da essência espiritual de uma alma da linhagem materna (Karade, 2020). Em se tratando de reencarnação na mesma família, é importante considerar a transferência de habilidades mágicas (Shone, 2022), por isso, exploro, nessa seção, a hipótese do retorno revelar a real origem do poder conjuratório.

Embora *Kindred* comece *in media res*, a ação realmente se inicia quando Rufus, afogando-se num rio, “puxa o fio” pela primeira vez e “muda tudo”. Nesse ponto, é interessante notar que ele consegue entrever o futuro através da água, enquanto Dana apenas sente uma tontura e desperta próxima ao local. Esse ato de “puxar o fio” ou “chamar” de Dana demonstra

a falta de poder dela e do excesso dele. E tal desbalanceamento na relação se evidencia no momento exato no qual Rufus observa a descendente sem ser visto de volta. O simbolismo, nessa passagem, reside no fato de que as pessoas escravizadas e as livres durante a era das leis de Jim Crow eram punidas apenas por olhar (hooks, 2019b). Isso também representa o fato de que Dana está alheia aos acontecimentos do passado, inclusive a respeito do que as suas Antepassadas sacrificaram para que ela esteja ali no futuro (Shone, 2020)

Mesmo que seu chamado não seja ritualístico e nem envolva uma decisão consciente (Martin, 2022), ao “chamá-la”, ele se coloca como sujeito e define Dana como objeto, reencenando a ordem colonial (Kilomba, 2019). Isso ocorre sem que ela seja sua propriedade, considerando os termos da legislação daquele contexto (Ferreira da Silva, 2024). E embora o garoto não tenha uma “aparência monstruosa” (Wester; Barba Guerrero; Wester, 2022), nem seja um perseguidor [*stalker*], saber que estava sendo observada tem um efeito apavorante em Dana, quando ela é informada disso. Por se tratar de uma experiência de vulnerabilidade e de invasão, também confirma que as fronteiras de espaço-tempo *realmente* se dissolveram, o que aproxima o romance do gênero horror; por fim, o desbalanceamento de poder tem como determinante a raça, destaca elementos do subgênero horror negro (Coleman, 2019).

Adianto que o gênero horror é um exercício de reversão da ordem colonial, uma vez que o sujeito do horror, na verdade, é quem está sofrendo a ação, o polo ameaçado, por assim dizer, cujas possibilidades de retribuir a violência são francamente reduzidas. Portanto, o monstro, ou aquele que causa medo, é o objeto do gênero horror (Gordon, 1980). Essa inversão não soluciona a dinâmica desigual, mas é algo com que se pode “trabalhar”, assim que Dana toma a consciência do processo em curso de idas e vindas pelo espaço-tempo. Afinal, a escravidão é um sistema de Morte (Mbembe, 2018a), mas um olhar teórico mais atual vem se atentando a um projeto semelhante ao que Butler (2017) tinha em mente em *Kindred*: mostrar que as pessoas escravizadas não eram *de fato* meros objetos, mas sujeitos que resistiram, apesar da brutalidade e das circunstâncias (Hartman, 2020; Shone, 2022).

A partir da primeira viagem, a relação entre Dana e Rufus vai assumindo a centralidade do romance, como a filósofa brasileira Denise Ferreira da Silva (2024) discute:

Ao considerar pela primeira vez a imagem da dívida impagável, imediatamente pensei em Dana, a personagem principal do romance *Kindred*, de Octavia E. Butler, e seu impasse: salvar a vida de Rufus, o filho de um Proprietário de Escravas e também seu ancestral. Essa obrigação me pareceu talvez a melhor tradução de uma dívida que pesa sobre alguém a quem não cabe pagá-la. Não cabia a ela pagar porque não foi uma decisão sua que a levou a isso – ser descendente de um Proprietário de Escravas (e viajar no tempo para salvar a vida dele) ou tornar a lucratividade de um título hipotecário dependente de sua falta de capital próprio. No entanto, a dívida é dela porque sua negritude sinaliza tanto escravidão quanto falta de capital próprio. Mais

importante ainda, a obrigação de Dana – a dívida que é a condição de possibilidade de sua existência, na qual família e escravidão são indistintas, mas não indistinguíveis – tem suas próprias violações, em particular as separações de tempo e espaço. Cada realocação instantânea de sua casa, na Los Angeles de 1976, para a fazenda Weylin, no Maryland do início dos anos 1800, sempre para salvar a vida de Rufus (Ferreira da Silva, 2024, p. 10).

A dívida que Dana carrega não foi adquirida por meio de contrato, acordo, transação comercial ou por escolha própria (Ferreira da Silva, 2019; 2024), mas existem “constrições telepáticas” (Mombaça; Mattiuzzi *in* Ferreira da Silva, 2019), que a recolocam no passado histórico (Ferreira da Silva, 2019): discursos e práticas que moldam e restringem o *real*. Então, é imputada à Dana uma dívida sem um contorno exato, mas que a mantém presa num ciclo de dor e morte. Essa força intangível é a supremacia *branca* (Ko, 2019). Ferreira da Silva (2019; 2024) estrutura seu conceito de dívida impagável a partir de uma crítica à modernidade e demonstra o limite de análises da escravidão restritas à classe. Para ela, assim como defende Mbembe (2018a), a Morte jurídica é suficiente para retirar a pessoa escravizada de obrigações ético-morais e, conseqüentemente, dessa relação de dívida

Nesse sentido, Montgomery e Caldwell (2023) argumentam que a narrativa-mestra da história dos EUA direciona a de *Kindred* pelas viagens no tempo através da primazia do elo entre proprietário/escravizada. De fato, o aporte teórico materialista contribui para a compreensão de como as mentalidades foram forjadas naquele período e aponta formas de compreender o “sentido da liberdade” (Davis, 2022; Montgomery; Caldwell, 2023).

Contudo, argumento que um outro ponto de vista é o da conjuração. Nessa perspectiva, analiso a viagem no tempo como um trabalho mágico, tendo como pressuposto a convergência dos tempos e a importância da conjuração do feminismo negro (Brooks; Martin; Simmons, 2021) para desatar alguns processos nebulosos do passado que correspondem ao presente. Nesse caminho, volto a minha atenção às obras literárias clássicas de autoria feminina Negra e aos membros da diáspora negra: “as escravizadas, que éramos nós mesmas”<sup>169</sup> (Shange, 1982, p. 36 – tradução minha).

Por ora, voltemos ao que é “significativo”. Na cultura da conjuração, o rio é entendido como um lugar sagrado, de renovação, limpeza espiritual e batismo (Montgomery, 2008; Moise, 2018; brown, 2021; Shone, 2022). Sherry Shone (2022) explica que qualquer prática conjuratória deve ser iniciada com uma “limpeza” física e mental. Desse modo, ao ser invocado (ficcionalmente) como o local exato da mudança de estado da protagonista (sua transformação em viajante do tempo), o rio simboliza a deidade do “novo mundo” que “[...] cura a criança/e

<sup>169</sup> “[...] the slaves who were ourselves [...]” (Shange, 1982, p. 36).



não cobra o pai”<sup>170</sup> (Murphy *apud* Montgomery, 2008, p. 32 – tradução minha): Oxum. Dana é atraída pela água do rio, sugerindo que é uma filha de Oxun<sup>171</sup> (Montgomery, 2008) e representando um processo de limpeza e o rito de passagem em si. Ele também funciona como um conduíte, ou seja, o caminho pelo qual os espíritos atravessam os mundos (Moise, 2018) para visitar seus descendentes (Martin, 2022), fenômeno representado na obra de Butler (2017) como viagem no espaço-tempo. Mas Dana não é um espírito, certo?

De fato, quando Rufus “chama” Dana, nós não temos uma oposição simples entre descendente/viva e Antepassado/morto, como é esperado numa história de assombração, portanto, não temos espíritos propriamente. Mas se observarmos com atenção a cena na qual Dana é invocada inicialmente, notaremos que outro significado para o rio se sobressai: o de “véu”. Isso se dá porque, numa dimensão mística, o véu simboliza a fronteira entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Porém, em *Kindred*, os mortos não estão mortos – ao menos, não *ainda* –, então o véu separa apenas o espaço passado do presente – embora haja relativa permeabilidade: além de transportar objetos do “presente” referencial (o século XX), em dado momento, o companheiro de Dana (Kevin) também atravessa o “véu”.

As incursões da nossa heroína retomam uma dimensão do véu sobre a qual versava Du Bois (1999 [1901]): a linha que separa negros e *brancos* em mundos distintos e resulta na cisão das almas de ambos. A “condição dual” consiste em “duas almas, dois pensamentos, dois esforços inconciliados; dois ideais que se combatem em um corpo escuro cuja força obstinada unicamente impede que se destroe” (Du Bois, 1999, p. 54). Existe uma luta, uma impossibilidade de conexão entre os mundos, personificados por Dana e o bisavô, pois “[a]pesar de Rufus ser necessário para a sua existência – ou seja, ele não pode morrer – o fato [de ele] ser o seu dono é também uma ameaça direta à sua vida” (Ferreira da Silva, 2019, p. 152). Assim, a matriz jurídico-econômica moderna, que molda Rufus como alguém que naturaliza a violência total (Ferreira da Silva, 2019; 2024) e, não compreende as possibilidades apresentadas por Dana, concretas no futuro (direitos civis para afroestadunidenses, a alfabetização e o casamento inter-racial), evidencia o quanto ele está preso em sua *brancura*, enquanto a heroína está presa ao quão incompreensível é a impermeabilidade dele ao longo da vida.

Então, embora Dana não seja um espírito – tampouco Rufus –, eles se comportam como se fossem, porque são seres encarnados que se assombam reciprocamente. Deste modo, sua natureza dual pode ser melhor compreendida em paralelo com o princípio da dualidade onda-

<sup>170</sup> “She cures the child/ and does not charge the father” (Murphy *apud* Montgomery, 2008, p. 32).

<sup>171</sup> Um dos fundamentos da conjuração, conforme escrito por Shore (2022), é que, geralmente, cada pessoa é acompanhada por espíritos de três tipos: Ancestrais, uma deidade e um guia espiritual.

partícula, isto é, o fato de que a luz se comporta como onda ou como matéria, dependendo da circunstância. A partir disso, concordo com Ferreira da Silva (2024) que a viagem no tempo desestabiliza a posição fixa de descendente no século XX e a desloca no século XIX, em sua forma adulta, maternando Rufus, e também, acrescento – Alice, antes mesmo do nascimento das Antepassadas mais próximas, especialmente da sua avó, Hagar<sup>172</sup>.

Nesse sentido, se os lados do véu são irreconciliáveis e inibem o “ser Negra” no tempo presente referencial (1976), no passado, a violência total (Ferreira da Silva, 2019) se antecipa à contradição. Ou seja: embora não haja espíritos, há um “conflito espiritual” (Du Bois, 1999, p. 21) persistente, o que me leva a considerar que Antepassado e descendente são um par de “presenças espirituais” (brown, 2021) obrigadas a confrontar os nós no fio que os conecta. É possível depreender que a viagem no tempo é um chamado de fantasmas, portanto, *Kindred* institui o paradoxo de assombrações que podem não ser espíritos (ao menos, não ainda).

Apesar de paradoxal, a coexistência encarnada de Dana adulta e de Rufus infante, no mesmo espaço-tempo, indica que há pendências concretas – traumas em forma simbólica de assombrações (Brooks; McGee; Schoellman, 2017) – a serem exumadas e modificadas por meio de serviço aos ancestrais (Moise, 2018) no plano físico. Para consolidar isso, é fundamental compreender que

[e]stabelecer uma relação com os nossos ancestrais é uma das coisas mais importantes que você poderia fazer. Saber de onde você veio, os desafios do seu povo e como ele os superou traz consigo o poder de aplicar os mesmos princípios na sua própria vida, que, por sua vez, se torna uma ferramenta potente de fortalecimento no seu trabalho. Isso também abre a porta para o que virá. Veja, você precisa saber de onde você veio para realmente saber onde você está indo<sup>173</sup> (Moise, 2018, p. 22 – tradução minha).

Sendo a relação com as Ancestrais o que há de mais importante a fazer na tradição de conjuradoras, inclusive para aprender com elas, algumas questões se apresentam: será que Dana está no passado *apenas* para salvar e servir Rufus? O fantasma em busca de atenção é ele? O que Dana tem a aprender nesse convívio? A cada vez que o herdeiro Weylin a convoca para salvar a sua vida, eles se tornam mais próximos emocionalmente, até que, apesar de sua posição social desfavorável, Dana se torna curandeira e mentora do rapaz (Shinn *in* Pryse; Spillers,

<sup>172</sup> Hagar é uma personagem absente na narrativa, mas, dentre as personagens, ela é aquela cujo nome é mais significativo. Ela alude à personagem bíblica, do Gênesis Agar, a egípcia, que foi expulsa e mandada para o deserto junto a seu filho, Ismael, e, desse modo, recobrou a liberdade. Uma vez que, na Bíblia, “deserto” pode significar o “tempo de provas”, a trajetória de Hagar recupera pontos relevantes: fé inabalável e um longo caminho rumo à liberdade (ela nasceu em 1831 e, a 13ª emenda, que abolia a escravidão, foi aprovada em 1865).

<sup>173</sup> “Establishing a relationship with your ancestors is one of the most important things you could ever do. Knowing where you came from, the struggles of your people, and how they overcame carries with it the power to put the same principles to work in your own life, which, in turn, becomes a potent tool of strength within your work. It also opens the door to what will come. You see, you need to know where you came from to really know where you are going” (Moise, 2018, p. 22).

1985). Como ela mesma relata:

[e]u era a pior guardiã possível que ele [Rufus] podia ter, uma negra para cuidar dele em uma sociedade que via os negros como sub-humanos, uma mulher para cuidar dele em uma sociedade que via as mulheres como eternas incapazes. Eu teria que fazer tudo o que pudesse para cuidar de mim mesma. Mas o ajudaria da melhor maneira que conseguisse. E tentaria manter a amizade dele, talvez plantar algumas ideias em sua mente que ajudassem a mim e às pessoas que seriam seus escravos nos anos vindouros. Talvez até tornasse as coisas mais fáceis para Alice (Butler, 2017, p. 110)

Esse trecho intimista mostra a dualidade alastrada no mundo interior de Dana: ela compreende como é vista pelo outro e o funcionamento da dinâmica de exclusão (Du Bois, 1999), ao mesmo tempo em que investe na proximidade emocional como uma estratégia de influenciar as decisões futuras dele – como se fosse possível reescrever a (sua) história<sup>174</sup>. De fato, durante a infância, Rufus realmente parece ser uma pessoa permeável, mas na fase adulta fica evidente que as suas atitudes replicam as de seu irrecuperável pai. De tal modo, se Rufus, mesmo com instrução sobre vocabulário, práticas e convivência com uma mulher sábia, é irrecuperável, qual seria o sentido das viagens? A heroína justifica a sua postura de cuidado como autopreservação, afinal, ela precisa sobreviver, ao menos, até que Hagar seja concebida. Isso explica, em parte, a ambivalência de preservar a vida de seu perverso antepassado escravista, mas “a improbabilidade da obrigação de Dana (manter Rufus vivo) e sua resolução (matá-lo) desaparece, assim como sua intuição descobre que sua dívida com Rufus, isto é, sua própria vida, não recai somente sobre ela” (Ferreira Da Silva, 2019, p. 152).

Embora Dana tenha sido “puxada” para Maryland, havia nela um poder oculto de vida e morte, isto é, de deixar Rufus morrer ou escolher ela mesma morrer (Shinn *in* Pryse; Spillers, 1985). A heroína privilegia o diálogo com a esperança de seu antepassado se desenvolver, no sentido moral, por meio da educação e do acolhimento, mas, o que ela parece não perceber, a princípio, é que a sua presença no passado se trata, muito mais, de apreendê-lo, entender quais as estratégias as suas “mais velhas” utilizaram para sobreviver e, como verteram o seu poder pessoal em algo coletivo, ensinando outros a sobreviverem (Shinn *in* Pryse; Spillers, 1985). Então, o relacionamento ambivalente com Rufus “puxa” Dana para um contexto de vantagens condicionais que a divide (Du Bois, 1999). A partir disso, ela também foi levada a reconhecer que a sua “superioridade moral”, no que se refere ao modo como os escravizados lhe pareciam submissos, estereotipados e até mesmo ignorantes (Butler, 2017), só mostravam a sua

<sup>174</sup> Em dado momento, Dana reconhece que pessoas negras mudaram o curso de suas vidas e de outros, fosse a partir de fugas ou da conscientização por meio da escrita de relatos, como seria Frederick Douglas, que ainda não havia fugido e nem começado a sua trajetória. Além disso, ela pensou que, se Rufus lesse o seu livro “do futuro” sobre a história da escravidão, com todas as figuras abolicionistas proeminentes (Soujourner Truth, Harriet Tubman, Nat Turner) destacadas, isso poderia mudar a história negativamente.

incompreensão e distanciamento da história dos “Antigos”.

Por mais que Dana venha com uma carga de conhecimento do futuro, foram os seus Ancestrais quem, de fato, resistiram à escravidão. Uma vez que os Ancestrais passaram pelas mesmas adversidades que Dana está enfrentando, eles se tornam seus professores, sempre que orientam a tomar decisões acertadas (Shone, 2022). Desse modo, se torna evidente que, apesar do grande potencial transformador e de cura da protagonista, ao longo da narrativa, ela precisa aprender de onde vem, quem é “a sua gente”, a respeitar as suas histórias e, por fim, a razão de ser do trabalho conjuratório: a libertação (Brooks; Martin; Simmons, 2021; Shone, 2022).

Tendo isso em vista, Dana é conjurada como sábia e guardiã, e também é instruída em diversos momentos, dentre eles, quando foi à cozinha e ouviu Luke ensinar a Nigel:

- Não discute com os branco - dissera ele. - Não diz “não” pra eles. Não deixa eles percebê que ocê tá bravo. Só diz “sim, senhô”. Depois, faz o que quisé fazê. Pode sê que leve umas chicotada por isso depois, mas se era uma coisa que ocê queria muito, as chicotadas vão importá pouco (Butler, 2017, p. 156).

Passagens como essa e outras, nas quais Sarah expressa as suas insatisfações e ensina tarefas práticas, enriquecem o repertório de Dana sobre as estratégias de sobrevivência, delineiam o entendimento sobre a sua função naquele contexto e, até mesmo, de seu próprio futuro. Aos poucos, ela também aprende, convivendo com Rufus, que a relação colonial é sempre utilitária: ou ela entrega o que tem de melhor, ou se vê submetida ao trabalho massacrante (Mbembe, 2018b). Esse conhecimento impacta as relações do “futuro”, porque ela se torna menos disposta a concessões, mas antes, intervém no “passado”.

À medida que luta para preservar seu ancestral e garantir a sobrevivência ao contexto e no futuro, ainda assim levando em consideração o bem-estar coletivo e a luta por reparação, Dana encarna um modelo de liderança feminina de origem iorubana: a ialodê (*Ìyálòdè*). Além de ser um título dado à orixá Oxum, na tradição do candomblé de Ketu, a Ialodê representa a liderança feminina em âmbito religioso e político (Werneck, 2008). Segundo a pesquisadora e ativista brasileira Jurema Werneck (2008): “Ialodê se refere também à representante das mulheres, a alguns tipos de mulheres emblemáticas, lideranças políticas femininas de ação fundamentalmente urbana. É, como dissemos, a representante das mulheres, aquela que fala por todas e participa de instâncias de poder”. Também é interessante observar que:

[n]o Vodun, Oxum é conhecida como Erzulie. [...] Enquanto Erzulie e Oxum são bastante semelhantes, Erzuli possui uma natureza vingativa e impiedosa, quando provocada. Seu aspecto Erzulie Dantor é uma protetora firme de mulheres, crianças e

uma vingadora de violência doméstica, além de uma loá protetora de lésbicas<sup>175</sup> (Alvarado, 2009, p. 24 – tradução minha)

A correspondência da figura da vingadora e protetora de mulheres, transposta para o mundo contemporâneo como feminista negra (Werneck, 2008), é mais uma amostra da retenção cultural que Montgomery (2008) descreve como um conjunto de referências utilizadas na literatura de autoria Negra de modo consciente ou inconsciente. No caso de Butler, por ter sido uma estudiosa da cultura iorubá, ela apresentou, de modo intencional, os fundamentos de conjuração em suas obras, nas quais as protagonistas passam por transformações que remetem ao tema de recuperação/desenvolvimento do “poder”.

Esse tema retorna ao real referencial quando MN acadêmicas buscam se reconectar com sua ancestralidade. No caso da acadêmica Kameelah L. Martin (2022), ela narra a sua trajetória de aprendizagem sobre si mesma, a história de sua família e a conjuração de sua filha, Índigo, como partes do seu processo de despertar espiritual. Martin (2022) equipara a sua experiência lendo a obra literária *Sassafrass, Cypress, & Indigo*, de Ntozake Shange (1982) à de encantamento (qualidade que podemos atribuir igualmente à *Kindred*). De fato, o ritmo, os eventos sobrenaturais, o “clima sulista” e a presença de MN sensíveis aos espíritos fazem da obra de Shange (1982) uma conjuração literária (Pryse; Spillers, 1985). Um dos “refrões” que aparecem ao longo do romance, “o sul nela” (Shange, 1982), também ilumina *Kindred*: há sabedoria e magia sulista que compõem Dana, por mais que ela, a princípio, ignore.

De modo semelhante, Martin (2022) relata a visita espiritual de sua Antepassada como um dos meios que possibilitam o acesso às camadas profundas de si mesma e das camadas de realidade (Martin, 2022). E vale considerar que, para a leitura desse ensaio, é importante a abertura para modos de apreender o mundo, afora as estruturas racionalistas e a “supressão da descrença”, indispensável no âmbito literário. Afinal, quando instrumentalizamos essa forma de saber, experienciar o *real* e “puxar o fio” para analisar a ficção butleriana, podemos ter *insights* relevantes sobre a jornada de Dana.

Podemos, por exemplo, questionar como seria possível Dana acessar esse conhecimento sem uma instrução direta, especialmente porque suas idas ao passado denotam a lacuna no conhecimento sobre a história do seu povo, como um todo, e da sua linhagem, em particular (Brooks; Martin; Simmons, 2021; Shore, 2022). Geralmente, uma expectativa sobre a formação mística, mitológica e histórica é esperada de mulheres Negras no contexto familiar (Hopkinson

<sup>175</sup> “In Vodoun, Oshun is known as Erzulie. While Erzulie and Oshun are very much alike, Erzulie has a vengeful, ruthless nature when angered. Her aspect Erzulie Dantor is a fierce protector of women and children, an avenger of domestic violence, and a patron loa of lesbians” (Alvarado, 2009, p. 24).

in Lavender, 2022), mas Butler (2023) afirmava que o seu conhecimento é oriundo de pesquisa, não de herança cultural direta, fato que reflete a eficácia da violência colonial de apagamento a partir de perseguição, tortura e morte.

Eis o porquê de tradições mágicas se perderem conscientemente: é uma forma de proteção das mulheres de gerações seguintes, que já teriam que lidar com os marcadores sociais, obstáculos de toda a sorte, além da, sempre em voga, acusação de bruxaria (Federici, 2019). Inclusive, é de senso comum que a capacidade de inserção em ambientes e carreiras prestigiadas com a lacuna da tradição é facilitada para sujeitos que, a despeito do marcador social, abdicam da cultura e de tudo o mais que remeta à origem (Souza, N., 2019). Mas isso tem um preço, porque a ausência do véu (Du Bois, 1999) é uma miragem, afinal: “para [a pessoa negra] contar como exceção ainda é a identificação ostensiva com os interesses, os valores e os modelos de organização da personalidade do ‘branco’” (Souza, N., 2019, p. 30).

Tendo isso em vista, Dana se torna uma personagem bastante relacionável, sobretudo, quando performa a singularidade por meio do intelecto (Souza, N., 2019). Esse, aliás, é o único modo de ser “útil” e “complexa” em vez de “ignorante” e “supersticiosa” como os demais escravizados. Devido a isso, ela precisa voltar ao passado para resgatar o conhecimento, movimento que fazemos em algum ponto, como mulheres Negras em busca de autoconhecimento, comunidade e liberdade plena. Nesse movimento, a versão mais sábia de Dana – a que trabalha pra si – se reconecta com a conjuração na forma de viagem no tempo.

É nesse processo de viajar pelo espaço-tempo que a heroína olha atentamente pra si, mas por estar imersa na injustiça persistente e ser tão sensível às noções de coletividade/interdependência, que luta para defender o seu povo, apesar de suas possibilidades serem limitadas. Por vezes, ela se põe em perigo para tentar aplacar a violência de Weylin contra os demais escravizados. Virtualmente, ela segura um espelho (conduíte e elemento que possibilita ver-se) e uma espada, encarnando assim a simbologia, as qualidades e os valores da sábia Oxum. Essa *iabá*, frequentemente associada à fertilidade, ao amor e à beleza, também possui imenso poder, sabedoria e senso de justiça, além do fato de ser uma das Ancestrais conjuradoras mais antigas (Brooks; Martin; Simmons, 2021).

É verdade que Dana tinha consciência da contradição das suas intenções, como descreve: “[p]ara que eu vivesse, para que outros vivessem, ele [Rufus] tinha que viver. Eu não ousava testar o paradoxo” (Butler, 2017, p. 48). Devido ao fato de existir apenas uma relação de opostos em *Kindred*, na primeira camada, parece que Dana está sem condições de decidir o futuro, porém ela está todo o tempo decidindo manter a vida dela e a de Rufus. Mas isso não é tudo: numa segunda camada, é notável como a sua aparência física, que se assemelhava bastante

à da mãe de Alice e de sua irmã, faz com que o outro “fio” atado a Dana se torne mais aparente. É possível, então, que ela não tenha ido ao passado simplesmente para proteger o seu algoz ou pra garantir a sobrevivência de seu corpo físico; talvez ela possa ter ido perseguir os rastros das estratégias de sobrevivência que tornaram sua vida (em ambas as esferas, biológica e artística) possível. Quem sabe, Dana estivesse, na verdade, em “busca dos jardins de [suas e de] nossas mães” (Walker, 2021, p. 209).

### 3.2.3 A duplicidade: assim como é em cima, é embaixo<sup>176</sup>

Os Escravos, que éramos nós mesmas, tinham conhecido o terror intimamente, confundido o amanhecer com a dor e aceitaram a indiferença como se fosse amabilidade. Agora eles cantam, desde as paredes, empurrando Indigo na direção deles. Indigo correu as mãos ao longo das paredes, pra pegar aquela música e tentar segurar as vozes<sup>177</sup> (Shange, 1982, p. 49 - tradução minha)

A dualidade é uma noção universal, mas tem implicações distintas (Lawal, 2008). Do ponto de vista eurocristão, a trindade se sobrepõe à dualidade, e essa desemboca em dicotomias inconciliáveis, maniqueístas e impermeáveis. Já do ponto de vista conectado às cosmogonias de matriz africana, a dualidade (*èjìwàpò*), notável na natureza (dia/noite, vida/morte, quente/frio), é central e se reflete na religião, na arte, na filosofia, bem como no contexto secular (Lawal, 2008). Em âmbito ritualístico iorubano, essa oposição é trabalhada para que se obtenha o resultado desejado (Lawal, 2008).

Já na conjuração, esse princípio é transposto na magia das “Mãos” (direita e esquerda), isto é, como trabalho (espiritual) de natureza positiva (mão direita) e negativa (mão esquerda) (Moise, 2018). Se observarmos a *figura 7*, podemos compreender com facilidade que esse par de opostos não é absoluto: o quadrante superior direito é definido como malevolente (âmbito espiritual), mas, no quadrante inferior, ele corresponde ao feminino e aos atributos arquetípicos associados às sensações agradáveis, ou seja: um contém o outro, pois “não existe bem sem mal”<sup>178</sup> (Lawal, 2008 – tradução minha). Esse aforismo ilustra a “lei da correspondência (o que está em cima é como o que está embaixo)” e evidencia que também há correlação entre o lado direito e o esquerdo.

Na conjuração, o negativo e o positivo são vistos a partir de um senso ético mais amplo que o maniqueísmo cristão, sobretudo por ter sido moldado no contexto de violência total (Ferreira da Silva, 2024). Nesse sentido, o “certo” e o errado precisaram ser reimaginados (Anderson, 2008; Moise, 2018; Shone, 2020; Brooks; Martin; Simmons, 2021; Shone, 2022) a partir de uma compreensão do equilíbrio, em dado contexto, porque atacar e se defender não

<sup>176</sup> Uma variação dessa frase mística é encontrada na canção *Hermes Trismegistro e sua célebre tábua de esmeralda*, do cantor brasileiro Jorge Ben Jor (1974): “O que está embaixo é como o que está no alto”. Também é interessante notar que, enquanto Ben canta a compatibilidade entre o paraíso e a terra, a romancista Ana Paula Maia (2017) em *Assim na terra como embaixo da terra* usa esse princípio para discutir, de um ponto de vista materialista, questões estritamente *humanas* como a desigualdade social, a prevalência da escravidão por meio do sistema prisional e a coisificação do ser (Quiangala, 2024).

<sup>177</sup> “The slaves who were ourselves had known terror intimately, confused sunrise with pain, & accepted indifference as kindness. Now they sang out from the walls, pulling Indigo toward them. Indigo ran her hands along the walls, to get the song, getta hold to the voices” (Shange, 1982, p. 49).

<sup>178</sup> Lawal (2008, p. 30) cita o aforismo em iorubá “Aigba ire, k’a ma gba ibi”, que ele mesmo traduz por “Anything Good has some Evil in it”.



são atitudes equivalentes (Moise, 2018; Shone, 2022). Assim, sob condições de escravidão, feitiços, maldições e prejuízos diretos aos proprietários, feitores e capitães do mato se tornaram uma forma de equilíbrio das forças, não de perversidade absoluta. Na perspectiva eurocristã, que incentiva o oprimido a “retribuir o mal com o bem”, a “oferecer a [sua] outra face” ou esperar a libertação vinda de um Deus que permitiu a injustiça (Shone, 2022), é inevitável classificar a mão esquerda como “o mal”.

Já para as conjuradoras, a doença e outros males são compreendidos como desequilíbrio das forças positivas/negativas e masculinas/femininas, desse modo, é paradigmático que a cura decorre da restauração do equilíbrio (Moise, 2018) possibilitado pelo trabalho com ambas as mãos.

**Figura 7** – Complementaridade de oposições, de acordo com a cosmogonia Iorubá



Fonte: Lawal, 2008, p. 29.

Se voltarmos à *The Acolyte* (2024), observaremos como essas implicações se contrapõem no campo mágico e político: no contexto das bruxas, como também na cultura iorubana, a alma é dual: quando encarnamos, uma versão permanece no plano espiritual (*Olorum*) e a outra é direcionada ao plano material. Entretanto, as gêmeas (*ibeji*) encarnam no plano material compartilhando a mesma alma e são celebradas de modo similar em sua comunidade (mesmo se fossem bivitelinas e após a morte de alguma), porque não se sabe qual delas é a nativa desse plano ou do outro (Lawal, 2008).

Na maioria das vezes, os mestres *jedi* treinam um *padawan* (aprendiz) por vez, numa relação construtiva, de confiança e cooperação que representa o caminho luminoso e “positivo”

da Força. Já os *sith*, os “*lords* sombrios”, que representam o “lado maligno” e negativo da Força, criaram a lei da dualidade – regra de dois – que consiste numa relação de mestre e aprendiz na qual a deslealdade seguida de assassinato é o desfecho. Nessa dinâmica, a acólita (Mae/Osha Aniseya) é recrutada, na verdade, como uma espécie de reserva: ela é a contraparte do aprendiz do mestre e deve trair e matar o seu mestre para, quem sabe, se tornar uma aprendiz do Lord *Sith*, a quem poderia, igualmente, matar para assumir o título e, em seguida, recrutar um aprendiz.

Ambas as relações são desbalanceadas, pois se fundamentam num par oposto, inábil em reconhecer que é, na verdade, um oposto complementar. Ao assumir uma única polaridade da Força, eles acabam ignorando que, independentemente de como é conhecida, seja Força, Fio, Axé ou “a mudança” (Butler, 2018a, p. 12), ela permeia tudo em busca do equilíbrio e a sua luta por se afastar do sistema de crenças oposto só causa mais desentendimento. Nesse sentido, as gêmeas serem recrutadas para os lados opostos da Força (apenas Mae é iniciada na bruxaria), e depois trocarem de lado, demonstra um princípio importante para a compreensão de *Kindred* como proponho a seguir: a dualidade (*èjìwàpò*).

Conforme o historiador da arte nigeriano Babatunde Lawal (2008), a expressão popular “o masculino e o feminino em união”<sup>179</sup> (Lawal, 1995, p. 45 – tradução minha) sintetiza a noção de dualidade. Isso porque a cosmogonia iorubana compreende o universo como uma cabaça dividida de modo assimétrico, envolta e permeada por axé (*àse*), com a porção de cima menor, significando masculinidade, o céu, o paraíso e o reino dos espíritos, ao passo que a porção inferior, maior, representa feminilidade, a Terra, o mundo material (Lawal, 2008).

Essa ideia de opostos que constituem a vida e são a fonte de perpetuação de *Homo sapiens*, dentro de uma cosmogonia que foge ao oposto absoluto, dificilmente se refere de modo tão restritivo como aparenta, (já que práticas bissexuais e não-binariedade são comuns entre seres divinos como os orixás), assim como a expressão “o mingau branco vem de uma panela preta/uma coisa boa talvez venha de uma ruim”<sup>180</sup>, provavelmente, em seu contexto de origem, não coadune a conotação racista que podemos depreender na diáspora

Parece mais provável que a tradução literal das expressões oblitere o sentido metafórico, oculto na leitura dialética do acontecimento empírico. É esse tipo de embaralhamento de Osha/Mae, quando mudam de lado da Força, que sugere o fato de nenhuma das duas ser “boa” ou “má”, em absoluto: elas transitam entre os caminhos da Mão direita e esquerda, conforme

<sup>179</sup> O autor cita “T'ako, t'abo, ejíwdpo” e traduz, em seguida, para “The male and female in togetherness” (Lawal, 1995, p. 45).

<sup>180</sup> O autor cita a expressão “Ninu' ikoko duzduz ni ekofunfun ti njade”, que ele traduz como “The white porridge comes from a black pot/A good thing may come from a bad one” (Lawal, 1974, p. 243).

as circunstâncias demandam. As gêmeas representam um modo mais conhecido de dualidade, contudo, *èjìwàpò* é um princípio que permeia tudo, o que nos leva de volta à jornada de Dana, a nossa heroína viajante no tempo em *Kindred*.

Sem dúvida, a ausência de intimidade com os únicos familiares próximos na Califórnia (o tio, a tia e a prima favorita, que leva suprimentos sem fazer perguntas) faz com que Dana não saiba de onde vem e não compreenda a origem do seu desejo profundo de se expressar por meio da escrita. Dana sequer imagina a razão, no sentido mais profundo, de ser tão importante pra ela se arriscar ensinando Nigel e Carrie a ler e escrever. Ela expressa a confiança na alfabetização como o principal caminho para se emanciparem (escrevendo passes, forjando bilhetes ou mesmo documentos). Alfabetizar também é uma conexão simbólica com a sua falecida mãe, que era professora e, portanto, (presume-se) conhecia o poder da palavra, em sua modalidade oral ou escrita.

“Uma professora preta?” (Butler, 2017, p. 119), questiona Nigel e Dana responde: “[o]s negros livres podem dar aula. Minha mãe falava como eu. Ela me ensinou.” (Butler, 2017, p. 119). Esse diálogo aponta para o fato de, mesmo não sendo nomeada na narrativa e morrendo quando Dana era jovem, ter deixado marcas na personalidade da filha (Shone, 2022), além da aptidão para as palavras. Assim, mesmo absente, ela é uma Ancestral: seus princípios continuam a orientar a sua filha no “futuro” (Shone, 2022)

E, apesar de “não andar só”, todas as figuras femininas maternais na vida de Dana, tanto do “presente” como do “passado”, são distantes emocionalmente e precisaram lutar para sobreviver (Shinn *in* Pryse; Spillers, 1985). Por essa razão, seus conselhos são, geralmente, descartados pela heroína sem que ela possa explicar a motivação inexplicável em direção à escrita: uma obsessão positiva (Butler, 2020). Não por acaso, Butler (2017) conjura uma heroína que passou pela situação que ela mesma experienciou no âmbito familiar. Certa vez, sua tia lhe disse: “você pode escrever quando quiser. É um passatempo ótimo. Mas vai ter que ganhar a vida. [...] Querida... pessoas negras não podem ser escritoras. [...] Apenas não podem” (Butler, 2020, p. 139). Ao sugerir à Dana que buscasse uma carreira mais estável e bem-remunerada, como enfermeira, contadora ou “professora, como minha mãe. No máximo, professora” (Butler, 2017, p. 90), a tia parece não apoiar os sonhos da sobrinha, ao passo que ela, na verdade, como sobrevivente da era Jim Crow, intenta proteger a sua existência.

Ambas as tias cresceram durante um período histórico de restrição material, resultante da política de segregação, somada às crises econômicas, o que explica a preocupação material contida em seu conselho focado na sobrevivência. Apesar desse cuidado mais prático ligado à manutenção da vida (hooks, 2021) ser consistente, é notável que falta a Dana um senso de

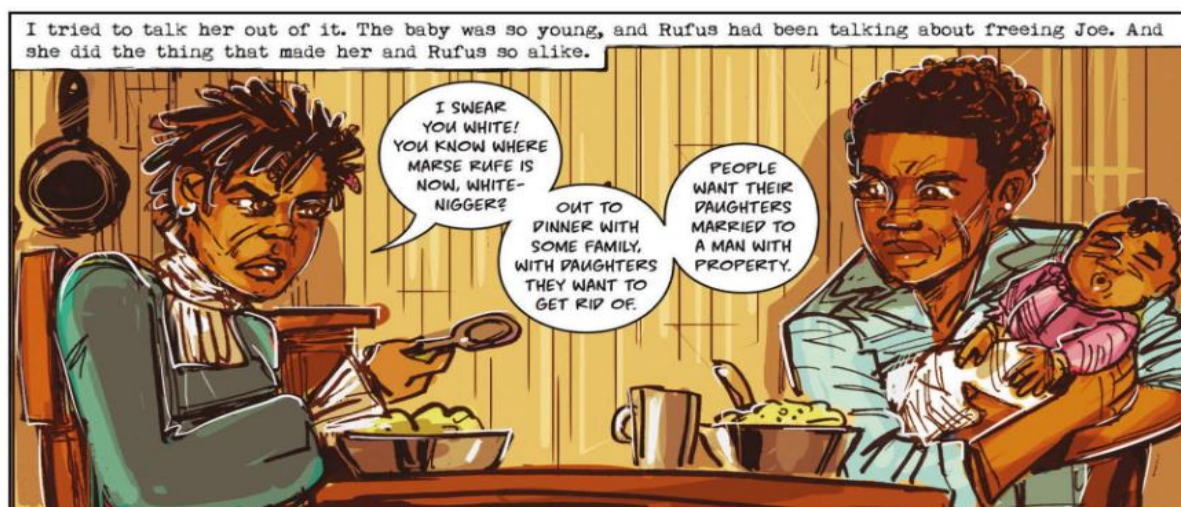
conexão, tanto em termos de comunidade como de investimento no crescimento espiritual dela: o amor, na definição de bell hooks (2021). Essa mesma falta de amor permeia o mundo de suas Ancestrais, enredadas no trauma de ter seus filhos vendidos, torturados e mortos (Davis, 2016). Embora Dana não tenha filhos, ao se relacionar com Antepassados que lidaram com parentalidades desempoderadas ou abusivas foi levada a compreender a relação entre o passado e o presente em termos afetivos, em especial, cuidando da mãe de Alice até Hagar.

Ressaltar o papel de representante da linhagem feminina exercido por Dana, desde a segunda viagem para Maryland, quando ela tem notícia e conhece a mãe de Alice, nos possibilita olhar para a sua Antepassada a partir de uma perspectiva diferente. De início, Alice aparece na narrativa sem muito relevo; enquanto sabemos muito sobre Rufus, a cada ida para o passado, pouco sobre o mundo interior dela aparece, e não por acaso: Dana é uma mentora conjurada por Rufus (Shinn *in* Pryse; Spillers, 1985). Assim, mesmo ocupando a centralidade da narrativa, se nos atentarmos à *èjìwàpò*, Rufus vai se mostrando cada vez mais como um intermediário entre os mundos do passado (que não passou) e do futuro. Esse tempo suspenso, entretanto, não é o verdadeiro estado de equilíbrio, mas sim de paralisia diante do trauma (Kilomba, 2019), pois Alice comete suicídio após uma última investida emocional dele.

E, embora esse “bisavô” herdeiro da *plantation* ocupe a atenção e o tempo de Dana, agindo como uma distração (Morrison, 1975), aos poucos, somos informadas a respeito da espantosa semelhança entre Dana, a mãe de Alice, a irmã dela (que sumiu) e a própria Alice. Com isso, se destaca que ela também compartilha “linhagem e sangue” (Martin, 2022) com Alice, então é sabido que ela é um espírito Ancestral (Martin, 2022) e que a sua relação também deve ser desenvolvida, sobretudo porque essa conexão é atada, a princípio, pelo sentimento desagradável de horror, luto e injustiça.

Em dado momento, Dana e Alice estão conversando à mesa (*figura 8*), quando Rufus irrompe no casebre, alcoolizado, e diz: “Cuidado com a mulher – [...] E olhou para nós duas. – Vocês são uma mulher só. Sabiam isso?” (Butler, 2017, p. 365). Por mais estranha que possa parecer a mistura de comentário “lúcido” com uma confusão mental, até pela surpresa, ele parece simbolizar um momento divinatório (Martin, 2012) – dado que o personagem não apresenta nenhum rompante de sabedoria ao longo da narrativa, mas parece ter notado o fato sobrenatural. É possível argumentar que ele está apenas afetado, pois a visão duplicada (diplopia) é um efeito associado à ingestão de álcool. Todavia, a situação como um todo, de entrar em meio a uma conversa trivial, declarar algo tão pertinente e sair, sugere que ele sabe mais do que aparenta. No contexto, pode-se tratar de um “instante de conjuração” (Martin, 2012).

Figura 8 - Alice e Dana



Fonte: Duffy; Jennings, 2017, p. 205 – detalhe.

E acaso Rufus é um conjurador? Embora Rufus seja um praticante de magia, sua motivação ardil informa que ele pratica bruxaria zoológica (Ko, 2019). Ardil a ponto de chamar Dana quando se sente em perigo: a habilidade “mágica” dele consiste em “consumir os corpos e as essências dos oprimidos”<sup>181</sup> (Ko, 2019, p. 71 – tradução minha) de forma concreta e simbólica. Portanto, a “arte” dele é oposta ao que a conjuração propõe. Quando ele “metaboliza” a subjetividade e o corpo de Alice, a partir de investidas sexuais não consensuais, usa da hierarquia social para tentar subjugar Dana e aprisioná-la a partir de “uma dívida [impagável] que não [lhe] cabe saldar” (Ferreira Da Silva, 2019, p. 169), uma vez que nenhuma das atitudes dela, um século depois, pode ser vinculada à Rufus (Ferreira Da Silva, 2019), se torna mais evidente o tipo “amorfo” de bruxaria em questão.

Cabe destacar ainda que, na verdade, quando Aph Ko (2019) se refere à bruxaria zoológica, ela tem em mente os efeitos “invisíveis” do discurso racial na realidade convencional e relaciona a codificação ao fenômeno mágico da transmogrificação (mudar a aparência e manter a essência) e outros conceitos místicos. Todavia, quando me deparei com a plasticidade do conceito, a transposição da metáfora para nomear a força oposta à conjuração me pareceu inevitável. Nesse sentido, a noção de racismo como bruxaria zoológica de Ko (2019) 1) traz ao centro as práticas devoradoras da supremacia *branca*, 2) expõe o “maniqueísmo delirante” (Fanon, 2008) do sujeito *branco* racista, que relaciona “branco/bom”, 3) denuncia que o uso da “magia *branca*” como prática moralmente boa é falacioso. Então, a *desinversão* proporcionada pelo conceito de *magia branca zoológica* de Ko (2019) mostra que

<sup>181</sup> “to consume the bodies and essences of the oppressed” (Ko, 2019, p. 71).

Rufus, mais do que conjurar uma salvadora, a distrai (no sentido de Morrison (1975)) e invoca o sofrimento dela – como se ele se alimentasse do medo e de outras emoções desagradáveis sentidas pelo Outro. Em diversos momentos, ele age como parceiro e lhe permite fazer coisas deleitosas – como ler um livro, dividir uma boa refeição –, mas sempre há um preço: ele se aproveita do poder por meio de chantagens ou de alguma injustiça direta:

[e]m outras palavras, [quando ele permitia algo positivo] ele [demonstrava que] estava arrependido. Sempre se arrependia. Teria se surpreendido, sem entender, se eu me recusasse a perdoá-lo. De repente, me lembrei de como ele falava com a mãe. Quando não conseguia o que queria dela com gentileza, parava de ser gentil. Por que não? Ela sempre o perdoava (Butler, 2017, p. 347).

Isso se dá porque as relações entre os Waylin careciam de afeto como um todo, mas a estrutura familiar refletia a hierarquia do mundo social, a ponto de Rufus, em tenra infância, já demonstrar uma atitude investida de poder contra a mãe. A postura violenta foi irradiando para as demais pessoas, até que, no capítulo *A tempestade*, Dana se deu conta de que não adiantou passar todo esse tempo tentando negociar com Rufus: ele se tornou uma inevitável cópia do pai – como Kevin advertira. O romance evidencia que Rufus não era simplesmente uma pessoa “de seu tempo”, mas alguém investido de poder que realmente acredita em sua *humanidade* acima de qualquer um que veja como um não-humano. Grande parte desse caráter zoológico de se relacionar – o seu poder – vem da crença irredutível de que “metabolizar” o Outro é a ordem natural das coisas.

Mas por que, afinal, a mediação entre o passado e o presente é Rufus? Por duas razões: a primeira é que ele representa bem o véu ao qual Du Bois (1999) se referia; a segunda é a impossibilidade de pessoas negras protegerem a si mesmas e os seus em meio a regimes coloniais de violação (Hartman, 2022). Como guardião de Rufus, é possível à Dana conjurar e sobreviver, o que fica evidente no primeiro contato que ela teve com Alice e a mãe: ajudar as suas Antepassadas quase lhe custou a vida. Enfrentar diretamente os *brancos* para proteger a vida de pessoas negras não era viável individualmente, porque a sociedade em questão era/é constituída pelo esvaziamento da subjetividade, do valor da Vida Negra, bem como da morte (Ko; Ko, 2017; Mbembe, 2018a), fato esse que autoriza o assassinato literal.

Se o limite de Dana como mentora de Rufus era expressivo, semelhante ao de qualquer pessoa negra daquele contexto, ela não poderia proteger Alice de nenhuma ameaça direta, mas desde o primeiro contato, ficou evidente que poderia cuidar. Mas e se Alice (essa sim, morta) fosse quem mais precisava da figura de Dana no passado? Isso significa que Alice tenha conjurado uma heroína poderosa para lutar por ela e mudar as circunstâncias em busca de vingar as injustiças (Moise, 2018) que ela sofreu nas mãos de Rufus?

Depois de um tempo da “revelação” de Rufus, Alice pergunta se ele investiu sexualmente contra ela e Dana afirma que não, guardando para si a convicção de que jamais se submeteria a isso, ainda que lhe custasse a vida. Alice continua: “Ele gosta de mim na cama, e d’ocê fora da cama, e eu e ocê se parece, se a gente acredita no que as pessoa diz”. Dana responde: “Nós nos parecemos, é só acreditarmos no que vemos!” Então a Antepassada encerra a seção: “Acho que sim. Bom, isso qué dizê que a gente é duas metade da mesma mulhé... Pelo menos na cabeça doida dele” (Butler, 2017, p. 366).

Uma leitura gótica direcionaria a relação de Dana e Alice para o conceito de *doppelgänger*<sup>182</sup>: a figura duplicada simboliza a fissura do “eu”, que projeta tudo o que rejeita em si na versão de si cuja aparência é similar e o comportamento é distinto. A questão é que o duplo como elemento representacional da impossibilidade de conciliação do *self* reforça a visão de mundo judaico-cristã, em que cada parte do par de opostos é autônoma e impermeável. Embora seja possível ler Alice como um segundo eu de Dana, mais amargurado, brigante e, por vezes, desagradável, essa não seria uma leitura eficiente, porque relegaria a bisavó ao lugar do total oposto e direcionaria a análise para as suas falas “maldosas” e atitudes hostis, que a própria Dana relevava.

Como dito anteriormente, Dana e Alice tampouco são *ibeji*, pois nasceram em tempos distintos. Entretanto, segundo a tradição iorubana, como a morte não significa o fim da vida, a “consciência de Alice” pode ter escolhido reencarnar na mesma família duas gerações depois, como Dana (Lawal, 1977). Essa possibilidade corrobora a hipótese de que elas são, de fato, “uma mulher só”, em diferentes momentos da existência. Assim, um caminho interessante para essa exegese é nos voltarmos para esse aspecto da cultura iorubana.

No artigo *Èjìwàpò: the dialectics of twoness in Yoruba Art and culture*, Lawal (2008) demonstra que o número dois é sagrado porque aparece na natureza como opostos complementares. Diversos mitos explicitam o caráter secular e religioso do duplo, que pode ser visto na figuração dos deuses como casal criador ou uma figura com características físicas que são, simultaneamente, femininas e masculinas. Com efeito, a noção iorubana de bipartição de componentes interdependentes, que contém parte de seu oposto em sintonia e complementaridade, funciona bem para apreendermos a relação entre Dana e Alice. A última é uma Ancestral, porque nasceu antes de Dana, mas está presente como uma figura de duplicação, afinal, conforme a perspectiva iorubana, cada pessoa encarnada possui um “eu” no plano espiritual – exceto gêmeas, que encarnam as duas partes (Lawal, 2008). Assim, se “antes do

---

<sup>182</sup> A palavra de origem alemã é composta por “doppel” (duplo) e “gänger” (andador) e se refere à cópia andarilha, sócia ou mesmo, impostora.

nascimento, um indivíduo entra em acordo com a sua contraparte espiritual prometendo alcançar certos objetivos na terra, se atentar aos tabus, evitar certas ações, dentre outras coisas”<sup>183</sup> (Lawal, 2008, p. 34 – tradução minha), é possível conjecturar que a visita espiritual pode ser parte do acordo.

Outro fato que apoia a hipótese do acordo é o significado do nome da protagonista: em iorubá, não existe a palavra “Edana”, mas sim *idáná* (*eedana*), que pode significar<sup>184</sup> “combustível” (substantivo), mas seu apelido, Dana, retoma a sonoridade de *dáná* (*da iná*<sup>185</sup>), o verbo “queimar” (Fakinlede, 2003). Alice tem um nome de origem europeia e que remete ao feminino convencional, representando uma atitude mais passiva (condicionada pelo contexto ao qual pertence), ao passo que Dana escolhe manifestar pelo seu nome uma ação transformadora. Esse é um exemplo de como elas são, de fato, “lados opostos da mesma moeda” (Lawal, 2008). Em *Kindred*, elas simbolizam a noção de *èjìwápò* (de que a realidade é dual) a partir de seus atributos opostos e complementares, como destaco no *Quadro 2*:

**Quadro 2 - Complementaridade (Alice e Dana)**

Elementos complementares	Alice	Dana
<b>Condição</b>	Visitada / conjurada	Visitante / conjuradora
<b>Espaço-tempo presente (referencial da personagem)</b>	Maryland, século XIX	Califórnia, século XX
<b>Estado (Perspectiva oposta)</b>	Morta/ Ancestral	Não nascida/ Descendente
<b>Plano nativo</b>	Mundo espiritual	Mundo material
<b>Polaridade</b>	Feminina/negativa	Masculina/positiva
<b>Ação</b>	Morrer (ser morta)	Matar

Fonte: Elaboração própria a partir de dados do romance *Kindred* (Butler, 2017) e do artigo de Lawal (2008).

A partir da chave interpretativa, de que “em cima” e “embaixo” são um par de opostos complementares (*figura 7*) e, que permeiam um ao outro (espiritual e material), assim como esquerda e direita (feminino e masculino), se torna evidente que as personagens compartilham a aparência de seu “invólucro do espírito” (Shone, 2022) e a experiência de terem perdido a mãe. Portanto, a porção superior (masculina) corresponde à Maryland do passado, enquanto a

<sup>183</sup> “Before being born, an individual enters into an accord with his or her spirit double, promising to achieve certain goals on earth, observe certain taboos, refrain from certain actions, and so on.” (Lawal, 2008, p. 34).

<sup>184</sup> A língua iorubá é tonal, o que significa que a entonação muda o significado das palavras. Em inglês, é notável a influência da entonação no “vernáculo negro” (African American Vernacular English) como é o caso de “sistah” (mana), correspondente a “sister” (irmã) conforme a variante padrão. Encontrei o vocábulo *idáná* (Yai, 1996) indicando a pronúncia com o referencial anglófono *eedana* como substantivo *cooking* (em português “culinária”, “fogão” ou “forno”). Em Fakinlede (2003, p. 623) *dáná* aparece como verbo intransitivo “*to make a fire (iná: fire)*” (p. 514), isto é, “queimar”. Há também o substantivo “*idáná: gas fuel (dá iná: to make a fire)*”, ou seja “*idáná: combustível gasoso (dá iná: para fazer fogo)*” e, por extensão, “lenha” (igi = madeira + *idáná*). Uma vez que a vogal “i” tem acentos opostos (grave corresponde à entonação “dô”/baixo e o agudo a “mi”/alto), o apelido “Dana”, com o qual ela prefere ser chamada, sugere o sentido do elemento transformador, que não possui estado físico, pois não é matéria: o fogo.

<sup>185</sup> A sonoridade no inglês padrão seria “DAY-nuh”, mas também possível a variação da vogal da primeira sílaba “DAI-nah”.



Califórnia é aterrada no mundo material (feminino) presente, do ponto de vista de Dana. Alice performa feminilidade convencional e prefere morrer (“magia do lado esquerdo”), enquanto Dana desafia o binarismo e opta por matar Rufus (“magia do lado direito”).

Num contexto tão violento, não se “prefere” morrer ou matar voluntariamente, como explica Sarah: “Ele [Rufus a] matô! — sibilou ela. — Mesmo se não amarrô a corda nela, ele fez ela fazê isso. Vendeu os filho dela! (Butler, 2017, p. 399). Mas, para efeito de análise da ação espelhada, é relevante observar que as ações refletem como o destino de Alice estava conectado ao de Dana, mesmo que numa camada menos visível da estrutura da narrativa. Quando Sarah diz “Cês duas brigava como irmã [...] Sempre perturbando uma à outra, afastada uma da outra, voltando. Logo depois que ocê foi embora, ela acabô com um escravo do campo que falô mal d’ocê” (Butler, 2017, p. 400), é, como se a mera presença de Dana pudesse mudar o destino desfavorável de Alice.

A conexão entre elas se torna um símbolo recorrente, que é reiterado por ambas serem fisicamente semelhantes e vestirem trajes da cor azul. Apesar de “o tecido grosso e azul que Weylin comprava para os escravos” (Butler, 2017, p. 265) ser a cor usual das vestes usadas por pessoas escravizadas no sul, é expressivo que Alice tenha dado um “vestido longo azul” (Butler, 2017, p. 265) pra Dana, porque no primeiro contato entre elas, a própria Alice usava o mesmo tipo de traje. Isso se destaca porque a narrativa não enfatiza cores com frequência; somado a isso, o fato de que o índigo era cultivado nos E.U.A., no século anterior, mas não em Maryland (Butler, 2019) e de ele só ser destacado na narrativa como característico das duas mulheres. Nesse sentido, a recorrência do azul<sup>186</sup> (na cor da roupa de Alice criança e no vestido que ela deu a Dana, pra citar alguns exemplos) poderia conflitar com a afirmação de que Dana presentifica a Ialodê, afinal, azul é tradicionalmente conhecida como a cor de Iemanjá. Porém, segundo Martin (2022), o índigo é uma planta sagrada, a preferida de Oxum, por essa razão, os tintureiros de índigo em Osogbo (Nigéria) são abençoados por essa orixá. A pesquisadora afirma também que a sua própria atração pela cor azul se confirmou mais tarde (via teste de ancestralidade genética e pelos espíritos) ser uma conexão com uma tradição nigeriana que ela sequer imaginava. Parece que a recorrência do azul, em suas possibilidades, solidifica essa conexão entre as duas personagens e, quiçá, um passado anterior que elas desconhecem.

A interpretação visual de Duffy e Jennings (2017) na adaptação do romance para os quadrinhos, na *figura 9*, demonstra bem o espelhamento entre as personagens que a prosa sugeriu; elas estão assustadas pela presença do “agente provocador”: seus rostos apresentam

<sup>186</sup> O azul não é exclusivo de Alice e Dana: ao longo do romance há seis ocorrências da cor: Alice com vestido azul; Alice entrega o vestido azul para Dana; Kevin de camisa azul e Carrie com um lenço azul.

expressões similares de pavor, enquanto os modelos de trajes são opostos na marca de temporalidade e como índice de performance de gênero, embora conectados pelo azul.

**Figura 9** - Èjìwápó, dualidade e espelhamento



Fonte: Duffy; Jennings, 2017, p. 205 – detalhe.

Além do azul e do índigo, há a tristeza [*blues*] na atmosfera de *Kindred*. Nesse sentido, a prosa se conecta com o cânone de MN, oriundo da literatura oral e da música secular do final do século XIX (Davis, 1999; Martin, 2012; Brooks, 2017). “O *blues*” é uma linguagem artística que também, segundo Martin (2012, p. 134 – tradução minha), “descreve um sentimento, humor e um estilo de vida, assim como as circunstâncias de um momento em particular na história negra estadunidense”<sup>187</sup>. Esse conjunto de emoções complexas, do luto ao prazer, é um retrato da Vida negra, majoritariamente retratado na música, devido às circunstâncias, mas que envolve todas as áreas da existência. Então, ainda que Alice e Dana não sejam propriamente *blueswomen*, suas práticas feministas e os símbolos que as rodeiam remetem a essa tradição artística: tudo está intimamente conectado (Davis, 1999). Não por acaso, a conjuração é uma forma de curar o *blues* (Martin, 2012): ela é um caminho de ser “tomada pelo espírito”, e, assim, sentir, agir e acessar pensamentos e saberes que não lhe são próprios e sim orientações de Ancestrais, guias e deidades (Shone, 2022).

*Kindred* é um romance, mas a presença de MN independentes, que rejeitam padrões de mulheridade normativa, trajando azul, invoca um tipo de figura feminina específica: a cantora de *blues* (Davis, 1999). De fato, há uma série de apropriações formais e temáticas no romance

<sup>187</sup> “The blues describes a feeling, a mood, and a lifestyle, as well as the circumstances of a particular moment in African American history” (Martin, 2012, p. 134).

que remetem ao *ring shout*, ao *blues* e à tradição mágica de matriz africana: o formato circular no sentido anti-horário, as manifestações dos fundamentos conjuratórios (desejo, fé e direcionamento) (Shone, 2022), a obsessão positiva (Butler, 2020), o *signifyin'* (Gates Jr., 1988) e os momentos de conjuração (Martin, 2012). Fica evidente ao longo da narrativa que os momentos conjuratórios (Martin, 2012) representam mudanças na direção dos acontecimentos, por meio de improvisações, que a autora propõe, baseadas em saberes tradicionais e que a protagonista performa à própria maneira (Martin, 2012).

Já a despeito da diferença temporal que as separava, a aparência duplicada das personagens também sugere a atemporalidade do racismo (Kilomba, 2019) ou como esse é, em si, um “feitiço do tempo”, afinal, situações cotidianas do presente referencial, com certa frequência, reencenam a violência do passado (Kilomba, 2019). Em se tratando de bruxaria *branca* zoológica (Ko, 2019), no período colonial, o fato de a liberdade ser marcada unicamente por documentos que poderiam ser rasgados e a captura de pessoas livres se assemelha, na intencionalidade, na execução de pessoas negras pela polícia no presente, afora a permanência simbólica: objetos decorativos, monumentos e comentários trazem aquelas relações para o presente. Se esse esforço ritualizado de manter o “estilo de vida” colonial, por meio de terrorismo, é uma prática de magia *branca* zoológica (2019), conduzida por Rufus, um trabalho mágico em direção oposta, vinda de um corpo-mente (Walker, N., 2021) injustiçado, mas resiliente, é necessário: a conjuração (Moise, 2018; Shone, 2022).

É apenas quando voltamos a nossa atenção à presença de Alice, que fica cada vez mais evidente a possibilidade de Dana também ter ido, não apenas proteger o “menino”, como apreender o “espírito de luta” (Walker, A., 2021) que inflava a vida de sua bisavó; ainda que o aprendizado com sua Antepassada tenha sido menos estruturado, “Alice [...] desafiava [Dana] sem pensar” (Butler, 2017, p. 377), coisa que Rufus, segundo ela, não conseguia.

Alice não é uma personagem facilmente relacionável, porque desfere palavras duras para Dana. Mas, esse jeito de comunicação, que oscila entre o jocoso e o ofensivo, também faz parte da tradição negra: ele é chamado de *signifyin'* ou *signifyin(g)*. Trata-se dum tropo retórico característico do vernáculo negro, na verdade, um tropo constituído por uma infinidade de tropos, em que a expansão do signo linguístico (no sentido saussuriano) por meio da duplicação, tanto na camada conceitual como na conceituação (intenção, distorções e relação diferencial) e sonora (homófonos, rimas e repetições) é um tipo de jogo (Gates Jr., 1988). Quando Alice se dirige à Dana, é recorrente enfatizar o que lhe parece antagônico na atitude da sua descendente; em dado momento, ela desfere: “[p]reta médica – disse ela, com desdém. – Pensa que sabe muito. Preta que lê. Preta branca” (Butler, 2017, p. 257 – ênfase minha), além de “Ocê devia

se envergonhá, resmungando e *chorando por causa de um lixo branco em forma de homem, negra como você é. Sempre tenta agir como branca*. Preta branca se voltando contra sua gente! (Butler, 2017, p. 264 – ênfase minha)”.

O que parece uma mera atitude hostil consiste em uma performance, o ritual de *signifyin(g)* (Gates Jr., 1988). O oxímoro “preta branca” é repetido com sentidos deslizantes: “preta” significa, ora o lugar social de escravizada e de “pessoa desautorizada”, ora a raça/cor; *branco* significa “escolarizado, autorizado” e, quando – na perspectiva de Alice –, Dana cruza a fronteira, ela se torna uma forasteira: nem de um lado, nem do outro, mas alguém presa no lugar exato do véu (Du Bois, 1999). Além desse sentido mais evidente, os dizeres provocativos carregam outro significado, mais questionador, algo como “por que você tenta agir de forma tão boa?”, isto é, “por que sua consciência é norteadada por padrões morais e éticos maniqueístas (eurocentrados)? A repetição também evidencia o ciclo agonístico no qual Dana está presa – refletido na estrutura circular do romance – e demanda um aprendizado pra alcançar não apenas a libertação (Shone, 2022) do seu “eu-presente”, como do “eu-passado”.

Essa brincadeira de encadear significados diferentes com o uso da mesma imagem sonora, com o intuito de codificar uma mensagem, remete à figura do *trickster* (trapaceiro), alguém que carece de poder e subjuga os poderosos por meio da inteligência. A tradição do *signifyin(g)* remete a diversas histórias da mitologia iorubá nas quais um macaco<sup>188</sup> (*signifying monkey*) convence animais maiores e mais fortes a fazer o que ele deseja que façam (Gates Jr., 1988). O *Signifyin(g) monkey* corresponde ao orixá/loá Exú/Exú-Elegbara/Papa-Legba, o mensageiro entre as pessoas e os orixás e entre esses e o Deus supremo (Lawal, 2008). Ele também prefigura o aprendizado por meio da dor, que, no caso, são as palavras difíceis lançadas por Alice: peças que desafiam Dana a “ver além do desagradável” e buscar o crescimento, tanto como pessoa, como conjuradora.

Enquanto a performance de “tiração de tempo” distrai a atenção, a forma e o conteúdo do que ela diz se infiltra no romance, representando a literatura oral que nos é familiar em gêneros musicais como o *rap* e o *hip-hop*, por exemplo. O modo como acontecem as provocações de Alice causa um desconforto em Dana, mas ela aceita porque, em seu íntimo, sabe que não é apenas o que parece. Esse é o maior indício de que havia em Alice uma

---

<sup>188</sup> O uso recorrente da aproximação de pessoas negras com símios pode causar um desconforto inicial com o termo *signifyin' monkey*, mas Gates Jr. (1988) informa que essa figura marginalizada atende de modo reversamente irônico a isso, porque incorpora a ambiguidade da linguagem. Ko e Ko (2017) explicam que tornar o termo animalizante o mais ofensivo possível para uma pessoa negra é uma armadilha que tem em vista enfatizar o caráter não-*humano* do macaco e manter, dessa forma, o racismo como lógica também viva em grupos sociais que não se beneficiam da existência dessa categoria.

“necessidade de expressar o seu dom” [da palavra] (Walker, A., 2021) a qualquer custo. E, nesse caso, o “fio significativo”, possivelmente, é desnovelado a partir do questionamento “o que significava para uma mulher negra ser uma artista no tempo de nossas avós? Na época das nossas bisavós? É uma pergunta cuja resposta é cruel o bastante para nos gelar o sangue” (Walker, A., 2021, p. 211). A própria Dana sentiu na pele a punição por ensinar a ler e escrever, então é compreensível a razão do silenciamento de Alice, afora o *blues*. Também afora o senso crítico bem marcado verbalmente, Alice não apresenta indícios de autoexpressão a partir de atividades práticas como a costura, culinária ou jardinagem. Mas, em dado momento, ela costura um vestido para Dana que “se parecia muito com os vestidos que todas as outras escravas da propriedade usavam. (Butler, 2017, p. 273)”, mas nada além disso, o que leva à reflexão de Alice Walker (2021) no clássico ensaio *Em busca dos jardins das nossas mães*:

[c]omo se manteve viva a criatividade da mulher negra, ano após ano e século após século, levando-se em conta que, na maior parte do tempo, desde a chegada das pessoas negras aos Estados Unidos, era considerado crime uma pessoa negra ler ou escrever? E a liberdade para pintar, esculpir, expandir a mente com atividades artísticas não existia (Walker, A., 2021, p. 211).

Apesar da exploração irrestrita da capacidade laboral de pessoas negras pressupunha a constrição de qualquer habilidade ou atividade subjetiva, sob o risco das mais terríveis punições, a plasticidade que caracteriza um indivíduo leva a práticas de liberdade (Mbembe, 2018b), como a conjuração do feminismo (Martin, 2022) e, até mesmo, duma conjuradora (o trecho em que Dana encontra Alice e Isaac depois desse ter surrado Rufus põe em questão se o conjurador, naquele momento é mesmo Rufus). Dana é uma heroína, que representa Alice e todas nós, portanto, a firmeza diante de cobranças desproporcionais (Evans, 2024) é requerida, mas também é importante destacar que, acima de tudo, ela é uma artista cuja voz experienciamos ao ler seu relato no formato *deste* livro conjurado por ela: *Kindred*.

Apesar disso, ao longo do romance, há poucas informações sobre o processo e a escrita de Dana: sabemos que ela escreve “Contos, por enquanto. Mas [está] escrevendo um romance”, quando conhece Kevin, e que vendeu algumas histórias “[p]ara pequenas revistas sobre as quais ninguém nunca ouviu falar. Das que pagam com exemplares da revista” (Butler, 2017, p. 90). Mais tarde, depois do enterro de Alice, ela escreve algo e descarta, porque “[e]ra um tipo de escrita que [ela] sempre destruía depois. Não era para ninguém. Nem mesmo para o Kevin” (Butler, 2017, p. 405). Então, mesmo que não estivesse submetida a um editor descontextualizado, virtualmente, essa autocrítica severa presentifica o malefício de forças constritoras intangíveis da bruxaria *branca* (Ko, 2019), que lhe escapam.

Uma vez que é ela que narra a sua própria história, colando fragmentos, por si só,

podemos afirmar que a metalinguagem usada na composição de Butler (2017) é a conjuração em primeiro lugar e de Dana; em segundo, trata-se duma segunda duplicação. Não é explicitado, no romance, que se trata mesmo de uma publicação que existe naquele mundo – ao contrário, parece mais o tipo de texto “específico/ [...] subjetivo/ [...] pessoal [...] emocional [...] parcial” (Kilomba, 2019, p. 52), que ela mesma destruiria. Mas se “escrever é um ato de descolonização no qual quem escreve se opõe a posições coloniais tornando-se a/o escritora/escritor “validada/o” e “legitimada/o e, ao reinventar a si mesma/o, nomeia a realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada” (Kilomba, 2019, p. 28), independente do alcance da narrativa, ela já funciona como um trabalho espiritual – um feitiço – que exuma a herança artística “de amor pela beleza e de respeito pela força [criativa]” (Walker, A., 2021) e, liberta a Ancestral da agonia e do esquecimento.

Ainda no ensaio referido, Alice Walker (2021) especula sobre a genealogia das autoras Negras considerando o legado das mulheres africanas e de suas descendentes que foram escravizadas, muitas delas artistas e, possivelmente, visíveis para além do aspecto biológico no trabalho de suas descendentes. O rastro de Alice na obra de Dana é evidente, quando nos atentamos a *Kindred* como uma “busca do jardim” da bisavó de Dana: cada encontro entre as “duas metades da mesma mulher” é um “momento de conjuração”, que igniza a narrativa (Martin, 2012). Dana é tanto uma conjuradora que trabalha com a grandeza “tempo” e feitiço escrito (literatura) como uma mulher conjurada. Ela é uma personagem multidimensional (Ko, 2019) que manifesta a divindade, um tropo conjurado (Martin, 2012) pela escritora Octavia Butler (2017), sendo não apenas “mulher e negra”, mas simultaneamente constituída pelos marcadores sociais, identidades presentes e passadas. Numa outra direção, temos Alice como mulher conjurada por Dana para trazer sabedoria, cura e restauração (Moise, 2018), ao mesmo tempo, conjuradora que lança encantamentos orais numa modalidade de comunicação cifrada (*signifyin'*), que é um conteúdo conjurado (Martin, 2012). Isso tudo comprova que, oculto na linguagem acessível e fluidez na leitura, *Kindred* é uma contranarrativa, que carrega em si (para a leitora imaginativa com quem dialogo) uma proposta complexa que se apropria da “visão de mundo” tradicional: o *èjìwàpó* (complementariedade e simultaneidade).

Alice Walker (2021, p. 2019) conta que, ao “[buscar] o jardim de [sua] mãe”, isso é, o modo como ela conseguiu dar vazão ao seu impulso artístico num contexto histórico mais desfavorável do que a própria Alice enfrentou, encontrou o seu próprio jardim. E isso se refere não apenas ao florescer de sua voz artística, mas a proporcionar o equilíbrio reivindicando a sua herança complexa (Shone, 2022). De modo semelhante, afirmo que o princípio da dualidade (*èjìwápo*) foi um importante mecanismo de florescimento espiritual e físico que permitiu a Dana

equilibrar uma disputa em suspensão: ela venceu o medo, ao mesmo tempo em que libertou Alice (outra parte de si mesma) do ciclo de sofrimento porque reconheceu que são constituídas de uma mesma substância (Shone, 2022). Dana não impediu o fluxo das coisas que já haviam ocorrido, porque, no fim, o passado já passou, mas ela pode conhecer a sua história e se transformar numa conjuradora mais sábia no final do romance.

Antes de prosseguir, é relevante lembrar que a estrutura do romance é composta por um prólogo curto, seguido de seis capítulos de idas e vindas em diferentes tempos e um epílogo. A abertura da obra mostra o trauma emocional e físico resultado das viagens. O epílogo, também breve, após o desfecho, se conecta com o início, estabelecendo uma estrutura circular que não apenas rompe com a noção de tempo linear e progressivo, como manifesta um princípio do *ring shout*. Esse formato também remete ao sankofa, do qual se desdobra a noção afrofuturista de narrativa sankofiana [*sankofarration*] (Jennings *apud* Brooks; McGee; Schoellman, 2017a). Nessa lente, “não é um tabu voltar ao passado e retomar algo esquecido”<sup>189</sup> (Brooks; McGee; Schoellman, 2017a, p. 140 – tradução minha), então podemos compreender que Dana não apenas interveio no passado, ela reivindicou a sua herança e saiu transformada dessa jornada de horrores intermináveis.

---

<sup>189</sup> “It is not taboo to go back and fetch what you forgot” (Brooks; McGee; Schoellman, 2017a, p. 140).

### 3.2.4 Sobrevivendo ao horror colonial infinito

- Palavras machucam.
  - Não tanto quanto tijolos.
- (*Seu Amigão da Vizinhança: Homem-Aranha*, 2025)

O debate filosófico e sociológico sobre a primazia do discurso sobre a materialidade, ou do contrário, ultrapassou o âmbito acadêmico e se espalha para discussões informais, no *mainstream* e em domínios cotidianos, porque a violência é um problema com o qual todo mundo deveria se preocupar (Davis, 2018b; 2022). De fato, a brutalidade e a morte literal se mostram absolutas e motivos convincentes para considerarmos a urgência de enfrentamento ao horror *real* (Benson-Allott, 2016), mas a resposta não está em ignorar a concretude e o poder do discurso (Foucault, 2014) e das representações. Por isso, *Kindred* apresenta comentários retóricos sobre isso, ao apresentar cenas de terror e reflexões sobre poder.

É impossível ignorar a presença do “farrapo humano” (Mbembe, 2018b) em *Kindred*. Mas essa é uma dimensão manifesta, inteligível e passível de combate direto. Sem se restringir à denúncia, a obra também evidencia o poder do discurso diante do real: o desdém, a negligência e o desprezo pela Vida Negra como práticas de bruxaria *branca* (Ko, 2019), que retroalimentam a violência física. Trata-se de mais um sutil chamado para o olhar multidimensional (Ko, 2019): discurso e tortura são dimensões diferentes de um mesmo “objeto” que machuca a todos: a supremacia *branca*.

Por exemplo, quando Margaret interrompe a leitura de Dana oferecendo ao filho o bolo com uma “bela cobertura branca” (Butler, 2017, 167), ela nos remete à cena de *Corra* (2015). Quando Rose Armitage bebe leite e come cereais coloridos, separados em recipientes diferentes, ela performa o ritual (discurso jurídico) segregacionista “separados, mas iguais”. De modo semelhante, a mãe tenta reconduzir a atenção de Rufus para o consumo de algo branco, porque Rufus está se alimentando da habilidade de Dana, que é Preta. Imagens como essas, de pessoas *brancas* consumindo alimentos brancos, são significativas, porque são símbolos usados pela extrema direita na contemporaneidade (Gambert, 2018 *apud* Ko, 2019) para comunicar seus interesses de forma oculta. Com isso, podemos compreender que as atitudes e falas de Margaret carregam uma violência oculta e mais difícil de acessar que as chicotadas e as cenas de violência gráfica protagonizadas por Tom.

Na *figura 10*, observamos a performance dela como “Jane Crow”<sup>190</sup> (Davis, 2022),

<sup>190</sup> O termo foi cunhado por Pauli Murray (advogada, autora, ativista, mentora de Patricia Hill Collins e primeira sacerdote anglicana Negra) e alude ao fato de que, apesar de as mulheres *brancas* serem impedidas de participar de decisões políticas, faziam parte igualmente do sistema, junto aos homens *brancos* (Jim Crow).



quando considera o bordado totalmente errado e ordena que Dana comece tudo do início (Duffy; Jennings, 2017), apenas para reforçar seu benefício residual (Ko, 2019): ao menos, naquela relação, é ela a detentora do poder. Essa atitude de desprezo em relação à costura se estende para a leitura: certa vez, na presença de Dana, ela diz ao filho: “Não sei por que você quer ouvir o que ela lê [...] Ela tem voz de zumbido de mosca” (Butler, 2017, p. 167). Esse comentário, além de impor a autoridade racial, define o lugar da voz “inadequada” que – nesse parâmetro – sequer deve ser ouvida (Kilomba, 2019).

**Figura 10 - O desdém como magia branca**



Fonte: Duffy; Jennings, 2017, p. 193 – detalhe.

A crítica à leitura desferida, quando a própria Margaret não foi adequadamente alfabetizada, é bastante diferente da violência física, mas igualmente contribui para a Morte. Realmente, numa primeira camada, a atitude não parece tão relacionada à Morte, mas dois aspectos nos ajudam a compreender como a magia *branca* opera nesse evento. Primeiro, “leitura” compreende o ato enunciativo em voz alta, mas também a interpretação (performance). Dana, sendo do “futuro”, sabe que pessoas como nós temos “sido sistematicamente desqualificadas, consideradas [produtoras de] conhecimento inválido” (Kilomba, 2019, p. 51), enquanto pessoas *brancas* se sentem sempre no lugar, dentro da ordem colonial (Kilomba, 2019). Nesse sentido, há um embrincamento entre palavra e poder: o que Margart faz é um ritual de dissecação retórica (Jones, 2015), para destruir a sua “rival” que, em seu imaginário racista, está roubando seu filho (Kilomba, 2019).

Para Margaret, Dana não apenas rouba seu filho, como o homem *branco* adequado pra

ela: Kevin. Então, motivada pela inveja de Dana por estar dormindo com Kevin, ela começa uma perseguição abstrata para reafirmar a crença supremacista que arquiteta aquele mundo no qual ela é oprimida, ao mesmo tempo em que o benefício residual (Ko, 2019) consente que também machuque.

Os efeitos emocionais do exercício do poder “invisível” em Dana são elaborados, como um passo importante para ela lidar com o trauma:

Então percebi que, se Margaret me expulsasse, não seria por fazer algo tão normal como dormir com meu senhor. E de alguma forma isso me perturbou. *Senti quase como se estivesse fazendo algo vergonhoso, gostando de bancar a prostituta com meu suposto dono.* Eu me afastei com uma sensação desconfortável, levemente envergonhada (Butler, 2017, p. 157 – ênfase minha).

O excerto demonstra o efeito das crenças supremacistas de Margaret no mundo interior de Dana. Isso acontece porque o racismo retira, cirurgicamente, o sujeito de sua identidade verdadeira; com isso, ele passa a ser determinado pelo exterior e a não se reconhecer (Kilomba, 2019; Ko, 2019). Assim, o discurso de Margaret cria uma realidade que afeta profundamente Dana, mesmo sem nenhum toque físico: é um feitiço poderoso.

Outro feitiço, igualmente potente, que aflige pessoas negras na contemporaneidade, é a ideia de que resistiriam melhor aos horrores da escravidão, que seus Antepassados. Esse “encantamento”, lançado por uma cultura dominada por discursos anti-negro, imagens de controle (Collins, 2019) e estruturas sociais fundamentadas pelo capitalismo, se fortalece sempre que pessoas negras vestem “máscaras brancas” (Fanon, 2008) e concordam em praticar a bruxaria zoológica (Ko, 2019). Um dos riscos dessa prática é que ela afasta os praticantes de seu próprio sistema de raízes, ou seja, de seus Antepassados (Shone, 2022).

A magia *branca* agindo sobre a subjetividade negra é um dos temas centrais em *Kindred*, mas o verdadeiro “germe” do enredo é o poder das narrativas sustentarem a escravidão, mesmo após a conquista de direitos civis. Mesmo Dana precisa ter contato com o passado para compreender o modo como a ordem colonial se infiltra no seu cotidiano. Acessando o passado, ela compreende que “o pesadelo da escravização continua a nos assombrar” (Davis, 2022, p. 109) e “como muitas vezes acontece com pesadelos, tentamos não pensar a respeito, exceto em termos abstratos, supondo que assim eles acabam” (Davis, 2022, p. 109). Ao sentir na pele a conexão entre o passado e o presente, Dana é convocada a intervir no ciclo de opressão (Davis, 2022) no nível pessoal, análogo à Octavia Butler.

Quando cursou a Pasadena City College<sup>191</sup>, na década de 1960, Octavia Butler ouviu

---

<sup>191</sup> Universidade pública na Califórnia, onde Octavia Butler se graduou em 1968 (Butler, 2023).

um jovem afirmar que “[ele] gostaria de matar todos esses velhos que têm nos segurado há tanto tempo. Mas eu não posso porque eu teria que começar com os meus próprios pais”<sup>192</sup> (in Rowell; Butler, 1997, p. 51 – tradução minha). Segundo a autora, quando diz “nós”, ele quer dizer “povo negro” e, quando diz “velhos”, quer dizer “gente negra mais velha”<sup>193</sup>, o que a deixou reflexiva. Através dessa fala, Butler notou que ele se sentia envergonhado pelas gerações anteriores, porque não levava em consideração os esforços feitos, naquele contexto em que a violência e morte eram práticas cotidianas. O rapaz, então, não apenas demonstrou desconhecer a dinâmica de morte social, o terror ordinário e o direito de matar, vigente durante o período colonial (Hartman, 2022 [1997]), como não fazia ideia do que era sobreviver a uma lógica de mundo massacrante como aquela.

Somado a isso, há o fato de Butler (2023) também ter se sentido envergonhada, durante a infância, por sua mãe ter sido obrigada a suportar tratamentos degradantes nas relações de trabalho. Em dado momento, a autora admite que compreendeu o quanto a sua sobrevivência se deu aos esforços de sua avó e de sua mãe. Ela conta que a sua mãe nasceu em 1914, na Louisiana, e cresceu numa *plantation* de açúcar em condições semelhantes às monoculturas do século XIX. Portanto, ela confessa que escreveu *Kindred*, tanto pra elaborar seus sentimentos como em reação àquela tendência, comum nos anos sessenta, de *vergonha* e *raiva dos Antepassados* por terem (supostamente) aceitado a escravidão passivamente. Sua discordância dessa perspectiva foi o elemento basilar sobre o qual meditou, até a publicação de *Kindred* (in Rowell; Butler, 1997). Essa experiência originou em Butler (2023) um desejo de transportar as pessoas (artisticamente), daquele contexto histórico (após a conquista dos direitos civis) de volta à escravidão, para compreenderem o quão inaptas elas seriam para sobreviver àquele tipo de horror.

Além das entrevistas, há notas<sup>194</sup> da autora sobre *Kindred*, em 1976, que informam o seu desejo de escrever uma história de horror, “sem corpos fatiados. [Afinal] [v]iver é mais aterrorizante do que morrer, se for tratado corretamente”<sup>195</sup> (OEB 1183 *apud* Montgomery;

<sup>192</sup> “I’d like to kill all these old people who have been holding us back for so long. But I can’t because I’d have to start with my own parents” (Butler in Rowell; Butler, 1997, p. 51).

<sup>193</sup> Embora em sociedades eurocristãs o termo “mais velho” denote etarismo, na cultura iorubana é um título relacionado a guardiães e guardiões da tradição. Assim, ancião ou “mais velho” [*àgbà*, lê-se *àgbàlágà*] (Fakinlede, 2003, p. 482) significa mais do que a idade cronológica: diz respeito a contribuições para a comunidade, ser portadora de sabedoria e herança cultural transmitida através das gerações, manifestar honradez e alto padrão de conduta ética.

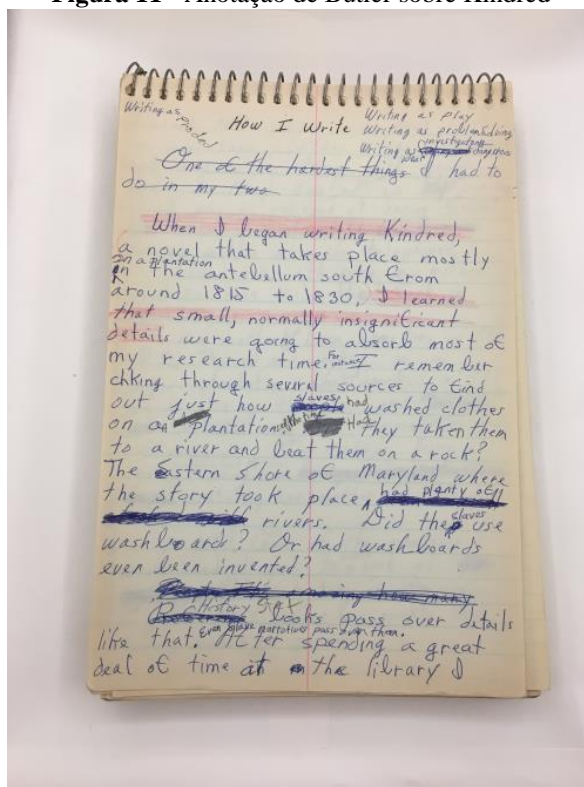
<sup>194</sup> Anotações, cartas e outros tipos de documentação literária que pertenceram à Octavia E. Butler (OEB) fazem parte do acervo da biblioteca Huntington (The Huntington Library) na Califórnia (EUA). Uma vez que o material não está digitalizado, utilizo as transcrições de Montgomery e Caldwell (2023).

<sup>195</sup> “No sliced bodies. Living is more terrifying than dying if properly handled” (OEB 1183 *apud* Montgomery; Caldwell, 2023, p. 169).

Caldwell, 2023, p. 169 – tradução minha). Noutra nota, ela afirmou que “[a] proposta do Primeiro Capítulo é Arrancar Dana do familiar, Assustá-la, Confundi-la e prometer-lhe Horror!!!”<sup>196</sup> (OEB 1189 *apud* Montgomery; Caldwell, 2023, p. 169 – tradução minha).

A nota *How I Write* (figura 11) mostra a preocupação de Butler com os detalhes do cotidiano das pessoas escravizadas, desde “como lavavam roupas” até o que já tinha sido inventado ou não. Além de pesquisas em bibliotecas, visitas a museus que outrora foram *plantations*, ela leu memórias de pessoas escravizadas (Butler, 2023). Todos esses elementos permitiram um mergulho profundo na história, que impulsionou uma escrita improvisada: a técnica usada para compor a narrativa é inegável, mas o ritmo, as reviravoltas, os elementos do cotidiano, uma heroína jogada num caos temporal, tudo isso envolto pelo horror, denotam uma forma de expressão própria: o discurso do horror.

**Figura 11** - Anotação de Butler sobre *Kindred*



Fonte: <https://medium.com/@josephpatrickpascale/octavia-butlers-writing-process-inspiring-oneself-bd751470e4b8>. Acesso em 3 abr. 2025.

Butler objetivava motivar reflexão e a mudança de consciência, no que se refere à relação com os Antepassados, por meio de sua obra literária, pois os jovens ativistas proclamavam orgulho negro, mas pareciam não fazer ideia de que os seus familiares mais

<sup>196</sup> “The purpose of Chapter One is to Rip Dana loose from the familiar, Frighten her, Confuse her, And promise her Horror!!!” (OEB 1189 *apud* Montgomery; Caldwell, 2023, p. 169).

velhos eram heróis (OEB *apud* Montgomery; Caldwell, 2023, p. 169). Por tudo isso, *Kindred* é uma obra que invoca os terrores do sul dos E.U.A nos tempos da escravidão, de modo tão corporificado e atento à experiência de dualidade (como é a prática mágica de matriz africana), Octavia Butler proporciona ao público uma experiência transformadora, por meio duma história vívida de sobrevivência ao horror (Montgomery; Caldwell, 2023).

Uma vez que *Kindred* comporta uma leitura gótica, é evidente que os elementos de horror presentes discutem a questão do tempo e da decadência dos valores tradicionais (escravocratas), porém, se observarmos a imersão da leitora a partir de cenas de suspense e reviravoltas, nos aproximaremos do horror propriamente dito. Nesse ponto, uma questão pertinente pode ser alçada: “mas qual o sentido do horror estético se os horrores da vida real suplantam facilmente tais experiências?”.

Se tivermos em mente o encadeamento de protagonismo e autoria feminina negra, a fluidez entre os gêneros especulativos, a perspectiva e a tradição literária Negra (Brooks, 2017), observaremos que as reentrâncias da temática da escravidão (“horror natural” (Carroll, 1999)), com os fantasmas e a viagem no tempo (“horror artístico” (Carroll, 1999)) proporcionam uma experiência, em grande medida, desagradável como o horror propõe, em geral, mas que propicia a nomeação de ocorrências de racismo (Kilomba, 2019). Assim, a escrita de horror negro com reentrâncias entre o social, político e estético, que estou analisando como a conjuração do horror, é a experiência desagradável, nojenta e horripilante, do ponto de vista da heroína em busca de libertação (Shone, 2022). Ela também é um processo metalinguístico de conjuração, porque a leitura exige passar pelo movimento de transformação e de “ir além do medo”, como também ensina Mãe Aniseya. De fato, por meio de uma jornada árdua e sombria (despida de violência sem sentido), a personagem nomeará a realidade, enfrentará o medo e encontrará um meio de “ressurgir” da morte (Mbembe, 2018b).

De um ponto mais geral, isso é, como gênero, “o terror [negro é] como uma catarse por meio do entretenimento. É um jeito de representar nossas dores e medos mais profundos – para pessoas negras, porém, por muitas décadas isso não foi possível, já que as histórias sequer eram contadas” (Peele *in* Peele; Adams, 2024, p. 7-8). Como discurso, o horror não precisa se ater apenas aos tropos, mas, deve antes, partir da intencionalidade de desencadear, na audiência, o processo de “entropia interior”, ou seja, o colapso emocional<sup>197</sup> (Aldana Reyes, 2015). Essa falência irreversível das emoções é experimentada pela protagonista, sempre que volta do

---

<sup>197</sup> A popularização dos temas góticos e de horror geraram um descolamento entre a imagem do monstro clássico e o afeto primário de temor. Assim, desenhos infantis usam figuras “horrificas” com intenções divergentes das obras de horror tradicionais (Aldana Reyes, 2015).

passado, e, como é ela quem narra a experiência, é de sua perspectiva que a obra institui o comentário sobre o poder necropolítico (Mbembe, 2018a):

Então, acabei me distraindo com um dos livros da Segunda Guerra Mundial de Kevin: um livro de memórias de sobreviventes de campos de concentração. *Histórias de agressão, inanição, imundície, doença, tortura, todo tipo de humilhação*. Como se os alemães tivessem tentado fazer, em apenas alguns anos, o que os americanos praticaram por quase dois séculos. Os livros me deixaram deprimida, assustada, fizeram com que eu enfiasse o remédio para dormir de Kevin dentro de minha bolsa. *Como os nazistas, os brancos pré-guerra entendiam um bom tanto de tortura, um bom tanto a mais do que eu queria entender* (Butler, 2017, p. 188-199 – ênfase minha).

A conexão que a personagem faz entre a hediondez do século XX e do XIX retoma o argumento de Aimé Césaire (1978 [1950]) a respeito da empatia e reparação dos crimes da segunda Guerra Mundial como uma *mea culpa branca* por terem feito com o próprio território o que já praticavam na América, Ásia e África. Dana intui e acrescenta (de modo não linear) ao poder, que permite eliminar e deixar que o Outro seja eliminado, a soberania do sujeito “nazista” e “branco pré-guerra” que manifesta esse poder (Mbembe, 2018a). A essa altura, ela não reflete tanto sobre o papel de seu companheiro, Kevin, e a sua relação nessa dinâmica histórica, mas descreve situações nas quais ele tenta, sutilmente, convencê-la a entrar na ordem colonial (Kilomba, 2019) datilografando suas histórias, já que ele busca encadear de modo “inocente” as identidades de escritor/marido/mestre.

Apesar disso, ele também é levado a uma transformação considerável. Inicialmente, Kevin demonstra “vergonha” ao se deparar com o seu privilégio no passado, porque a exterioridade demanda que ele seja como os “nazistas e brancos pré-guerra” ou os “brancos da África do Sul” (Butler, 2017, p. 314), mas a sua interioridade, fundamentada na etiqueta contemporânea, o paralisa diante da violência. Ao longo do romance, ele parece se sentir impotente e precisa lidar sozinho, por cerca de cinco anos no contexto escravista, voltar, admitir que já não se sentia em casa no século XX, até chegar ao estágio de reconhecer seu privilégio e se comprometer com a reparação (Kilomba, 2019) no futuro/presente referencial.

Dana entende o terror social como uma marcação desse poder da morte (Mbembe, 2018b), manifesto e documentado na *realidade referencial* como a escravidão – por exemplo. Quando voltamos ao âmbito concernente à literatura, o terror como gênero artístico se constitui por uma dinâmica semelhante, na qual a hierarquia de poder define quem é o monstro (literal ou figurativo) e a vítima; o jogo entre a tensão e a revelação dita o tom e a temática determina a densidade do *real*. Em obras de autoria Negra é comum que o terror decorrente do poder necropolítico (Mbembe, 2018a), ao ser mesclado a outras formas de horrores sobrenaturais e cenas abjetas de violência sem sentido, revele o quanto a vida é assustadora. Se para alguns

pode soar como paranoia, uma forma alternativa de analisar essa produção é compreender o seu potencial de se dirigir à alienação (que é muitas vezes motivo de chiste nas obras de horror negro).

Tendo em vista essa indissociabilidade do terror no cotidiano vivenciado pela população negra<sup>198</sup> e a experiência de personagens Negras em narrativas especulativas, é válido considerar como esse entrelaçamento se dá num romance histórico. No caso específico de *Kindred*, eu aponto, a seguir, as três dimensões que o horror assume: do horror corporal (Aldana Reyes, 2014) à transcendência para o mundo espectral (Mbembe, 2018b) e à experiência mística de resgatar a sua Antepassada (Alice) da “masmorra do esquecimento” (Peele *in* Peele; Adams, 2024).

Para compreender o mundo espectral, em *Kindred*, é necessário ter em mente a potência que a musicalidade do escravizado (e seus ritmos tributários, como o *blues*, *jazz*, *soul*, *hip-hop*...) revela, um “poder oculto”, capaz de reanimar os Mortos. Por esse motivo, Mbembe (2018b) define essa musicalidade negra como *réquiem* – músicas de morte, em homenagem aos falecidos que, também, “somos nós mesmas”. Esse processo de ressurreição se dá porque o sujeito negro, fabricado pelo discurso Iluminista (que criou o mundo “à imagem e semelhança” do sujeito *branco*) estripado de sua agência, se torna, paradoxalmente, um corpo morto e vivo. Morto porque é espoliado de qualquer valor que não seja atrelado às suas funções biológicas e atributos anatômicos (Mbembe, 2018b; Ko, 2019) e, como tal, pode ser trocado (como mercadoria) ou vir a ser destruído pelo “poder noturno” (Mbembe, 2018b).

O poder noturno (Mbembe, 2018b) é a contraparte sombria do discurso “luminoso” sobre o que é o sujeito. Esse poder envolve o consumo literal e figurativo de carne morta (canibalização do capital Vital) coisificada por meio do discurso dominante, noutras palavras: a bruxaria *branca* zoológica (Ko, 2019). Essa prática de absorção pode ser entendida, no romance, em paralelo com a história dos EUA, em três momentos principais. No século XIX pré-guerra civil, o poder noturno atuava a partir da fixação do “negro” em um lugar de projeção de tudo o que é ruim, desarmônico e desumano (Kilomba, 2019) e, como tal, desposável; nesse momento, a violência em toda e qualquer forma se mesclava ao cotidiano colonial. O segundo momento é o período de Reconstrução (1865-1877), quando o governo federal pressionou os confederados a acolherem as reformas progressistas, sobretudo no que tange ao combate à discriminação racial e às práticas terroristas de grupos de ódio (Du Bois, 1999). Durante a

---

<sup>198</sup> Evidentemente, o horror é apenas uma das dimensões da Vida negra. Minha ênfase nesse aspecto está relacionada ao modo como ele ocorre como uma perturbação do cotidiano (assim como a presença do monstro no horror), que envolve a Vida de modo não previsível (uma sensação psicológica irracional semelhante à experiência sobrenatural, por isso, a linguagem simbólica como um meio de apreender esse *real*).

reconstrução, ficou evidente a possibilidade de pôr em prática uma política de reparação e garantia de que o corpo e as propriedades do povo negro podem ser protegidos. Por fim, houve um sangrento *backlash* que anunciou uma nova era sombria.

Se antes da guerra o poder agia nas sombras e, depois da reconstrução, foi se transmutando em um “poder diurno”, após os direitos civis, podemos propor que o intervalo entre 1865 e 1964 foi, para os negros, uma espécie de *dayclean*. O termo, usado pelo povo Gullah/Geetchee (Brooks; Martin; Simmons, 2021), descreve o momento em que a noite se torna dia; por conseguinte, o sentido de que o interstício é o momento de renovação e, principalmente, de entendimento. Após a conquista dos direitos civis, o poder precisou se tornar uma lógica que assume diferentes formas para manter a prática de violência já conhecida (Mbembe, 2018b). Assim, a lei que permitia a escravização se transformou em leis de Jim Crow e, mais recentemente, na criminalização de pessoas negras para justificar a violência policial (Ko, 2019).

Nesse passar da violência noturna para a diurna, muita coisa se perdeu. Em *Kindred* esse “esquecimento” é representado pela materialidade da bíblia da avó Hagar ter registros do “período dos grilhões” (Du Bois, 1999), mas carecer de informações que poderiam ajudar Dana em sua jornada, como, por exemplo, o fato de seu bisavô ser um Proprietário. A problemática da informação perdida, que será recuperada depois de uma série de intercorrências, é recorrente no gótico tradicional e tem em vista provar que o herói tem uma origem nobre. No caso de Dana, esse tropo é revertido na sua incumbência de dirimir a maldição de família. Mas antes de apreender essa missão, ela faz viagens no tempo que são experienciadas como um nauseante horror infinito – como fora a passagem pelo Atlântico –, e nele a heroína passa pelos horrores da carne (o horror corporal), adentra o mundo espectral, até então resgatar a sua Antepassada e a si mesma, no desfecho.

Para compreender a coincidência entre passado e presente que assalta Dana, recorro à ligação que Achille Mbembe (2018a) faz entre modernidade e terror. Segundo o filósofo, o terror “está claramente relacionado a várias narrativas sobre dominação e a emancipação, apoiadas, majoritariamente, em concepções sobre a verdade e o erro, o “real” e o simbólico herdados do iluminismo” (p. 24). Essa dicotomização, que pode ser exemplificada pelo par “luz e sombra”, é um substrato no qual se estabelece “o contexto da *plantation*” (Mbembe, 2018a, p. 27). O suposto avanço da Europa em direção à “luz”, à “verdade” e à soberania do sujeito cria, ao mesmo tempo, uma “sombra”: o sujeito escravizado, que perdeu o lar, direitos sobre o corpo e o seu estatuto político (Mbembe, 2018a). Dessa forma, o escravizado (socialmente morto) se torna propriedade, mantido vivo apenas como função biológica, para manter pulsante



a economia parasitária. Entretanto, o escravizado está *realmente* Vivo (imbuído de capital Vital<sup>199</sup> (Ko; Ko, 2017)) num mundo espectral, quando ele “foi se desprendendo da forma-escravo, comprometendo-se com novos investimentos e assumindo a condição de espectro que ele pôde conferir a essa transformação pela destruição um sentido de futuro” (Mbembe, 2018b, p. 229).

Noutras palavras, quando Dana descreve a evidente relação entre o esvaziamento do valor da Vida negra (Ko; Ko, 2017) e a impunidade após a escravidão, ela está descrevendo o fato de que a morte social, a que refere Mbembe (2018a), é um processo em curso, que começa como uma reafirmação da hierarquia sujeito/objeto cancelada pelo Estado (até a conquista dos direitos civis em 1964) e o seu oposto (o negro) sendo corporificado. Um corpo que é avaliado pelo poder apenas da carne tem valor estimado apenas no que pode ser explorado ou metabolizado pelo sujeito *branco*. Então, as viagens de Dana para salvar Rufus a tornam valiosa pra ele enquanto ela garante sua sobrevivência e aceita *negociar*. Durante as primeiras viagens, quando ele é uma criança, Dana acredita que é possível vencer a uniformização causada pela violência, por meio do diálogo.

Mas, não demora pra ela ser levada a compreender que a punição é parte do emaranhado da escravidão, e que, portanto, qualquer eventualidade – como ensinar a ler, responder ou existir – pode conduzir ao ritual de destruição do corpo, como Dana relata: “[h]avia uma mulher na fazenda Weylin cujo antigo dono havia cortado três dedos de sua mão direita quando ele a pegou escrevendo” (Butler, 2017, p. 306-307). Não é apenas o prazer de derramar sangue que causa horror, mas também o fato de que “o papai [de Rufus] não paga médico para sarar os pretos” (Butler, 2017, p. 236). Essas duas falas exemplificam a dupla face do poder necropolítico: matar e deixar morrer (Mbembe, 2018a).

Na estrutura de suspense, primeiro, Dana tem sua rotina perturbada pelo convite funesto para o passado. Então, a narrativa exhibe o ritual detalhado que precede a destruição de sua subjetividade; em seguida, toda a sorte de violência gráfica contra pessoas negras (escravizadas ou livres) com detalhes sobre a performance do “ato de morte” (Mbembe, 2018b) são observados à distância, por Dana:

Uma vez, fui chamada aos casebres dos escravos, à vila, para ver Weylin punir um escravo pelo crime de responder. Weylin mandou que despissem o homem e o amarrassem ao tronco de uma árvore seca. Enquanto o castigo era aplicado pelos outros escravos, Weylin permaneceu balançando o chicote e mordendo os lábios finos. De repente, ele lascou o chicote nas costas do escravo. O corpo do homem convulsionou e o movimento fez as cordas se esticarem. Observei o chicote por um

<sup>199</sup> As autoras diferenciam *life* de *Capital Life* para marcar a diferença entre funções biológicas e o caráter ontológico do sujeito (Ko; Ko, 2017).

momento me perguntando se era igual àquele que Weylin tinha usado em Rufus anos antes. Se fosse, eu compreendia totalmente por que Margaret Weylin havia pegado o garoto e fugido. O chicote era pesado e media pelo menos 1,80m, e eu não o usaria em nenhum ser vivo. Ele tirava sangue e gritos a cada açoite. Eu assisti, ouvi e desejei estar longe. Mas Weylin estava usando o homem como exemplo. Havia exigido que todos nós assistíssemos à surra, todos os escravos. Kevin estava em algum lugar da casa grande, provavelmente nem sequer sabia o que estava acontecendo (Butler, 2017, p. 148).

O homem a que Dana assiste ser açoitado não tem nome e serve na narrativa como um exemplo desse corpo-coisa, que sente dor, causa horror a quem observa e se identifica com sua condição, mas a falta de descrições físicas, nome e história fazem dele menos ainda. A narrativa não propõe nenhuma conexão entre o público e esse personagem alijado, inclusive de roupas. Enquanto isso, o chicote como coisa fetichizada ocupa a relevância no acontecimento por ter especificidades *humanas* que o indivíduo não possui. Por ser extensão do *humano*, o chicote também é símbolo do poder, de uma visão de mundo parasitária, que não se incomoda em gastar energia açoitando, porque se alimenta do terror e da destruição resultantes de sua performance (Mbembe, 2018b).

O tempo contemplativo que antecede a primeira pancada mostra que Weylin personifica a “disposição [...] em se comportar de forma cruel e descontrolada ou no espetáculo de sofrimento imposto ao corpo escravo. Violência, aqui, torna-se um componente de etiqueta, como dar chicotadas ou tirar a vida do escravo: um capricho ou um ato de pura destruição visando incutir o terror” (Mbembe, 2018a, p. 28-29). Esse ato de terrorismo reafirma o caráter descartável do negro fabricado pelo iluminismo e ainda deixa transparecer que Kevin representa a outra face de Weylin e Rufus: o deixar morrer. O excerto demonstra a passagem do necropoder, desde a violência física até a ausência de suporte, a partir das figuras do antepassado e do marido. O primeiro, nativo do século XIX antes da Guerra Civil, é um agente do “poder noturno”, por isso, metaboliza o corpo negro à luz da noite, a partir duma crença pré-fabricada de inferioridade negra, mas nas sombras da “incivilidade”; o segundo, nativo do século XX, pré-direitos civis, com o intuito de se preservar do horror e não se comprometer com a matança, se exime de saber o que acontece na fazenda e acaba sendo conivente e “deixando morrer” – uma das marcas do “poder diurno”.

Mais tarde, Dana se dá conta de que o “espetáculo” com o chicote fez com que ela passasse a se comportar de modo mais preocupado em resguardar a integridade de seu corpo, até que se sentisse compelida a ensinar Nigel a ler. Quando Waylin descobre esse ato de rebeldia, Kevin está longe, mas uma vez, e não pode usar seu poder para proteger Dana:

Weylin me arrastou por alguns metros e me empurrou com força. Caí, fiquei sem ar. Não sei de onde o chicote saiu, não vi que seria açoitada. Mas fui. Senti como se

houvesse um ferro quente em minhas costas, ardendo em mim através da camisa fina, rasgando minha pele... Gritei, convulsionei. Weylin bateu mais vezes até que eu não conseguisse me levantar nem mesmo sob a mira de uma arma.

Fiquei tentando me afastar das chicotadas, mas não tive força nem coordenação para isso. Não sabia se ainda estava gritando ou só gemendo. Só tinha consciência da dor. Pensei que Weylin quisesse me matar. Pensei que morreria no chão ali com a boca cheia de terra e sangue, com um homem branco xingando e me repreendendo enquanto me batia. Naquele momento, quase quis morrer. Qualquer coisa que me tirasse a dor. Vomitei. E vomitei de novo porque não consegui virar o rosto. Vi Kevin, era um borrão, mas de algum modo ainda reconhecível. Eu o vi correndo na minha direção em câmera lenta. Pernas em movimento, braços esticados, mas ainda assim, não parecia chegar nem perto. De repente, percebi o que estava acontecendo e gritei. Acho que gritei. Ele precisava me alcançar. Precisava! E desmaiei. (Butler, 2017, p. 172-173).

A descrição de Dana é precisa, porque recorre a uma série de aproximações sensoriais refletidas na sintaxe (períodos curtos, orações coordenadas, hesitação e repetição) para ambientar a leitora. A imagética horrífica, no entanto, se atém mais ao “ritual” de violência (aqui Weylin é o agente, mas ele some e o ato toma a centralidade a medida que ele se torna “um *branco*” no plano fundo) e ao marcador afetivo (Aldana Reyes, 2016), em vez da usual sanguinolência que as obras com a temática da escravidão costumam usar (quando se trata de horror com negros (Coleman, 2019)). Nesse trecho, Butler (2017) inverte a ordem tradicional de sujeito (quem age) e objeto (quem sofre a ação), mantendo a cena, simultaneamente, no mundo interior e exterior de Dana e, afastando Weylin, até conjurar a sua casa nos anos 1970. Na cena de sujeição, nós apreendemos o acontecimento pela narrativa dela, que se desdobra em dois tipos de experiência.

A primeira camada é de horror corporal (Aldana Reyes, 2014), não como um espetáculo *voyeurístico* de eviscação, mas revelando o limiar entre o corpo biológico e o corpo-mente (Walker, N., 2021). Quem reivindica a dor e enumera as pancadas amorfas (cujas consequências não descritas) também acaba chamando a atenção para o indivíduo cuja identidade é visível, mas é generalizado nessa passagem, que conduz o processo de objetificação. Além de dor, o “monstro” causa pavor, pois é uma ameaça à integridade física, à vida do sujeito negro e encena uma injustiça que não pode ser contraposta de imediato.

Esse embaralhamento entre as funções físicas e mentais falseia a fronteira fictícia entre alma/matéria e psique/corporeidade, que a violência tenta impor ao Outro. Ao mesmo tempo, o vômito representa a imposição do material, eviscação, abjeção; o que está dentro sendo jogado pra fora é uma evidente mensagem sobre fronteiras sendo atravessadas. Nesse caso, o horror não é apenas resultado da ameaça, da dor lancinante, mas também do nojo que o desarranjo anatômico causou e que o rosto mergulhado no vômito reitera.

Quando Dana viajou pela primeira vez para a Maryland colonial, ela experimentou a

literalidade que a morte assume no passado de violência noturna. Se recordarmos a reação de Weylin ao encontrar Dana, será possível identificar que as interações entre os dois são sempre violentas e potencialmente letais para a descendente. Assim, o refugio do “racionalismo” de Weyling é a violência que ele opera contra animais não-humanos, crianças, pessoas escravizadas para definir a si mesmo como *humano* e os demais como coisas (Mbembe, 2018b; Ko, 2019). A questão é que depois de seu corpo lançar excrementos, devolvendo ao mundo exterior a repulsa imputada a ela como MN, Dana acredita que vai morrer (literalmente), então, um novo processo começa a se manifestar: a revelação de um poder oposto à bruxaria zoológica (Ko, 2019) praticada por Weylin.

A viagem de volta a 1976 é sempre um deslize para “o mundo fantasmal” e uma lembrança de sua forma de espectro<sup>200</sup> (Mbembe, 2018b). Dana não é um fantasma, mas é tanto um elemento de horror (porque não se submete e nem respeita as molduras impostas pela lógica moderna) como uma espécie de devir. O medo da morte desprende Dana da realidade oitocentista e a levou a experienciar um tipo de renascimento e metamorfose que:

só é possível porque a pessoa humana jamais se remete a si mesma sem se referir a outra força qualquer, a um outro si mesmo – a capacidade de sair de si, de duplicação e de estranheza, antes de mais nada em relação a si mesmo. O poder consiste em estar presente em vários mundos e sob diferentes modalidades simultaneamente. Nisso, ele é como a própria vida. É potência aquilo que conseguiu escapar à morte e regressou dos mortos” (Mbembe, 2018b, p. 234).

O poder fantasmal de Dana, que se revela por meio da experiência de medo e de horror corporal, torna o movimento de retorno para salvar Rufus ainda menos importante. Se é ela quem tem o poder de viajar pelos diferentes mundos, se desdobrar e se modificar, a presença dele se torna mero obstáculo (Morrison, 1975), afinal, Rufus mente, oculta as cartas de Dana a Kevin, extrai e utiliza o conhecimento dela para benefício próprio, porque compreende que a fonte de seu poder é a morte. Ele só se mantém vivo por meio de rituais de metabolização da vida Negra (Ko, 2019), em específico, de Dana e Alice.

Voltando ao momento de transformação de Dana: a dor somada ao medo da morte física desponta o “portal” para o outro mundo, o mundo dela (referencial), que é um retorno à vida,

<sup>200</sup> A imagem do “revenant” que Mbembe (2018b) usa foi traduzida para o português como “espectro” para diferenciar do “fantasma” psicanalítico. Porém, há uma camada interessante a acrescentar: o “espírito vingador” que retorna dos mortos com um corpo é uma figura presente em diversas mitologias. Como estamos tratando de uma personagem afro-estadunidense, uma aproximação possível seria equiparar à *soucouyant*. Essa é uma “bruxa” do folclore caribenho que troca de pele de noite. Diz-se que, sob a forma de bola de fogo, a *soucouyant* sai em busca de sangue, mas leituras feministas, propõem que essa figura originária da cultura iorubá é, na verdade, um tipo de pária: mulheres idosas, viúvas, sábias que desafiam o patriarcado (Anatol, 2004). Como explicado em capítulo anterior, Hopkinson (in VanderMeer; VanderMeer, 2023) parte da dualidade relacionada a esse ser mitológico para propor a ideia de vingadora de mulheres.

uma vez que, no futuro, o seu ofício de escritora é um caminho importante de subjetivação. Esse ressurgimento no seu próprio tempo “em casa” é um índice de sua não aceitação da morte imposta pelo poder (Mbembe, 2018b), independentemente da forma de “*branco do sul*” que assumisse (Tom, Rufus ou Jake). Sair de si mesma é um momento em que a personagem tira a relação com a branquitude do centro da sua vida e foca em sua própria subjetividade (Ko; Ko, 2017). É claro que esse milissegundo, entre o passado e a chegada no presente, igualmente assombrado pelo racismo (Kilomba, 2019), não é um instante com forma permanente, estável, mas é o momento de retorno à vida: “[n]esse contexto em que a existência está restrita a poucas coisas, a identidade só pode ser vivida de modo fugaz, pois não se adiantar a si mesmo é literalmente correr o risco de ser morto. A permanência num ente específico só pode ser provisória” (Mbembe, 2018b, p. 253).

Ao mesmo tempo em que o “além do corpo” se esvai e revela o mundo espectral, no futuro, Dana carrega nas costas o “cadáver” (corpo físico) e trata dessas mesmas costas “esfarrapadas”, tornando-se um de volta (Mbembe, 2018b). Essa experiência de duplicação, desprendimento e ressurreição é um momento conjuratório (Martin, 2012), que usa as duas mãos (Moise, 2018), já que se trata dum trabalho de desinversão da realidade que conduz ao equilíbrio, ainda que momentâneo. Descobrir o contorno de seu poder de renascer aproxima Dana de seu “destino”.

A ênfase nesse “poder farmacológico” do sujeito negro de transformar a morte em vida (Mbembe, 2018b) pode ser confundida com a romantização da escravidão, que é uma tendência comum, tal como a condenação dos Antepassados. Seguindo com o raciocínio de Mbembe (2018b), *Kindred* mostra um amplo panorama da experiência do sujeito escravizado. A protagonista, que vai se acostumando com a rotina e barganhando com o Proprietário, pode ser vista como a alienada “do lado errado do véu”; mas o que acontece, de fato, é que ela compreende o trabalho pela vida: ela troca a morte por outra coisa (Mbembe, 2018b, p. 250)

Mais tarde, Dana é “chamada” porque Rufus levou uma surra do marido de Alice, Isaac. Embora ela seja livre, àquela altura, seu amado é propriedade do juiz e precisa fugir para viver seu casamento. Considerando as investidas sexuais de Rufus, Isaac se vinga violentamente e foge com Alice, o que causa a fúria tanto do proprietário de Isaac como de Rufus, que se sente dono de Alice.

Essa obsessão de Rufus por Alice, seu desejo de posse e atitudes abusivas são o oposto do amor correspondido, que Isaac expressa em suas atitudes (hooks, 2021). Dana mostra certa compreensão pelo que descreve como “aquele amor destrutivo e cego dele” (Butler, 2017, p 288), o que, mais tarde, se refletirá na complacência e tentativa de persuadir Alice a ser

concubina de Rufus voluntariamente. Ao mesmo tempo em que ela se firmava na noção sentimentalista de amor romântico para relevar as atitudes violentas, também acreditava que ele a amava: “[n]ão da maneira com que amava Alice, graças a Deus. Não parecia querer dormir comigo. Mas me queria por perto, alguém com quem conversar, alguém que o ouvisse e se importasse com o que ele dissesse, que se importasse com ele” (Butler, 2017, p. 288).

Dana nitidamente confunde o desejo de Rufus tê-la por perto com amor. Contudo, se ele é dominado pelo desejo de submeter, não apenas o seu sentimento e necessidades emocionais como as suas ações são o oposto do amor, porque o amor só é possível entre semelhantes (hooks, 2021). Então, o “amor destrutivo”, por seu próprio caráter incoerente, oculta o fato de que um polo deseja o crescimento em detrimento do outro, ainda que o preço seja a sua “vida” (hooks, 2021). Mas não é à toa que Dana cai nesse jogo discursivo: ele a machuca ou deixa ser machucada e, em seguida, age como se pedisse desculpas, deixando a “perversidade” sempre escondida (como é típico da magia *branca*).

Outro modo como ele tenta ocultar as suas intenções destrutivas é por meio da explicação: em dado momento, diz à Dana que se casaria com Alice, se fosse permitido no tempo dele. Ao se aproximar metaforicamente do “amado”, Kevin, Rufus tenta criar um espelhamento que justifique para Dana o modo como ele trata Alice. Entretanto, quando essa é resgatada, a sanguinolência da punição, manifesta inequivocamente o desprezo pela Vida dela: na carroça ela está coberta de sangue, mordidas de cachorro, sujeira e quase morrendo.

Rufus exige que Dana cuide de Alice e se envolve ativamente na reconstrução do corpo desfigurado. Sempre que possível, porém, ele reforça que a punição é consequência da transgressão, como se houvesse algum modo seguro de Alice não ser agredida antes da fuga. A experiência de ter o corpo destroçado, perder o marido e ser escravizada, ao mesmo tempo, levou Alice a um colapso mental, que resultou na perda temporária da memória. Perder a memória foi uma forma de sua psique lidar com a experiência traumática que, não apenas invadiu, como drenou toda a sua reserva (Kilomba, 2019).

Uma vez que a memória começa a dar francos sinais de retorno, se torna mais evidente que Alice não se tornou espectro, mas que fora possuída pelo “fantasma branco” (Kilomba, 2019, p. 219). Isso se deu porque a captura e as cenas que a sucederam foram uma combinação de horrores que causaram uma desordem psíquica intolerável (Kilomba, 2019). Essa forma mais física de violência racial sofrida pela personagem a “assombra [...] de maneiras que outros eventos não o fazem. É uma estranha possessão que retorna, de maneira intrusiva, como conhecimento fragmentado” (Kilomba, 2019, p. 219).

De fato, o evento da captura e a posterior tortura passam a assombrar Alice,

simbolizados pela repetição de frases que terminam em “os cachorro...”. Dado que foi mordida amplamente por cachorros que lhe arrancaram pedaços de carne, ela divaga “Eu me lembro. Os cachorro, a corda... eles me amarrô atrás de um cavalo e eu tive que corrê, mas não consegui... Então eles me surrou... Mas... mas...” (Butler, 2017. p. 254) e “aí, eles encontra a gente e solta os cachorro... meu Deus, os cachorro... – Ela ficou em silêncio por um momento” (Butler, 2017, p. 269).

As reticências pontuam o horror da lembrança e o caráter “indizível” da experiência (Kilomba, 2019). A função do assombramento pelo fantasma (“poder noturno”) é impedir que a vítima consiga se desprender da memória do horror e, portanto, não se torne um espectro, capaz de sair do corpo e reivindicar o *self*. Assim, a experiência-limite faz com que Alice seja assombrada pelas memórias de sofrimento que expandem a sua noção de dor e aflição, a ponto de se refazer como mãe de seus filhos com Rufus: Joe e Hagar. Todavia, quando Rufus diz pra Alice que venderá os próprios filhos, para causar um efeito emocional desagradável, ele não imaginava que esse seria o ponto crítico, que levaria à quebra absoluta da estrutura emocional dela.

Assim, o último capítulo, intitulado *A corda*, apresenta a sequência mais aterrorizante do livro: o desfecho do duplo de Dana. Quando essa chega ao celeiro, uma suspensão do tempo é explorada como o processo de dilatação das pupilas no escuro, de lembranças de seu corpo sendo dilapidado e, por fim, a confirmação de que aquele ambiente é um tipo de necrópole (Mbembe, 2018b). Dana avistou “alguém pendurado ali. Enforcado. Uma mulher” (Butler, 2017, p. 397) e, na linha seguinte, ela diz apenas “Alice”:

Olhei para ela sem acreditar, sem querer acreditar... Eu a toquei e sua carne estava fria e rígida. O rosto cinza e morto estava feio na morte como nunca tinha sido em vida. A boca estava aberta, os olhos arregalados, a cabeça descoberta e os cabelos eram curtos e estavam soltos como os meus. Ela nunca gostou de prendê-los como faziam as outras mulheres. Era uma das coisas que fazia com que fôssemos ainda mais parecidas, as únicas duas mulheres que não usavam nada na cabeça. Seu vestido era vermelho-escuro e o avental, limpo e branco. Usava sapatos que Rufus fizera especialmente para ela, não os sapatos pesados nem as botas que os outros escravos usavam. Parecia que tinha se arrumado, penteado os cabelos e então... Quis tirá-la dali. Olhei ao redor, vi que a corda tinha sido amarrada a um gancho da parede, lançada sobre uma viga. Quebrei as unhas tentando desfazer o nó, até me lembrar de minha faca. Eu a peguei de minha bolsa e soltei Alice. Ela caiu dura como se algo fosse se quebrar quando batesse no chão. Mas aterrissou sem se quebrar e eu tirei a corda de seu pescoço, fechei seus olhos. Durante um tempo, fiquei sentada com ela, segurando sua cabeça e chorando baixinho (Butler, 2017, p. 397-398).

A morte de Alice é um golpe emocional que Dana não imaginava que fosse sofrer. Ela sente tão profundamente que lhe faltam palavras para expressar o que está acontecendo no plano emocional. A maior parte do trecho enumera o que vê, denotando paralisia, o choque após a

revelação. Na versão em quadrinhos (*figura 12*), os autores optaram por representar essa revelação em uma página inteira para suspender a temporalidade e refletir assim o estado emocional da protagonista. Essa correspondência destaca a dramaticidade contida na cena, cujo efeito colapsa a interioridade de quem está lendo como um assalto.

**Figura 12** - Morte de Alice



Fonte: Duffy; Jennings, 2017, p. 219.

De fato, o suicídio como “performance da condição do *sujeito negro*” (Kilomba, 2019, p. 188) alinhava “a conexão entre racismo e morte, já que o racismo pode efetivamente ser tratado como o assassinato racista do eu” (Kilomba, 2019, p. 187-188). Não é à toa que Rufus esperou do lado de fora: com isso, ele buscava evitar a verdade desagradável e a sua parcela de culpa (Kilomba, 2019), ambas impressas no corpo inerte. Quando Dana perguntou se ela fez isso consigo mesma, ele repetiu que sim, ocultando a sua parcela no episódio trágico e,



subjacente a isso, ele quer dizer “não fui eu quem a matou, não”.

O cabelo penteado, os sapatos especiais, o vestido vermelho e o avental branco se destacam como o oposto da morte física e da desintegração do corpo a qual Dana descreve. A cena destaca, inclusive, que o corpo-mente (Walker, N., 2021) de Alice foi tornado “farrapo humano” (Mbembe, 2018b), mas ela não aceitou a morte imposta: escolheu como morrer e como seria vista *post-mortem*. Parece sombrio que ela tenha feito o seu próprio ritual de morte, mas quando Dana descobre que aquela versão morta de si mesma “quebrou” por uma “pequena” mentira, a missão dela parece ter se revelado completamente.

Quando foi chamada por Rufus e ele não estava sob nenhuma forma de perigo real, Alice estava morta. Nesse momento, a conjuração de Dana escapa à lógica de proteção da vida de Rufus e destaca a morte injusta e esquecida. Antes de tudo isso começar, ela não fazia ideia de que seu bisavô havia forçado um ramo familiar, mas o choque da morte trágica de sua bisavó leva Dana à compreensão de que suas jornadas estavam mais conectadas ao trabalho de recuperar Alice do ciclo de sofrimento e esquecimento. Se, por um lado, o suicídio foi uma forma de se definir como *sujeito*, por outro, prendeu Alice numa “masmorra *oubliette*”:

*oubliettes* eram masmorras em formato de garrafa que tinham uma única abertura com grades no topo, que mal deixava entrar luz. Os prisioneiros eram jogados e largados lá embaixo por dias, em um buraco que não dava nem pra deitar de tão estreito. [...] Quando alguém morria, sequer se davam ao trabalho de recolher o corpo. O nome elegante para essa simples engenhoca deriva da palavra em francês “*oublier*” cujo significado é “esquecer” (Peele *in* Peele; Adams, 2024, p. 7 – ênfase no original).

A rigidez cadavérica [*rigor mortis*] é um sinal reconhecível de morte que demonstra que Alice estava no celeiro há algum tempo, mas a cor acinzentada da pele confirma que ela foi deixada por tempo demais paralisada naquela cena grotesca. A sequência em que Dana retira Alice dessa *oubliette* é o clímax, sobretudo porque ela teve que contemplar a sua própria morte. É interessante notar que, antes de libertar Alice, Dana quebra (de modo não intencional) as unhas da mão dominante. No trabalho conjuratório, itens pessoais (como unhas) servem para estabelecer uma conexão entre quem faz o trabalho e quem o recebe (Moise, 2018). Nesse caso, porém, Dana não objetiva se comunicar ou consultar o espírito de Alice, mas mudar o estado, então as unhas servem como tributo, a ser trocado pela corda.

Esse trabalho viabiliza o seu direito de enterrar, marcar o túmulo e libertar Alice do esquecimento e consiste em uma adaptação importante da prática mágica para o contexto desfavorável. Isso porque, na cultura iorubana, o suicídio é visto de modo tão negativo que acredita-se que “suicidas” não podem retornar à vida (Karade, 2020). De que modo, então, Alice poderia reencarnar como Dana? No “novo mundo”, conjunturas específicas motivaram

práticas mágicas proporcionais aos desafios, inclusive mudanças paradigmáticas (Moise, 2018; Brooks; Martin; Simmons, 2021; Shone, 2022).

Essa experiência de morte leva a duas passagens com derramamento de sangue por Dana. A primeira é quando Rufus bate nela, por se opor à venda de um rapaz por ciúme e, em resposta, Dana decide conjurar seu retorno para casa ineditamente:

Na cozinha, esquentei água e a deixei morna, não quente. Então, levei uma bacia cheia até o sótão. O quarto estava quente e vazio, apenas com minha esteira e a bolsa no canto. Fui até ela, lavei a faca com antisséptico e passei a alça de minha bolsa no ombro.

E, na água morna, cortei meus pulsos. (Butler, 2017, p. 382).

O capítulo anterior ao da corda se encerra com essa encenação ritual de morte. Diferente das unhas ofertadas, o sangue aqui é alimento para a Mão: ele alimenta os espíritos envolvidos no feitiço (Anderson, 2008). Certamente, a essa altura, Dana tem a segurança de que após a sua quase morte, ela se desdobrará e ressurgirá em sua outra forma espectral (Mbembe, 2018b), “de volta” à sua realidade. A preocupação de usar o antisséptico é um detalhe que denota o seu desejo de viver, apesar do potencial suicídio. É notável como a cena é mais focada na preparação do que no ato em si, afastando, mais uma vez, a imagética de sanguinolência, do desperdício e desequilíbrio que marcam as cenas de terror na direção do poder noturno (Mbembe, 2018b).

Após a morte de Alice, Rufus transfere todas as suas necessidades para Dana. Essa tentativa de impor a unificação da figura dual foi se intensificando, até que ele disse: “Você não vai me deixar!” (Butler, 2017, p. 300). A sumária recusa de Dana em ser objetificada, no “presente referencial” ou no “futuro”, induziu o desenlace:

Senti a faca em minha mão, ainda escorregadia por causa do suor. Uma escrava era uma escrava. Qualquer coisa poderia ser feita com ela. E Rufus era Rufus, errático, dividindo-se entre generoso e cruel. Eu podia aceitá-lo como meu ancestral, como meu irmão mais novo, meu amigo, mas não como meu senhor e não como meu amante. Ele já tinha entendido isso uma vez (Butler, 2017, p. 416).

Sua decisão e limite, no que tange ao que julgava aceitável em sua relação com Rufus, conduzem à morte dele. Semelhante ao ritual de cortar os pulsos, a morte de Rufus é descrita com sobriedade, poupando quem lê da sanguinolência gratuita. Isso tem uma função: enfatizar que não se trata duma atitude motivada pela crueldade. O fato de não haver espetáculo lança a ênfase para o derramamento do sangue como não apenas um modo de retribuição, mas de equilíbrio. Nesse sentido, o sangue dela foi derramado em vão, porque ela foi violada pelo regime violento de Rufus; agora, em outro ponto das viagens, quando Alice foi retirada do esquecimento e Hagar nasceu, Dana se viu livre para encerrar o ciclo de retornos.

Assim, a morte (ou a destruição total) de Rufus também equilibra a circunstância depois da morte prematura de Alice. A energia depositada por Dana, com a intenção de vingança, pode finalmente quebrar a maldição do tempo na qual ambas as mulheres estão aprisionadas, afinal “[somente] a justiça pode parar uma maldição” (Walker, A., 2021 [1982], p. 299). Além disso, Dana como um espectro vingador [*soucouyant*] materializa a resistência de MN e a necessidade de “vencer o medo” para recobrar o seu poder fantasmal.

Sem dúvida, balancear as mortes de Alice e Rufus não torna o futuro de Hagar, ou mesmo, o de Dana, mais simples, porque o passado e o presente são terrivelmente entrelaçados:

um presente assombrado pelo passado invasivo da escravidão. Ela se refere à escravidão como uma “história assombrada” que continua a perturbar a vida atual das pessoas *negras*. Seu objetivo, diz ela, é ressuscitar a vida da/os ancestrais, elevando a memória dolorosa da escravidão e contando-a corretamente. Essa é uma história fascinante: nossa história nos assombra porque foi enterrada indevidamente. Escrever é, nesse sentido, uma maneira de ressuscitar uma experiência coletiva traumática e enterrá-la adequadamente. A ideia de um enterro improprio é idêntica à ideia de um episódio traumático que não pode ser descarregado adequadamente e, portanto, hoje ainda existe vívida e intrusivamente em nossas mentes (Kilomba, 2029, p. 223-224 – ênfase no original).

A escrita, como argumento na seção anterior, é mais que uma tradição que Dana só pode reivindicar depois de tantos momentos de conjuração (Martin, 2012). A maldição familiar foi quebrada, mas, para pessoas negras, o fantasma do racismo permanece. Então, a escrita como prática feminista conjuratória se torna um desencadeador da duplicação do sujeito negro tão importante e frutífero como a música (Mbembe, 2018b) e a literatura. Portanto, numa camada, temos o juramento na forma da composição artística e a conjuração da personagem cujo poder fantasmal é representado como metáfora de uma potência que modifica as leis da natureza. Disso decorre a conjuração teórica, seguida da elaboração crítica.

Assim, Octavia Butler, como uma conjuradora metafórica (Pryse in Pryse; Spillers, 1985), demonstra, em seu romance, que “conjurar pode *despertar* quem já morreu ou pode *te matar*”<sup>201</sup> (Martin, 2023, p. 53 – tradução minha, ênfase no original). No caso da heroína – uma mulher conjurada literariamente e também uma conjuradora “do tempo” – viajar é evocar uma realidade que contribui para que Butler (2017) “lance um feitiço” em quem está lendo<sup>202</sup>.

Cabe observar ainda que o “feitiço” tem forma circular (cíclica) em movimento anti-horário, uma vez que o prólogo narra a sequência do desenlace, a narrativa-mestra é um retorno

<sup>201</sup> “Conjure could wake the dead or make you dead” (Martin, 2023, p. 53).

<sup>202</sup> No ensaio *Fear of a Black (Southern) Planet: Kara Walker's Night Conjure*, Martin (2023) sugere que a pintora Kara Walker, por meio de sua obra *Night Conjure*, que representa um ritual de conjuração, lança um feitiço na observadora, em clara referência ao clássico de Nina Simone *I put a spell on you*. A partir disso, fica evidente a circularidade da conjuração na arte: a autora conjura a obra, a personagem está conjurando e quem elabora algum discurso a partir dessa conjuração, também conjura.

ao passado e o epílogo retorna para o ponto posterior ao prólogo. Se adicionarmos a essa observação a temática e simbologia sobrenatural transmitida pela palavra escrita, o movimento do corpo de Dana através dos tempos, no ritmo que cada capítulo institui, poderemos compreender que há uma transposição dos elementos *música* (“ritmo” e “canto”), *dança* (movimento) e *ethos* (valores morais de um povo) constituem o *ring shout* ou “dança do anel” (Quiangala in Clark, 2019). Apesar dessa tradição vernacular ser observável na música, ela também tem sido apropriada e desenvolvida em outras linguagens artísticas como a literatura e as artes plásticas. Isso é relevante porque o *ring shout* também é uma experiência espiritual, de avivamento, que possibilitou ao povo negro escravizado “retornar do reino dos mortos” (Mbembe, 2018b) e continua sendo “fármaco” no presente.

Martin (2012) considera a conjuração um fenômeno específico dos EUA e do Caribe, afirmação que só pode ser verdadeira se considerarmos como sinônimo de *Hoodoo*. Entretanto, compreender a conjuração como algo que vai além do trabalho mágico e que inclua o conjunto de maneiras como vivemos, sem nos darmos conta (como o hábito de varrer a casa no sentido da rua) e nossas “superstições” (como o revés decorrer do ato de varrer os pés (Moise, 2018)) é importante pra tornar a retenção cultural (Montgomery, 2008) identificável na obra literária. Isso significa que a conjuração é tão presente no cotidiano que uma obra como *Kindred* pode ser repleta de símbolos de modo não intencional (Montgomery, 2008). Uma vez que Butler (2023) se autodeclarava ex-batista [*former baptist*], é provável que a parte inconsciente dos símbolos (Montgomery, 2008), empregados na obra, se origine da mistura de conhecimento tácito (Boyd, 2022) oriundo da “igreja negra” (Shone, 2022).

De fato, em *Kindred*, Butler (2017) conjura o horror como um modo de experienciar o desagradável – para dizer o mínimo – horror histórico, do ponto de vista do sujeito que busca se libertar de uma prisão [simbólica] cujas paredes altas, estreitíssimas, se fecham no topo, sobretudo para pessoas Pretas (Du Bois, 1999) como é o caso de Dana. Ela demonstra, em diversos momentos, superioridade moral, por exemplo, ao identificar Sarah como uma “aia preta, o lenço na cabeça, a versão feminina do Pai Tomás; a mulher assustada e sem poder que já tinha perdido tudo o que podia perder, e que sabia tão pouco sobre a liberdade do Norte quanto sabia a respeito do que viria a partir de agora” (Butler, 2017, p. 234). Porém, a ambivalência que sente em relação ao ancestral Proprietário faz com que ela escolha não apenas salvar a sua vida, mas contribuir para o crescimento espiritual dele (hooks, 2021).

Inicialmente, Dana acredita que vir do futuro lhe confere a vantagem de saber tudo o que precisa saber sobre o passado, mas ela é logo capturada pela dinâmica do véu. Como uma pessoa cindida, que tenta negociar uma posição na qual os seus limites pessoais sejam

respeitados e Rufus não se sinta provocado, ela resiste ao horror presente, passado e interminável da colonização.

### 3.2.5 Conjurando o discurso do horror

O horror da estratificação de classe, do racismo e do preconceito é que algumas pessoas começaram a acreditar que a segurança de sua família e comunidade depende da opressão de todos os outros; para que alguns tenham uma vida boa, deve haver outros cuja vida é brutal e passível de ser destruída<sup>203</sup>.

(Dorothy Allison).

*Kindred* é constituído da mesma substância básica do romance *Amada*, de Toni Morrison (2018): a rememória (Morrison, 2019). Morrison define a rememória como o ato de reagrupar elementos do passado traumático, a partir de vestígios de existências que não foram devidamente documentadas e processadas, “osso por osso, se necessário” (Walker, A., 2021, p. 88). Nesse sentido, a romancista que usa o processo de lembrar e esquecer como um “mecanismo da narrativa” (Morrison, 2019) faz emergir, no presente, um “mundo da morte” (escravidão) que se recusa a descansar, porque não foi enterrado devidamente (como Alice, antes da chegada de Dana). Deste modo, ao apresentar as “memórias da plantação” (Kilomba, 2019) como uma afinidade entre o passado e o presente, Butler se converte numa conjuradora metafórica (Brooks; Martin; Simmons, 2021), que evoca, enfrenta e liberta dos horrores.

Além de propor uma estrutura narrativa circular e fragmentada, que espelha a experiência psicológica do racismo cotidiano (Kilomba, 2019) e da escravidão, a romancista conduz a leitora pelo processo, razoavelmente controlado, de lembranças dolorosas demais: cenas que convocam o corpo com a intenção de causar nele um colapso emocional (Aldana Reyes, 2015). Esse caminho de invocação do pavor sobrenatural, que a irracionalidade do racismo nos causa (Kilomba, 2019), desmascara e nomeia os mecanismos do necropoder (Mbembe, 2018a). Em dado momento, Dana compreende que o patriarcado *branco* cisgenêro e heterossexual (nas figuras de Tom e Rufus Wyelin) conceitualiza o Outro como corpo desprovido do valor que define a Vida, ou seja, de subjetividade (Ko; Ko, 2017), para justificar a prática de metabolização (Ko, 2019) e instaurar o seu “reinado da morte”, através dos tempos – por isso, o passado coincide com o presente: as mudanças são superficiais.

O racismo, como prática discursiva envolto por magia *branca*, fundamenta as práticas de canibalismo, necrofilia e necromancia (literais ou conceituais) de forma a ameaçar as pessoas negras em todos os planos de existência da realidade mimética. Na contemporaneidade, uma atualização considerável do poder é tornar-se visível, em plena luz do dia, para manter suas

---

<sup>203</sup> ‘The horror of class stratification, racism, and prejudice is that some people begin to believe that the security of their families and communities depends on the oppression of others, that for some to have good lives there must be others whose lives are truncated and brutal’ (Allison, 2002, p. 45).

práticas de outrora vivas. Para isso, o assassinato “sem corpo” (Mbembe, 2018b), a dissecação metafórica (Jones, 2015) e as analogias tornam a violência abstrata o bastante para dificultar a apreensão, mas suficientemente *real* para orquestrar a brutalidade entre grupos sociais desfavorecidos e manter vivo o império da morte.

Bom, de fato, o horror diegético é igualmente dependente dessa ameaça “oculta”, que o pacto entre os portadores do poder impõe para manter a soberania dos “iguais”. Mas também é verdadeiro que o conteúdo assustador é uma marca de cada indivíduo, que desenvolve fobias, pavor e nojo, atreladas a experiências pessoais. No caso de Dana, sua experiência de horror não se limita ao “mundo colonial” *stricto sensu*. É aterrorizante pra ela perceber como o seu amado se torna uma pessoa irreconhecível (estranhada), bem como lidar com pessoas mortas e se ver vulnerável a desígnios invisíveis da “máquina do mundo”. Então, o horror enfrentado pela heroína é tanto de natureza semelhante à do mundo referencial, como se mostra indiferenciado do horror especulativo, obedecendo assim a um importante paradigma do horror negro (Coleman, 2019).

Esse tráfego pelo trauma é um modo de reagrupar elementos dispersos, preencher lacunas, encarar a inevitabilidade do que já aconteceu e fabricar um devir livre (Morrison, 2019) pra além do medo, afinal, “liberdade é não ter medo” (Simone *in* What Happened, 2015). Se retomarmos os dizeres de Mãe Aniseya, em *The Acolyte* (2024), poderemos compreender, então, que fruir um romance que borra as fronteiras dos gêneros privilegiando o discurso do horror, se assemelha ao ritual de Ascensão; *Kindred* demanda que a leitora escolha “caminhar sobre o medo”, o que “[se] trata de sacrificar uma parte de si mesma” para acessar “[o] poder de muitas em vez do poder de uma” (Aniseya *in* The Acolyte).

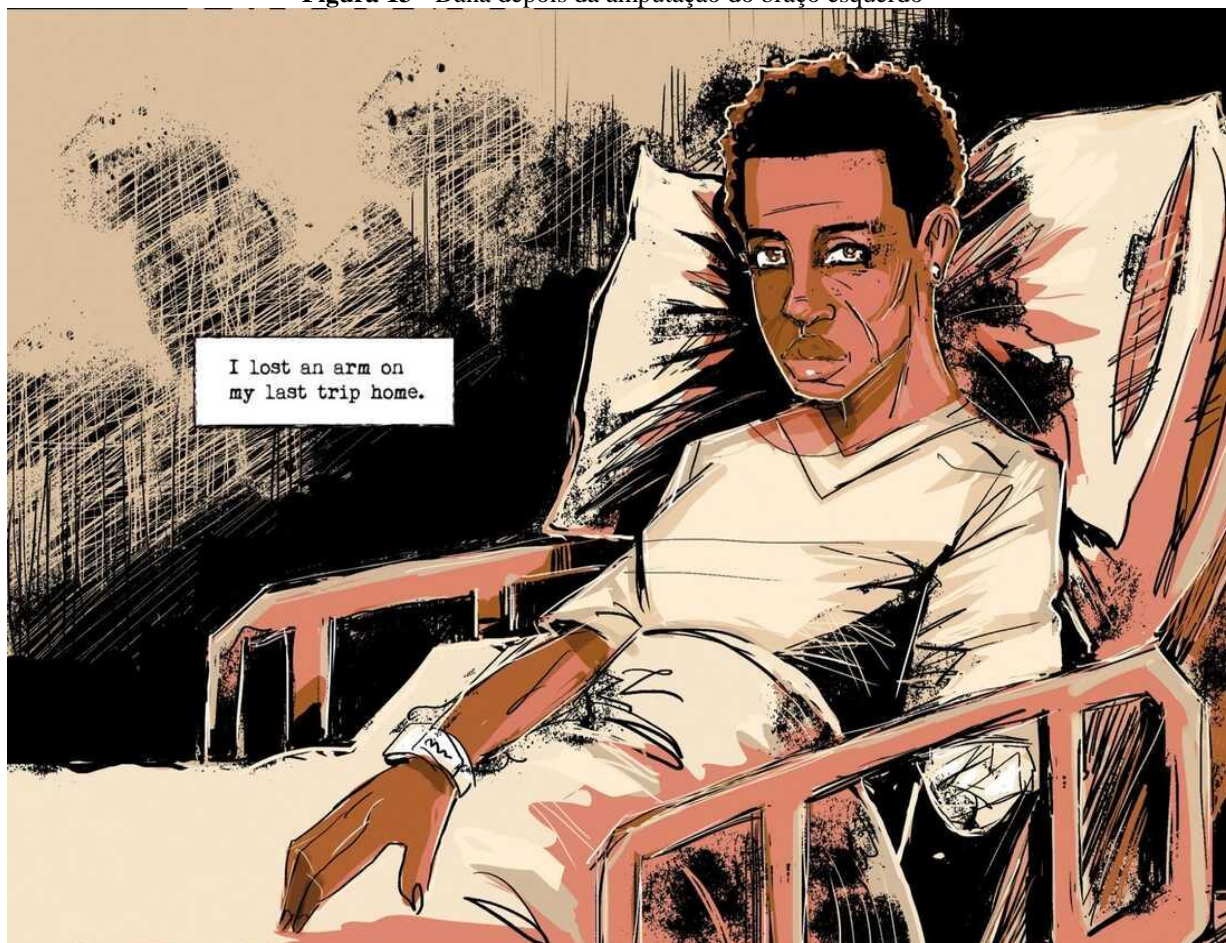
“Sacrificar a si mesma” significa que existe um custo evidente na leitura de *Kindred*, especialmente pra mulheres Negras, porque a narrativa traz à superfície a sensação de impotência frente ao “véu” (Du Bois, 1999) e às “deformações emocionais” (Schwantes, 1998) que as violências tangíveis e intangíveis vêm nos causando há gerações. Estamos longe o suficiente disso, a ponto de as jovens do presente poderem esquecer o que foi necessário negociar para que o futuro exista; perto o bastante para experiências de racismo cotidiano reencenarem situações que invocam o passado colonial de modo vívido (Kilomba, 2019).

Pra Dana, “o preço” das viagens ao passado é a transformação de sua subjetividade e do corpo físico. Nesse ponto, é relevante enfatizar o caráter material – não meramente metafórico – da mudança anatômica, afinal, a imagem de pessoas com deficiência costuma simbolizar, apenas, transgressões sociais e suas identidades “excessivas”, de modo visível (Russo, 2000). A tendência de compensar a diferença física com habilidades sobre-humanas, sentidos

aguçados ou inteligência acima da média é abundante na literatura, desde os indivíduos com perda total da visão conseguindo “enxergar” o futuro, até a habilidade de “verem o além” (seres intangíveis e nuances metafísicas do *real*). Por esse motivo, a deficiência de Dana (*figura 13*) tende a ser lida como mais um traço que torna a sua compleição sinônimo de “corpo grotesco” (Russo, 2000), cuja função primeira é carregar o sentido metafórico de perda emocional e trauma histórico.

Isso se dá porque negritude e deficiência são tópicos menos interrogados em conjunto, devido à popularidade da ideia de marcadores sociais como categorias distintas, *mas* passíveis de “conexão” (Bell, 2012). Conquanto que essa perspectiva insista em usar o sistema gramatical colonialista para leitura de mundo (Ko, 2019), uma alternativa mais complexa é possível. Analisar a “perda do braço” com uma abordagem multidimensional (Ko, 2019) nos permite compreender a complexidade dessa representação de corporeidade sem atribuir um valor negativo à deficiência (Jones, 2015). Dana realmente passou por uma experiência de escravidão e, como os escravizados daquele contexto, ela foi sujeitada a agressões que resultaram em deficiência e dores crônicas (Bell, 2012).

**Figura 13** - Dana depois da amputação do braço esquerdo



Fonte: Duffy; Jennings, 2017, p. 7.



A voz da narradora privilegia a narração, em detrimento da descritividade, o que direciona a leitura para a opressão do sistema escravista e a resistência a partir da conjuração. Essa escolha impulsiona o ritmo e conduz o público à experiência de habitar um corpo-mente (Walker, N., 2021) jovem-feminino-negro, cuja performance de gênero não corresponde ao esperado (mesmo considerando o fator raça) e que se torna deficiente. De fato, a passagem na qual Dana fica presa à parede produz uma identificação aguda, porque o texto é desnovelado de modo a garantir a concentração total no estranhamento e na dor.

Nesse instante, em que nada mais existe, quem está lendo se funde ao horror não sanguinolento vivido por Dana. E quando a leitora retorna a si, é provável que um sentimento de vulnerabilidade do próprio corpo (Jackson *in* Bell, 2012) se apodere. Por mais aterrador que seja esse evento, é relevante acrescentar que a deficiência em si não é classificada desse modo. Dana trata como uma mudança, sem grande destaque. Então, a personagem, provavelmente, compreende a sua experiência mental e física de forma indissociada: a supremacia *branca* impacta a sua vida a partir da construção do mundo por meio da diferença, então a deficiência apenas adiciona uma camada de experiência do corpo já racializado, genderizado, animalizado (Ko, 2019).

Uma vez que tornar-se deficiente era um acontecimento corriqueiro durante o período colonial, a estratégia usada por Butler (2017) para “rememorar” essa imagem sem expor graficamente a circunstância histórica faz da cena um “tráfego mais ou menos seguro” pelo horror corporal sem estigmatização. Nessa cena, a corporeidade é evocada, mas está longe de ser a causa do horror infinito que o romance tematiza. Defendo, então, que o braço amputado é a presença do passado (Jackson *in* Bell, 2012), mas não se resume a isso: ele também representa – literalmente – uma corporalidade possível.

Corporalidade como expressão do ser, uma forma própria de fazer as coisas, produzir receitas, improvisações, em suma, o estilo particular, é admirada no modo de vida de conjuradores (Moise, 2018). Por isso, historicamente, pessoas que conjuram são identificadas (pelos não praticantes) a partir da sua aparência “incomum”, devido tanto ao modo de vestir como aos atributos físicos (Hyatt, 1970; Anderson, 2008). Dana se inscreve nos dois parâmetros, pois ela tem cabelo curto, veste roupas consideradas inadequadas para o seu gênero e se torna “alejada”<sup>204</sup>. Então, se, por um lado, padrões neurotípicos, cisgênero, heterossexuais, sem deficiência e de cor *branca* marcam a aparência de Dana como “ininteligível” ou “bizarra”,

---

<sup>204</sup> O termo “alejado” tem sido apropriado por ativistas deficientes, de modo semelhante a “gays” e “negros”, discussão bem fundamentada no documentário *Crip Camp: revolução pela inclusão* (2020) e no livro *Teoria Crip* ou “teoria alejada” de Robert McRuer. 2024 [2006]).

porque foge à norma, por outro, sua distinção sinaliza (para uma parcela de dissidentes) que “ela sabe das coisas” (Hyatt, 1970).

Em uma diferente perspectiva, Denise Ferreira da Silva (2019) explica que a “perda” do braço figura o poder inescapável do Proprietário e a sua autoridade para cobrar uma dívida impagável, isto é, a captura da descendente despossuída por meio de uma dívida moral que não lhe diz respeito. Essa captura pela dívida se reflete na narrativa mestra de retorno ao passado pra resgatar Rufus (Montgomery; Caldwell, 2023). Nela, Dana se vê presa na afinidade ambivalente com o antepassado, até vivenciar o horror corporal (Aldana Reyes, 2014) e chegar no futuro com um prejuízo: a perda do braço. Essa leitura da deficiência como um dano, sustentada pelo paradigma médico (Diniz, 2000; Walker, N., 2021), reforça a noção de negritude e deficiência como campos desconectados (Jackson *in* Bell, 2012).

Já o corpo visto em sua complexidade se aproxima da experiência, pra além dos desígnios do poder noturno, e se conecta com um poder de outra natureza: o de renascimento (Mbembe, 2018b). Compreender esse outro poder, como explica Achille Mbembe (2018b), implica em reconhecer a plasticidade da subjetivação de um indivíduo, não em romantizar a escravidão e, de forma nenhuma, significa ignorar as questões de economia política desenvolvidas de modo tão sofisticado por Ferreira da Silva (2019). O que defendo aqui, em termos literários, é a perspectiva de que, em *Kindred*, a vida de Alice é rememorada por Dana até a descendente intuir que “ter poder [...] também é saber se desprender das formas dadas, mudar tudo permanecendo o mesmo, esposar formas de vida inéditas e entrar em relações sempre novas com a destruição, a perda e a morte” (Mbembe, 2018b, p. 233).

Ter poder, nesses termos, é um processo para além da morte física e do medo de morrer: “para ressurgir das próprias cinzas, uma Fênix deve primeiro queimar” (Butler, 2018a, p. 8). Nesse sentido, as experiências de violência física que Dana vivencia levam à morte, mas apenas como transição (Brooks; Martin; Simmons, 2021). Afinal, para passar de um estado a outro, da vida corporificada ao reino fantasmal, Dana precisa encarar o medo, se desdobrar como espectro e reviver (Mbembe, 2018b). Assim, a partir do “ritual de destruição” do corpo físico perpetrada pelo *branco* e seu chicote, ela alcança o poder regenerativo e se torna um “espectro caminhante” para refazer o sentido da Vida (Mbembe, 2018b): ela desperta em sua casa, nos anos 1970.

Para alcançar o nível seguinte de aprendizado, Dana passa por mais tensionamento. Quando Rufus quebra o acordo de respeito mútuo, firmado durante a infância dele, a descendente se decepciona profundamente. No instante em que ele a agride, Dana decide se apropriar *verdadeiramente* do seu poder, produzindo o seu próprio ritual de morte (*figura 14*):

Na cozinha, esquentei água e a deixei morna, não quente. Então, levei uma bacia cheia até o sótão. O quarto estava quente e vazio, apenas com minha esteira e a bolsa no canto. Fui até ela, lavei a faca com antisséptico e passei a alça de minha bolsa no ombro. E, na água morna, cortei meus pulsos (Butler, 2017, p. 382).

Nessa sequência de “conjuração no cemitério” (Moise, 2018), Dana improvisa a sua própria receita (Martin, 2012). Ela começa usando seu sangue para não apenas conectar o trabalho espiritual a si mesma, como para evocar o poder tangível de seus Antepassados contido nele (Moise, 2018). Além de sangue, há a água: “[que] abre a porta para os espíritos atravessarem, a fim de que o trabalho seja feito. Essa é a razão pela qual ter um copo de água onde o trabalho é feito é algo tão significativo”<sup>205</sup> (Moise, 2018, p. 33 – tradução minha).

O último elemento é o espaço físico escolhido para o “ritual”: o sótão onde as pessoas escravizadas dormiam (a necrópole). Análogo a uma senzala, esse local é como um cemitério de subjetividades, no campo simbólico. Como elemento mágico, corresponde ao “ponto de transição”, isso é, um lugar de poder onde as forças contrárias (mundo físico e espiritual) se encontram e pode ser utilizado para “alimentar” o ritual (Anderson, 2008; Moise, 2018). Nesse momento de invocação, Dana transforma a atmosfera de morte, medo e *blues* em fonte de poder para o seu trabalho pela vida (Mbembe, 2018b), então se desdobra de volta pra casa.

Nesse momento conjuratório (Martin, 2012), o meu entendimento de conjuração do horror (pela autora) se revela com melhor eficácia, afinal, Dana é atingida pela bruxaria *branca* (Ko, 2019), mas responde com a “magia negra”, isso é, o trabalho com a força vital (axé) ou o ato de “puxar o fio e mudar tudo” (The Acolyte, 2024). Assim, por um lado, Butler conjura o horror ao narrar uma experiência moldada pelo necropoder (Mbembe, 2018a), que se apresenta como um conjunto de estilemas góticos (indizível, o anticlímax e a presença do monstro social), mas, por outro lado, também mune a narrativa de uma heroína capaz, não apenas de representar os nossos dilemas no mundo *branco*, como de lutar efetivamente.

Ao longo da narrativa, Dana precisa se sacrificar diversas vezes para voltar ao “futuro” e essa dinâmica é o que movimenta a narrativa, depositando toda a perturbação emocional, sanguinolência e perversidade no polo oposto ao da conjuração. Em *Kindred*, a “magia negra” é uma forma direta e eficiente de combate ao horror. A manipulação das energias opostas (de morte e vida) para escapar do “fantasma da escravidão”, mesmo que momentaneamente, é representada como uma forma de assombrar a memória de volta.

Se tanto Rufus como Alice têm poder mágico, é evidente que o poder de Dana é herdado

---

<sup>205</sup> “Water opens the door, so to speak, for spirits to come through so that the job can be done. It is for this reason that having a glass of water where the work is being done is significant” (Moise, 2018, p. 33).

deles (Shone, 2022), não há dúvida quanto a isso, mas se ela foi vingar alguém, essa figura não pode ser nenhum patriarca Weylin. Portanto, quando olhamos com atenção ao “laço de sangue” compartilhado com Alice, a memória aparece como um importante sentido no discurso do horror negro elaborado por Octavia Butler em *Kindred*. A morte de Alice, por mais que se trate de uma ação autoinfligida, é marcada como um desfecho da brutalidade pela qual era acometida por Rufus, que se nega a aceitar a responsabilidade. A revelação do corpo da bisavó é tão triste, sombria e marcada pela injustiça que não há espaço para Dana processar as emoções complexas, ligadas ao luto, que ela sente.

**Figura 14** - Dana performa seu ritual de morte



Fonte: Duffy; Jennings, 2017, p. 209 – detalhe.

Quando Dana começa a jornada para o passado, ela tem uma vaga evidência desse duelo espiritual na bíblia da família, de modo que a história de resistência e o significado de sua Antepassada permanecem esquecidos até o seu *despertar* (no vigésimo sexto aniversário), como se Alice estivesse jogada num túmulo sem lápide aguardando que o trabalho espiritual fosse feito. Emoções desorganizadas fazem parte da experiência subjetiva de qualquer pessoa, mas em espaços de despossessão nos quais o corpo negro tem a sua Vida esvaziada (Brooks;

Martin; Simmons, 2021), como o celeiro, reduzem a possibilidade de viver plenamente o luto, por isso, a cena expressa o vazio interior que Dana sente.

Sobre essa difícil experiência de remarcar o túmulo de uma Antepassada, a escritora Alice Walker (2021), que foi *Em busca de Zora*, escreveu:

Há momentos – e procurar pelo túmulo de Zora Hurston foi um deles – em que as reações normais de luto, horror e sentimentos semelhantes não fazem sentido, porque eles não mantêm uma relação real com a profundidade da emoção que se pode sentir. Para mim, foi impossível chorar diante do campo cheio de mato onde Zora está. Em parte, foi assim porque eu a conheci pelos livros, mas também porque existe um ponto em que até o luto parece absurdo (Walker, 2021, p. 108).

Esse “luto absurdo”, semelhante nas experiências de Alice Walker (2021) e Dana, se distingue no que se refere ao desenlace das Antepassadas. Segundo o relato de Walker, Zora precisa da edificação, enquanto a bisavó de Dana está presa numa maldição de esquecimento e precisa ser resgatada. Pra isso, é necessário que Dana faça um trabalho espiritual de interromper o horror infinito, retirando o corpo morto da Ancestral da corda para ser enterrado propriamente; em seguida a retribuição “com a mão esquerda” (Moise, 2018), que será a morte de Rufus; por fim, a destruição de sua casa no incêndio, materializa o medo *branco* de receber um tratamento semelhante ao que dispensa aos grupos oprimidos (Dana acredita que foi provocado por Nigel, mas a presença dela ignizou esse fim).

Num texto de horror *mainstream*, a ênfase do conteúdo terrífico seria na jornada de visitar a Antepassada, reunir seus ossos e marcar o seu túmulo como o conteúdo horrífico, mas, em *Kindred*, ocorre o oposto: esse ato de assombrar e ser assombrada reflete a afinidade da protagonista com a Vida e “o poder de curar”<sup>206</sup> (Shange, 1982, p. 5 – tradução minha). Realmente, Dana e Alice assombram uma à outra, refletindo experiências paralelas de violência e assombração de suas identidades (Brooks; McGee; Schoellman, 2017a). Longe de ser idealizada, essa relação disponibiliza a Dana uma oportunidade de aprender sobre seu povo (Brooks; Martin; Simmons, 2021), de onde vem e para onde está se dirigindo no futuro.

O fato de Alice reencarnar como Dana – hipótese que exploro na seção anterior – sugere que visitar o passado e estreitar os laços com a Antepassada viabilizou um caminho de cura, porque tradicionalmente, quem morre antes da hora é impedida de voltar (Karade, 2022). Uma vez que aprender a se relacionar com os Ancestrais é fundamental, na cultura da conjuração (Moise, 2018; Shone, 2022), assim como aprender sobre o passado coletivo revisitando emoções e experiências (Shone, 2022), podemos ler a árdua jornada de Dana como um trabalho

<sup>206</sup> “The power to heal” (Shange, 1982, p. 5).

espiritual que, a despeito de todo o medo, a formou como conjuradora<sup>207</sup>. É importante compreender aqui que, diferente de noções nietzschianas sobre as adversidades, a conjuração ensina que as experiências de horror criaram, na verdade, traumas (mentais e físicos), os quais não temos ainda possibilidade de superar coletivamente. Assim, visitar os espíritos não está relacionado a tornar-se resiliente, mas a “colocar-se na pele” para entender o ponto de vista de quem passou por todos aqueles infortúnios (Shone, 2022).

Bem próximo ao fim, Dana aprende uma valiosa lição a respeito da ancestralidade: Ancestral não se restringe apenas aos “mais velhos” com quem se compartilha “sangue” (base genética), mas a pessoas sábias, que enfrentaram desafios ao longo da vida, optando por manter a ética, generosidade e sabedoria em favor da comunidade (Shone, 2022). Quando uma anciã chamada Tia Mary (a quem Dana não dera tanta importância em meio a suas viagens traumáticas) fez a passagem, essa lição se disponibilizou à Dana. É como se o tempo parasse (o ritmo acelerado das reviravoltas diminui), quando tudo se volta para o interior dela. A heroína lembra dos boatos sobre a idosa ter sido uma curandeira, função importantíssima para a comunidade, no contexto em que a saúde dos negros era negligenciada pelos exploradores; além disso, as pessoas afirmavam que ela era africana e que viveu mais de oitenta anos, elementos que demonstram que a conjuração não era um fato estranho na propriedade de Weylin. Quando Nigel construiu um caixão pra Tia Mary, conferindo-lhe dignidade, no pequeno intervalo permitido pelo contexto, ele demonstra gratidão e respeito à “mais velha”, um valor fundamental na cultura iorubana (Karade, 2020), que foi mantida na conjuração (Shone, 2022). A narração de Dana se atém ao fato de que nem a morte, nem a presença de espíritos nem o momento conjuratório são fontes de horror, mas, na verdade, todos esses elementos fazem parte do equilíbrio. O horror é atribuído à bruxaria *branca* zoológica (Ko, 2019) e aos monstros que o necropoder (Mbembe, 2018b) invoca, desequilíbrio do qual buscamos nos libertar até o presente (Davis, 2022; Shone, 2022).

Ao longo de *Kindred*, Dana aprende a “acessar a lua”<sup>208</sup>, da qual falavam Shange (1982) e Clifton (2012 *in* brown, 2021), através de sua habilidade de viajar no tempo. Nesse processo,

<sup>207</sup> Essa jornada de Dana, análoga aos doze trabalhos de Hércules (no que tange à penitência) exemplifica como a estrutura e o significado de narrativas mitológicas apresenta semelhanças significativas. Shone (2022) argumenta demonstrando a proximidade entre a cosmogonia iorubana e a grega para explicar que o significado permanece (inclusive na bíblia), apesar do apagamento da cultura de substrato. Então, o fato de o “folclore” ser um ponto de partida essencial para a cultura da conjuração demanda o entendimento de que as ideias estão dispersas, “ocultas a olho nu”, por isso, é preciso ter “olhos de ver” e “ouvidos de ouvir” (Mateus 13:13).

<sup>208</sup> Em *Sassfrass, Cypress & Indigo*, Shange (1982) a Lua é significativa: ela é confiante, testemunha e uma entidade capaz de conceder bênçãos. No romance, o satélite aparece de duas formas: “andar pela lua” e “ter a lua na boca”. Ambas as ocorrências denotam “o Sul dentro dela”, o que confirma a hipótese de a lua na poesia de Clifton (2012 *in* brown, 2021) se referir à intuição, ao mundo intangível e ao poder da conjuradora de acessar esse poder.

Dana cura a si mesma e a “mais velha”, Alice, aplicando o conhecimento orgânico sobre a lei das correspondências. Sua visita *aos* espíritos destaca que Antepassados moralmente alinhados conosco e, o oposto disso, nos trouxe aqui, o que cria desafios específicos para uma descendente, sobretudo se ela for descontextualizada a respeito do sistema de raízes que compõe a sua linhagem familiar (Shone, 2022), como é o caso de Dana.

O “medo do esquecimento” como um terror pessoal (Peele *in* Peele; Adams, 2024), que também reflete uma injustiça coletiva, é um tema discutido em profundidade, contado a partir da entrada dos Weylin no ramo familiar de Alice, além de histórias de pessoas não nomeadas, que são trazidas à tona e exumadas pela memória (Morrison, 2019). Essa, como prática conjuratória, é uma ferramenta de combate e cura do horror. Já a perversidade *humana* e o prazer na submissão do Outro ao horror da mente e do corpo aparecem na narrativa como um dado do mundo degradado pelo colonialismo e pela sua prática mágica canibalística (Ko, 2019).

Em oposição a essa força destrutiva, está a conjuração em suas três camadas: primeiro, a conjuração do horror literário como memória (Morrison, 2019), que pergunta: o que explica a sobrevivência da população negra em contexto necropolítico, no qual os horrores do massacre e da negligência se unem para tornar a existência tão improvável (Mbembe, 2018a)? A segunda é a resposta: a prática conjuratória. O poder mágico da protagonista, que se torna espectro (Mbembe, 2018b), viaja no tempo e encontra modos de subjetivação pra além do que é oferecido na realidade imediata. Lembrando ainda que ela é uma escritora que narra essa história, me parece viável afirmar que a palavra também é seu outro modo de subjetivação.

A terceira camada é a da crítica. Por meio de um aporte teórico amplo, ao mesmo tempo que centralizado no ato de conjurar como veículo de contestação da morte e reafirmação da Vida Negra, a minha investigação faz emergir elementos simbólicos que mostram a retenção cultural no romance. Nesse objetivo, reside a intenção de ler o que parece impossível e, assim, libertar alguns dos “sentidos lacrados” (Isaías 29:11).

Em *Kindred*, a conjuradora como figura histórica e um arquétipo de sabedoria (Martin, 2013) movimenta-se através dum ritual sombrio de rememoração no qual é exigido que se vá além do medo (The Acolyte, 2024). O ritual tem em vista libertar as personagens e expor o público ao trauma com o cuidado de não romantizar nem usar a violência pura como motor narrativo. E tudo isso constitui uma estética complexa, que parte da fluidez entre os gêneros literários (Brooks, 2017), da herança musical, filosófica, literária, feminista e acadêmica de MN e da tradição mística da população negra diaspórica. Nesse sentido, é o fato de Butler (2017) ter fundamentado a narrativa na simultaneidade, no “excesso” de temas, subtramas, símbolos e discussões que torna a obra tão complexa e relevante décadas após o lançamento.

Ainda que o início da narrativa sugira a intenção de Dana de tentar estabelecer uma forma de justiça restaurativa a partir da relação com o menino, as experiências cada vez mais assustadoras vão explanando que isso é impossível, porque a recusa em reconhecer faz com que o antepassado mantenha sua lealdade aos valores ligados à identidade *branca* (Kilomba, 2019). Assim, muito antes da morte de Rufus e da destruição da casa grande, Dana já buscava ferramentas emancipatórias próprias, que, provavelmente, inspiraram Nigel a selar a maldição com fogo e promulgar o triunfo (momentâneo) dos injustiçados: “Cercaram-me como um enxame de abelhas, mas logo se extinguíram como espinheiros secos, em chamas. Em nome do senhor eu as venci!” (Salmos 118:12).

Tocar fogo na casa grande, aliás, é uma imagem antiga e poderosa para aqueles de nós que lutam por justiça e reparação, especialmente porque é um significante do medo de retribuição que assombra o sujeito *branco* (Kilomba, 2019). A protagonista, Dana, encarna esse medo, sendo ela mesma o combustível que possibilita a mudança de estado daquela *plantation*; ela vivencia horrores de toda sorte, mas também corresponde ao objeto de temor, porque se recusa a ser objetificada (Shinn *in* Pryse; Spillers, 1985) e a performar estereótipos raciais e ela também falseava qualquer discurso racista dos Weylin que intentasse justificar suas atitudes predatórias. Apesar de não explicitado verbalmente, Dana parece estar certa, no final, de que “[a]s ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa-grande” (Lorde, 2019, p. 137). Por isso, sua narrativa garante que destruir a linhagem e a casa grande representa um caminho possível de abdicação de qualquer direito de sentar à mesa do opressor. Inclusive considerando que a morte de Rufus é a eliminação de uma face da consciência “duplicada”.

Apesar do fim da maldição que inseria a consciência dos Weylin dentro de Dana e das incursões no passado, destaco que a cena final se encerra com Kevin dando a última palavra: “Estamos sãos [...] E agora que o garoto morreu, temos uma chance de continuarmos assim” (Butler, 2017, p. 424). Esse fato torna o desfecho bastante realista, porque a morte de Rufus é um triunfo pontual contra a ordem do mundo. Kevin é uma figura complexa, mas ele representa a extensão da ambivalência que impulsionou o processo de memória (Morrison, 2019), mas transmutada (Ko, 2019). É claro que os horrores que ele presenciou e a maneira como foi convocado para praticar a magia *branca* modificaram a sua subjetividade – por isso mesmo, o casamento permanece depois de tudo. Deste modo, é possível considerar que o processo de conjuração narrativa do horror proporcionou mudanças consistentes das circunstâncias desfavoráveis que cercavam Dana e, sem dúvida, a dar um passo largo em direção ao entendimento do que, de fato, significa ser amada.



## 4. HEROÍNA AMBIVALENTE

### 4.1 Justiça retributiva e noções de monstruosidade

*Eu matei um homem, hoje  
Você acredita?  
Permaneço encharcada em seu medo e sei que esse gosto  
[não vai passar]*<sup>209</sup>

(Tamar-Kali)

Se o Horror é a resposta emocional de luta ou fuga em decorrência de uma ameaça à integridade do sujeito (Carroll, 1999), consequentemente, ele envolve um lembrete a respeito da “condição humana”<sup>210</sup>: a vulnerabilidade do corpo (Gordon, 1980; Jones, 2015). Mas, se é o ponto de vista de quem define os parâmetros de como se parece uma pessoa, as noções de sujeito e de monstruosidade podem divergir amplamente, bem como a percepção sobre quem é forte/potente ou fraco/impotente. Nesse sentido, a epígrafe acima funciona como um exemplo da inversão dos polos de poder a partir da reafirmação da agência que o eu lírico tem de matar o outro e se deliciar com a vingança. Essa performance de ameaça à integridade “do *homem*”<sup>211</sup> representa, na verdade, uma ameaça ao tipo de mundo idealizado por ele, um mundo no qual a convivência é sabotada pela distribuição desigual de poder e de recursos.

Tendo isso em mente, avalio como o corpo físico e mental de mulheres Negras, historicamente definido na linguagem dominante como monstruoso (Anolik, 2010), se expressa ao protagonizar a sua própria jornada de tornar-se aquela que nomeia e, dessa forma, também modifica a realidade à volta. Em *A quinta estação*, as atitudes de autodefesa propõem um outro sentido de heroísmo: a ambivalência que permeia o uso da magia com a finalidade de retribuição. Neste caminho retributivo de conjuramento, a heroína, quando em sintonia com a natureza, é capaz de acessar o poder, através de uma conexão horizontal com formas de vida não-humanas, e, assim, presentificar a sua agência epistemológica: um modo de pensar e agir contrário à supremacia, fato que também evidencia as vulnerabilidades do seu outro social: desconhecer o sentido e o funcionamento da magia sob paradigmas afrocêtricos (Brooks; Martin; Simmons, 2021; Fox, 2023).

<sup>209</sup>“ I killed a man, today/ Do you believe me/ Still soaked in his fear and I know this taste will linger” (Tamar-Kali, 2010).

<sup>210</sup> Aqui o uso do termo “humano” sem itálico indica que o conceito filosófico de “essência humana” é um limite na expressão da subjetividade de *Homo sapiens*, e não o abandono do pressuposto defendido no início do trabalho. Não vejo sentido em reivindicar a noção de *humano* no sentido de “ser gente” ou de “ser branco” (Souza, N., 2019), mas cho a atenção para a necessidade de nos atentarmos a noções diferentes de subjetividade *sapiens*.

<sup>211</sup> Na escrita de Du Bois (1999), Alice Walker (2021), Angela Davis (2022) e de outras pessoas, “o homem” aparece como sinônimo do poder tentacular da norma mítica (Lorde, 2015), o homem-branco-cisgênero heterossexual-rico.

Mas, afinal, o que acontece se o ponto de partida da noção de sujeito for uma personagem Negra cujo poder se faz visível a partir duma fisicalidade que desafia as noções de leis da natureza? Qual a fonte de horror para esse corpo-mente (Walker, N., 2021)? O que a fonte de horror revela sendo a heroína uma mulher Negra? Qual o efeito físico e subjetivo de lutar por si mesma e de sobreviver a todo o tipo de encontros com monstros sobrenaturais e sociais, simultaneamente?

Para que eu possa começar a responder a tais questionamentos, pensemos em como as obras que compõem o *corpus* de análise da presente investigação são obras definidas, desde a sua criação, como pertencentes ao gênero ficção científica (FC). Este gênero, como afirmou Octavia Butler (2023), parte de um problema sociológico ou tecnológico e, então, a autora especula pra além disso, evitando obviedades; porém, o detalhe é que é exatamente o olhar de quem está escrevendo que definirá a ênfase e as implicações disso. Butler (2023) aponta o fato de a maior parte da ficção científica produzida e publicada por autores *brancos* ter como foco de interesse o alto desenvolvimento da tecnologia, num mundo completamente masculino e *branco*, ou apenas *branco* e, com a presença de alienígenas verdes (representada como temível e, geralmente, codificando pessoas racializadas). O medo, seja da extinção da “raça *humana*”, da destruição do planeta ou de que os alienígenas tratem terráqueos (*brancos*) como os grupos dominantes tratam os dominados, é um tema que costuma perpassar a FC mais comprometida com a ideia de alta tecnologia e de rigor científico do que com *ethos* e sociedade.

Em sua escrita, Octavia Butler apresenta como alternativa um olhar mais interessado na diversidade (étnica, neurológica, sexual, morfológica...) e uma consciência pessimista que a realidade impõe (Davis, 2022), fato que representa uma tendência comum no horror pós-moderno (Piñedo, 1996). Isso também permeia as obras de autoras influenciadas por ela, direta ou indiretamente, como é o caso de N. K. Jemisin. Claro, a ficção científica exige que a escritora veja o tempo como uma grandeza primordial, não apenas por sua interação com a matéria, mas porque em seu tecido narrativo, retomar antigos problemas e conflitos persistentes como matéria-prima de projeções (especulação) revela temas, ideias para incluir no enredo e, até mesmo, a emergência de alternativas. Essa mesma tendência é observada na escrita da autora cuja obra é analisada nessa seção, pois, mesmo que a sua narrativa se desenvolva em tempo e espaço radicalmente diferentes do referencial, é reconhecível graças à ancoragem histórica (dentre outros elementos, é marcante como a sociabilidade na obra remete à era Jim Crow).

O que aconteceria se a magia praticada por povos de ascendência africana fosse materializada e usada para seu próprio interesse e objetivo (Spivak, 2010)? Ao tomar a *hashtag*

“magia da garota Negra”<sup>212</sup> (#BlackGirlMagic) como um conceito que opera em estudos da representação de jovens e adultas Negras, sobretudo em obras especulativas nas quais elas empregam a magia em face das opressões (Fox, 2023), os elementos de fantasia assumem uma proposta de celebrar o poder e as realizações de meninas e MN, bem como de reparação histórica. Uma vez que foram séculos de ausência e de representações objetificantes como pressupostos de um cânone literário tradicional, a conjuração em sua faceta literária constitui um dos pilares da “escrita como revide” (Wester, 2012).

Ao considerar a presença de personagens Negras performando formas de magia literal ou figurativa (Fox, 2023), em romances de autoria Negra, pode-se observar que o objetivo das obras não se restringe à previsão do futuro, mas de uma compreensão da “lei das consequências”<sup>213</sup> (Butler, 2000), isto é: “quantas combinações de consequências não intencionais e reações humanas a elas são necessários para nos desviar para um futuro que parece desafiar qualquer tendência óbvia?”<sup>214</sup> (Butler, 2000). Consequências diferentes para eventos históricos, emoções e reações de sujeitos, que compreendam forças sobrenaturais, técnicas, além duma força de vontade poderosíssima, como um campo conceitual ininteligível e indisponível para os grupos dominantes (Fox, 2023), podem delinear – e delineiam – perspectivas de futuros dissidentes, como observamos em *A quinta Estação* (Jemisin, 2017).

Uma forma de experimentar consequências diferentes da história reside no modo como Jemisin (2017) construiu o sistema de classificação dos indivíduos a partir de atributos físicos, mas sem enraizar unicamente em diferenças epidérmicas. Ao mesmo tempo em que melanina não é uma questão *tão* evidente naquele mundo pós-racial, o fato de a constituição física refletir a função/ofício carrega um forte elemento colonial, embrulhado pela especulação “e se os subjugados possuísem um tipo de poder mágico?”. Há nisso um interesse em imaginar consecutividades num sistema de opressão próximo ao histórico (referencial), mas com diferentes elementos fantásticos (magia, seres mitológicos próprios), dando possibilidades mais amplas em termos de nuances narrativas (um mundo desconhecido, mas reconhecível) e de alternativas (diferentes alimentos, hábitos, arranjos sociais e familiares). Apesar de se tratar de um mundo ficcional, a Quietude, nada mais é do que a exploração de uma linguagem própria para experimentar a agência da protagonista (Brooks, 2011) como a medida exata de expressar

---

<sup>212</sup> Criada em 2013 pela social media e influencer CaShawn Thompson na rede social Twitter (atualmente, chamada de X), a #BlackGirlMagic, segundo Taylore Fox (2023) se tornou um conceito relevante, que combate injustiças e a lacuna de respeito nas representações de mulheres Negras.

<sup>213</sup> “Law of Consequences” (Butler, 2000).

<sup>214</sup> “How many combinations of unintended consequences and human reactions to them does it take to detour us into a future that seems to defy any obvious trend?” (Butler, 2000).

e de criticar a experiência pós-colonial (Hopkinson, 2015 *in* Lavender, 2020).

Outro fato interessante é que tanto Octavia Butler como N. K. Jemisin, em algum momento, recusam o horror e enfatizam sua aderência aos gêneros fantasia e FC. Não surpreende, pois tanto Butler como Jemisin têm as suas carreiras pautadas no pioneirismo de seus feitos nessa área. Exatamente por serem grandes nomes da literatura contemporânea, as primeiras mulheres Negras a serem reconhecidas como escritoras de ficção especulativa e a receberem prêmios que reforçam o reconhecimento de sua notoriedade, é estratégica a recusa do rótulo de horror<sup>215</sup>, o mais subestimado dos gêneros especulativos (Brooks, 2017). Além disso, o público tende a se nortear por esses rótulos e o sucesso também depende destes agentes do sistema literário. Já em uma camada individual, elas explicam que não são mesmo próximas do gênero, porque se declaram medrosas demais para isso (Butler, 2023). Jemisin, no entanto, ao integrar a antologia de horror negro *Quem vai te ouvir gritar* (Peele; Adams, 2024 [2023]), certamente repensou sua relação com as fronteiras especulativas.

Bem, se ambas as autoras abordam temas como a hierarquia social e a violência física como ameaça ou expressão do poder, o medo perpassa as suas obras inevitavelmente. Além disso, o fato de que as suas protagonistas são "Mulheres Negras Mágicas" (Fox, 2023) segue repleto de elementos comuns, até *A quita estação* acrescentar a camada de justiça retributiva. A vingança como uma possibilidade de reivindicar a reparação de injustiças perpetradas pelas instituições supremacistas, que não chegaram à fase do reconhecimento do problema (Kilomba, 2019), é representada de forma complexa, portanto a obra não faz apologia ao revanchismo; no entanto, ela nos convida a explorar as agências e o poder das personagens numa perspectiva mais livre, capaz de resistir às investidas violentas e, subverter os *scripts* sociais (Collins, 2019) heterodefinidos, que descrevem o poder das MN de forma exótica, monstruosa e equivocada.

O poder de trabalhar junto à natureza é uma forma de “magia” de MN que resgata o tema das *Mulheres que Conjuram*, presente na literatura de autoria feminina cisgênero e Negra da segunda onda da *Black Renaissance* (1970-1980). Isso evidencia a existência duma tradição espiritual que remonta ao período da colonização e que possibilitou que tais líderes pudessem resistir e inspirar a comunidade em meio àquele regime de coisificação (Fox, 2023). O uso da magia como uma aproximação da natureza, que parte do invisível e se manifesta através da fisicalidade, é permeada de uma série de elementos temáticos concernentes ao feminismo negro, dentre eles o amor, a noção de família, autodeterminação (Lorde, 2019), noções de

---

<sup>215</sup> No caso de Butler, a introdução de seu amigo e escritor Samuel Delaney ao livro póstumo *Octavia Butler: Last Interview* (2023) parece sugerir um “jogo justo”, pois, além do fator mercadológico (rótulos são importantes pra direcionar o público segmentado) existe o fato de ela já ser consagrada na FC contribuir com a possibilidade de Tananarive Due alcançar esse mesmo patamar no horror, o que ocasionalmente aconteceu.

monstruosidade, além de explorar aspectos da subjetividade de pessoas submetidas a estruturas de poder que parecem absolutas e atemporais.

Num contexto no qual os seus direitos, a sua subjetividade e a sua voz são sistematicamente desconsiderados, é justificável que se queira transformar a frustração em vingança. Não é o único caminho, mas essa emoção, compreensível em uma dimensão histórica, é levada às últimas consequências na obra analisada a seguir, com uma agência alavancada pela magia: e se o poder pudesse ser equilibrado com a reaproximação de *Homo sapiens* com a natureza? E se os explorados pudessem revidar com uma força contrária e superior? Vingança, nem sempre, é índice de monstruosidade e, por vezes, constitui o único mecanismo de defesa disponível.

Portanto, exploro não apenas o medo que perpassa a existência quando nós – MN – somos desempoderadas, mas o que acontece quando cruzamos a fronteira, ameaçamos e ferimos alguém, sem que isso nos transforme em uma reiteração das imagens de controle (Collins, 2019). Assim, ao representar personagens Negras ambivalentes, que respondem de forma violenta às opressões, Jemisin passa a complexificar as imagens disponíveis na literatura especulativa *mainstream*, à medida que também contribui para uma obsolescência do maniqueísmo. Essa representação estética contribui para mudanças profundas nas representações sociais (Jodelet, 2001) e, também, para a restituição da nossa complexidade subjetiva, incluindo respostas emocionais à dor com nuances, nem sempre heroicas em parâmetros aristotélicos.

A assimetria, como vivenciada do ponto de vista das pessoas em franca desvantagem social, é uma somatória de violências simbólicas, morais, psicológicas, sexuais, patrimoniais e físicas que reforçam a condição de marginalização e de injustiça de modo cíclico (Davis, 2022). A maioria dessas violências é experienciada pelas protagonistas Damaya/Syenite/Essun nas suas narrativas, mas redigidas com um notável cuidado de não retraumatizar ou motivar uma leitura *voyeurística*, interessada apenas em descrições de sofrimento. Assim, elas passam por situações de ameaça, agressão física e acumulam frustração e raiva tão substanciais que não deixam alternativa senão tomarem o poder, em profundo “desacordo” com a razão (*logos*), e mais: performando os maiores temores do sujeito colonial, a revanche (Kilomba, 2019).

Segundo Grada Kilomba (2019), o maior medo do sujeito *branco*, no passado ou no presente, é o de ser alvo da mesma violência que pratica, a inversão; acrescento que o poder orogenético empregado por Essun, em consonância com a natureza, causa pavor ao sujeito *branco* devido a uma operação projetiva, a dinâmica de ver suas próprias atitudes violentas no seu Outro social (Kilomba, 2019).

Nessa seção, analiso as narrativas especulativas nas quais os polos do poder são invertidos por heroínas ambivalentes. Tais ações são impulsionadas por sobreviventes poderosas, que usam a sua capacidade de conjurar com a finalidade de revidar, mas de modo não pacífico. Assim, exploro o processo de “tornar-se monstro pra alguém” como uma forma de se libertar do ciclo de subjugação e um caminho possível de “tornar-se sujeito” (Kilomba, 2019). Partindo da noção de que conjurar o feminismo é pôr em prática um conjunto de demandas éticas, oriundas de práticas africanas cristianizadas, enraizadas no potencial ontológico no cotidiano da Vida Negra (Brooks, Martin e Simmons, 2021), em vez de ler as atitudes de revidar como uma questão moral, foco em como ele reflete uma maneira de reescrever o empoderamento feminino (Spillers, 1987 *apud* Brooks; Martin; Simmons, 2021) diferente do “feminismo *branco*”, que é pautado exclusivamente nas demandas de mulheres *brancas*, cisgênero, heterossexuais, de classe média e sem deficiência.

Também é válido notar que Essun está sozinha durante as situações de trauma, o que demanda que lute por si mesma, sobreviva e busque uma forma de liberdade nos interstícios possíveis (Spillers, 1987 *apud* Brooks; Martin; Simmons, 2021), mas ela acaba por compor comunidade em qualquer lugar – como também o faz Dana. Essa ambivalência, no que tange a “tornar-se” sujeito e monstro, complexifica a letalidade daqueles indivíduos e confere um caminho rumo à recuperação da subjetividade por meio do horror<sup>216</sup>. Afinal, ao construir tais personagens usando a agência das palavras, em um mundo fantástico, para articular complexidades de MN, a autora está desafiando a realidade imediata na qual vive (Brooks, 2011) e, por consequência, também conjurando (Brooks; Martin; Simmons, 2021).

Cabe ressaltar ainda que as noções dicotômicas de bem e mal não cabem numa epistemologia enraizada nas práticas espirituais, teorias e narrativas de matriz africana (Brooks; Martin; Simmons, 2021). O panteão de orixás/loás cultuados nas Américas representa diversas “qualidades”<sup>217</sup> e suas narrativas são repletas, tanto de feitos heroicos, prazeres e júbilo como

---

<sup>216</sup> No artigo *Finding the Humanity in Horror: Black Women's Sexual Identity in Fighting the Supernatural*, Kinitra Brooks (2011) investiga o modo como a humanidade pode ser recuperada através do gênero horror. Concordo com a proposição, porém, como é presumido no ocidente que o *humano* seja *branco* (Ko, 2019), evito o uso do termo *humanização* como sinônimo de elevação a sujeito. Por esse motivo, atualizo a ideia de Brooks substituindo o termo por “subjetivação”, que, segundo hooks (2021), é o resultado de interioridade e exterioridade (no *Homo sapiens*).

<sup>217</sup> Enquanto, no continente Africano, os diversos povos cultuavam orixás específicos em cada região, que possuíam modos próprios de assentar e celebrar as suas divindades, diversas adversidades decorrentes da escravização demandaram adaptações: formas ritualísticas e culinárias passaram a apresentar uma considerável mudança. Aspectos cultuados no contexto original perderam alguns sentidos, receberam outros e foram enfatizados por razões contextuais como o clima e a vegetação, além da brutalidade instituída pela privação de liberdade e prosperidade dos dominadores a partir da exploração. Assim, características mais bélicas de determinados Orixás podem ter sido privilegiadas como um caminho de reivindicação da liberdade, em detrimento de suas características agrárias, por exemplo.

de equívocos, desprazeres e conflitos. É a partir desses princípios que as personagens de Jemisin representam a experiência complexa e despreocupada com uma perfeição unívoca ou absenteísta. Ou seja, embora não haja nem bem, nem mal absolutos, prevalece uma noção de consequência para as ações de qualquer natureza, diferente de sistemas de crenças enraizados apenas na moral (Brooks; Martin; Simmons, 2021).

Compreendidos os pressupostos e os conceitos fundamentais, a seguir, analiso como a heroína usa a magia para enfrentar um tipo de soberania que controla a mortalidade e se manifesta drenando a Vida, por meio de ciclos de opressão (Mbembe, 2018a). No final, é esperado que a heroína desafie a terrível soberania para, então, encontrar um modo autodefinido e alcançar o seu verdadeiro poder (Fox, 2023).

**Figura 15** - O mundo de *A quinta estação*



Fonte: Luzin in Kenson; Carriker; Depass, 2023, p. 14.

## 4.2. O horror de ser fragmentada em *A Quinta estação*

*Vamos começar com o fim do mundo, por que não?*  
(Jemisin, 2017, p. 11)

A autora multipremiada N. K. Jemisin<sup>218</sup> é considerada uma das maiores autoras da nova geração de autores negros e Negras de ficção especulativa de língua inglesa<sup>219</sup>. Ela compõe o triunvirato juntamente a Nnedi Okorafor e a Nalo Hopkinson, embora, segundo o pesquisador Isiah Lavender III (2022), seja menos popular que as últimas e haja menos trabalhos escritos sobre as suas obras<sup>220</sup>. A respeito das premiações recebidas, se destaca o fato de Jemisin ter sido laureada com três prêmios Hugo pela trilogia *A terra partida*, alcançando o feito que nenhum outro autor, em sessenta e cinco anos de Hugo Awards, atingiu.

A prosa de Jemisin é caracterizada pelo modo figurativo em que temáticas relacionadas às dinâmicas de poder são apresentadas, de forma que eventos não-miméticos assumem a centralidade frente ao fisicamente provável. Em suas obras, a magia assume ares de evento corriqueiro<sup>221</sup>, a linguagem científica é avançada<sup>222</sup> e usada com adequação, com a finalidade de expressar fenômenos, tanto da dinâmica social como do contorno empírico desses eventos “fantásticos”. Devido a isso, é possível compreender a sua escrita como um interstício entre a fantasia e a ficção científica sem grandes complicações teóricas. Dessa forma, seu uso da ciência se torna mais que um modo de descrever a realidade empírica<sup>223</sup>, pois Jemisin a eleva a

<sup>218</sup> O nome de pena de Nora Keita Jemisin segue o modelo de autores reconhecidos do campo especulativo, mas, isso evidencia a ainda necessária estratégia de ocultação do nome feminino através das iniciais do nome próprio.

<sup>219</sup> Jemisin faz parte de uma segunda geração, seguida de Octavia Butler e Samuel Delany. Segundo Isiah Lavender III (2022), essa primeira geração também poderia conter a escritora Nalo Hopkinson, uma espécie de “autora de valência” entre as duas gerações.

<sup>220</sup> As dissertações *From the Master’s Maternity to Redemptive Nurturing: Liberating Motherhood in Toni Morrison’s Beloved and N.K. Jemisin’s Broken Earth Trilogy*, de Isabelle Stillman (2023) e, *Black Girl Magic: History, identity, and Spirituality in contemporary fantasy and science-fiction*, de Taylore Fox (2023) são exemplos de como as obras de Jemisin vêm sendo pesquisadas: majoritariamente em trabalhos comparativos, como a minha própria pesquisa.

<sup>221</sup> Esse elemento do estilo de Jemisin conversa com a Terceira Lei de Clarke, uma das formulações do escritor e pesquisador Arthur Clarke a respeito da relação entre tecnologia e o ser humano: “Qualquer tecnologia suficientemente avançada é indistinguível da magia”, (tradução minha do trecho “any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic” (2013 [1962], p. 341)).

<sup>222</sup> O conceito da trilogia *A terra partida* teve origem durante um *workshop* que Jemisin participou na NASA, conforme ela explica nos agradecimentos de *A quinta estação*. Seu comprometimento com o conhecimento científico faz com que esse saber se torne uma competência que torna a sua escrita ímpar.

<sup>223</sup> No romance *Nós somos a cidade* é bastante evidente que Jemisin (2021) domina conceitos avançados de física e matemática, porque ela os explora em diferentes camadas (como imagem, palavra e ideia) e emprega de modos menos convencionais que os seus pares. Por exemplo, em vez de descrever o movimento de forma que empregue apenas a visão, ela escreve o corriqueiro com linguagem científica: “ele está sendo arremessado pela força centrífuga” (p. 44); grandezas se tornam elementos sinestésicos, como na passagem “a gravidade não tem gosto” (p. 105). Os prédios de Manhattan são descritos como “torres muito euclidianas” (p. 138) em alusão à geometria euclidiana, cujos axiomas compreendem apenas os cálculos de figuras planas. Ao acessar uma comparação entre a literatura de Lovecraft e a geometria não-euclidiana (tridimensional, capaz de comportar o cálculo da esfera) no Tumblr, o comentário da personagem que sobressai é que o real horror daquele autor é a complexidade. Já o



ferramenta inovadora para descrever questões sociológicas complexas numa perspectiva interdisciplinar (e, por vezes, indisciplinar, ou seja, dissolvendo as fronteiras das disciplinas).

Em seus contos, duologias ou trilogias protagonizadas por pessoas racializadas (*figura 16*), Jemisin se propõe a construir contranarrativas (Russ, 1998), que reforcem o poder do imaginário de moldar alternativas ao que se apresenta como verdade “talhada em pedra”. Nesse sentido, populações que são alvo de uma hegemonia, de ocupação do território (Mbembe, 2018a) e outros modos “mágicos” de impactar o *real* são explorados narrativamente para criar um vocabulário, contornar violências menos explícitas, bem como a conexão entre o simbólico e o material. É possível que a sua liga seja uma forma de “discurso do horror”, hipótese que investigo em seguida.

**Figura 16** – A ambientação fantástica privilegia uma demografia racializada e *queer*



Fonte: Luzin in Kenson; Carriker; Depass, 2023, p. 27.

---

antagonismo social, representado pelos avatares das Megalópoles do mundo referencial e a Dama de Branco (avatar da branquitude e do colonialismo), é explorado através de premissas de física quântica; a partir da noção de dimensões, buracos-de-minhoca e a ideia de massa rasgando o tecido temporal, ela propõe como especulação o verossímil “colonialismo interdimensional”. Essa formulação se eleva com uma refinada relação entre a colonialidade do poder figurada sob a forma tentacular do Chtullu e a ideia de colonização quântica (North, 2020).

#### 4.2.1 Conjurando um mundo fantástico na perspectiva Negra

A trilogia *A terra Partida* é iniciada com *A quinta estação* (2017), seguida de *O Portão do Obelisco* (2018) e *O Céu de Pedra* (2019). Através desses livros, o público acompanha Essun em busca da sua filha – Nassun – que foi raptada pelo pai, com uma finalidade, provavelmente terrível, já que ele assassinou o filho mais novo – Uche. Essas ações foram motivadas pela descoberta de que seus dois filhos são orogenes, ou seja, indivíduos capazes “de manipular energia termal, cinética e formas de energia relacionadas para lidar com eventos sísmicos” (Jemisin, 2017, p. 551). Essa revelação também implica em perceber que a sua companheira, Esun, escondeu, por uma década, a sua própria orogenia.

A premissa do romance é a de que o mundo (como se conhece) acaba de tempos em tempos, de forma natural ou por intervenção “humana”. Esse fim do mundo, marcado pela penúria para os seres *humanos*<sup>224</sup>, é chamado de quinta estação e a sua temporalidade pode perdurar por séculos. No primeiro apêndice do livro, há uma lista de quintas estações registradas e é possível observar a variedade de consequências ambientais, impactos no corpo e nos recursos armazenados, fatos que mostram o quanto esse evento climático tem consequências imprevisíveis para as quais é importante se preparar.

Posto isso, *A quinta estação* tem início com a chegada de Essun em casa e o fim do seu mundo pela terceira e última vez. Esse fato só será compreendido mais próximo do final da narrativa, pois as identidades cindidas da protagonista são refletidas na estrutura caleidoscópica, de modo que as causalidades se apresentam nos diferentes tempos, sem qualquer forma de linearidade. O primeiro capítulo, intitulado “Você no final”, começa assim:

Você é ela. Ela é você. Você é Essun. Lembra? A mulher cujo filho está morto. Você é uma orogene que está morando nessa cidadezinha de nada de Tirimo há dez anos. Só três pessoas aqui sabem o que você é, e você deu à luz duas delas. Bem. Só resta mais uma pessoa que sabe, agora (Jemisin, 2017, p. 27).

A sincronia “você é ela” sugerida pelas primeiras orações, curtas, conduz quem está lendo, não apenas a uma forma de acompanhar Essun, com o distanciamento seguro do enredo, mas a experimentar *literalmente* o que ela experimenta. À medida que as frases vão se estendendo, elas vão dando forma ao contexto social e emocional, aprofundam o acesso ao seu mundo interior solitário, para só então introduzir questionamentos que movimentarão o enredo: quem matou o seu filho e por quê? Onde está a pessoa que sabe que Essun é uma orogene? E o

<sup>224</sup> A partir dos eventos aterrorizantes - do ponto de vista *humano* - existe uma forte escassez de alimentos, adoecimento físico e mental. Há estações nomeadas a partir dessas tragédias: a estação da loucura é um exemplo disso (dez anos de escuridão, bem como um mineral lançado no ar resultaram em uma incidência alta de pessoas acometidas por sofrimento mental).

que, afinal, é uma orogene?

N. K. Jemisin, de forma similar a outras autoras Negras de literatura de gênero, emprega técnicas pouco usuais, como a narrativa em segunda pessoa<sup>225</sup>, com a finalidade de expressar, através da forma, diferentes maneiras de pensar, que levem o público a também vivenciar a leitura como uma forma de experiência sensorial. Sobre essa forma de escrita corporificada, a escritora caribenho-canadense Nalo Hopkinson formulou na entrevista à Jessica Fitzpatrick: [o] mapa sensorial é o protagonista para que o leitor entre e se movimente no *interior* da história. Não é que nós recebemos a história, e sim que nós estamos dentro dela, explorando e aprendendo sobre isso a partir do modo como a protagonista o faz<sup>226</sup> (2015 in Lavender III, 2023, p. 202 – tradução minha e ênfase no original).

A entrevistadora continua: “um tanto parecido com um jogo de *videogame*?” e, após hesitar, Hopkinson decide não se comprometer com esse tipo de afirmação para evitar fazer o que ela acredita ter o potencial de resultar num “desserviço aos jogos de *videogame*”<sup>227</sup> (2015 in Lavender III, 2023, p. 202 – tradução minha). Apesar de apreciar esse cuidado, acredito que a ideia defendida por ela, de experiência corporificada como a consequência de uma potente construção imagética, das sensações e do movimento, ou seja, duma convocação dos sentidos, para além de fatos em sequência, se adequa perfeitamente à experiência de jogar *role playing games* (RPG) analógicos ou eletrônicos<sup>228</sup>.

Essa descrição do engajamento na leitura como motivador de experiências sensoriais se conecta com a técnica usada pela autora, *gamer* e *streamer* N. K. Jemisin<sup>229</sup> no seu romance *A quinta estação* (2017). O primeiro capítulo é construído com o inusual foco narrativo na segunda pessoa do singular. Inusual, claro, nos textos que *acompanham* a jornada de um herói ou de uma heroína com quem nós nos identificamos em parte, mas é a exata forma das narrativas

<sup>225</sup> Apesar de narradores nos romances de Machado de Assis, muitas vezes, usarem a segunda pessoa do singular, é interessante observar que a voz narrativa emerge da diegese para dialogar com o leitor presumido. Na obra de Jemisin, a segunda pessoa é usada com o intuito de conectar quem lê com a performance.

<sup>226</sup> “The sensory map is the protagonist for the reader to enter and move around *inside* the story. It’s not that we receive the story, it’s that we’re inside the story, exploring and learning about it as the protagonist does” (Hopkinson, 2015 in Lavender, 2023, p. 202 – *author’s emphasis*).

<sup>227</sup> “Better. Hmmm. No – let me not do a disservice to video games” (Hopkinson, 2015 in Lavender III, 2023, p. 202).

<sup>228</sup> Esse tipo de jogo tem uma construção de mundo complexa repleta de personagens não-jogáveis (NPCs), que interagem com o protagonista ou a equipe representada por jogadores. Seja eletrônico ou analógico, o jogo apresenta, frequentemente, uma complexa possibilidade de autorrepresentação, podendo engajar mais a audiência, já que as escolhas e as ações do jogador realmente correspondem ao que está acontecendo narrativamente, de modo mais vívido até do que na sua contraparte gamificada: as *visual novel* (narrativas gamificadas ou romances jogáveis).

<sup>229</sup> No podcast *Feminist Frequency Radio* (2018), um dos veículos mais proeminentes sobre cultura *pop*, em especial, os jogos de *videogame*, de um ponto de vista feminista, Jemisin descreveu seu interesse por jogos eletrônicos e gosto por transmitir ao vivo (neologismo *streamar*) jogos para a sua audiência.

*gamificadas* nas quais a leitora ocupa o lugar de personagem, sente e se locomove “na sua pele”. Isso é particularmente importante porque Essun, de início, vivencia uma série de emoções e sentimentos desagradáveis, como a tristeza, a solidão e a raiva que são compartilhados com quem lê. Com o passar dos capítulos, as texturas, aromas e a densidade se tornam mais evidentes como formas de aproximar as nossas experiências daquelas vivenciadas pela protagonista.

Densidade é um conceito relevante porque a narrativa é corporificada, mas também porque os termos geográficos e geológicos são usados para concentrar matéria no texto e tornar os cenários, os eventos sobrenaturais e as pessoas mais tangíveis. Exemplo da realidade empírica aplicada ao texto são os obeliscos, seres sobre os quais aprendemos ao longo da jornada de Essun; sabemos que são cacos cristalinos, maciços, construídos e que – contraditoriamente – flutuam entre as nuvens. Em suas primeiras aparições, eles parecem mais abstratos, mais leves, translúcidos e distantes, se movendo no céu; porém, durante a primeira missão de Syenite, na qual ela deve remover um recife do porto de Allia sozinha, nós as leitoras, somos conduzidas narrativamente a sentir a tessitura do texto, pelo contraste de cores, materiais e pesos de cada corpo distribuído no espaço. Diferenciar as fases da matéria (a água no estado líquido e o coral sólido) nos possibilita presumir o tipo de movimento que será executado e compreender a diferença entre elas de modo sensorial (conforme o repertório de experiências, é possível imaginar aromas, a temperatura, as cores e a percepção tátil). Tudo isso prepara, sutilmente, a ação orogênica, ou seja, a migração de uma força para empreender o movimento de extração do recife do oceano.

Através de uma longa passagem do “momento conjuratório” (Martin, 2012) no qual é descrito o movimento que Syen executa, a estrutura maleável dos corais (em comparação à solidez de pedras) se movimenta aos poucos e se parte (a interrupção imediata sugere uma fratura seca e sem rachaduras). Isso libera o entendimento da origem do poder (energia cinética) que a transborda e promove uma sensação agradável na personagem. Nesse ínterim, “a coisa que estava no leito do oceano se liberta dos sedimentos que a estorvavam” (Jemisin, 2017, p. 273). E essa “coisa”, com a qual Syen se depara, é um obelisco mergulhado há muito tempo naquele lugar:

o ferrugento é *enorme* e ainda nem saiu da água por completo. É de um vermelho escuro tom de granada, seu formato é de uma coluna hexagonal com uma ponta afiada e irregular. Está completamente sólido e não tremeluzente ou cintilante daquele modo parcialmente real da maioria dos obeliscos; é maior do que vários barcos enfileirados de ponta a ponta. E é claro que é comprido o bastante, uma vez que continua a se levantar e a se virar até chegar ao ponto de quase obstruir o porto inteiro. Mil e seiscentos metros de uma extremidade a outra.

[...]

[o] sangue [de Syenite] congela enquanto percebe o que está vendo.

Uma pessoa. Há alguém *dentro* da coisa, preso como um inseto no âmbar, os membros esticados e imóveis, o cabelo, um fluxo congelado. Ela não consegue distinguir o rosto, não muito bem, mas, em sua imaginação, os olhos estão arregalados e a boca, aberta. Gritando.

[...]

Ela aceita que o que está preso [no] coração [do obelisco], o que de algum modo *quebrou* essa coisa imensa, magnífica e misteriosa... É um comedor de pedra.

E está morto (Jemisin, 2017, p. 274-276 – ênfase no original).

Além de montar a cena a partir da extensão, do espaço ocupado na diegese e da matéria da qual o obelisco é constituído, a voz narrativa aproxima quem está lendo do aturdimento de Syen, contornando as suas emoções, até chegar às texturas promovidas pela ideia de uma criatura de pedra *dentro* de uma pedra em sofrimento. Ao optar por descrever o comedor de pedra como um inseto no âmbar, em paralelo com a ideia de “coração do obelisco”, a voz narrativa dá um sentido orgânico, de dor física, à fratura na pedra e reforça, mais uma vez, o contraste entre as substâncias. Além disso, nos deparamos com a diferença de energia empregada pra movimentar uma grande quantidade de corais espalhados ao longo do porto e a de elevar o obelisco, que, apesar de grande, tem a matéria mais concentrada. Em seguida, a noção empírica de que o corpo mais pesado resistirá mais ao movimento será atenuada devido à imersão num fluido diferente do ar. Assim, a corporificação como técnica atravessa toda a narrativa de modo orgânico e faz com que a orogenia, apesar de seu aspecto fantástico, pareça concreta e verossímil.

A obra é ambientada num continente fantástico chamado A Quietude, que vive – do ponto de vista *humano* – intensos movimentos naturais de placas tectônicas que destroem o mundo, literalmente, recriam novas paisagens e causam catástrofes – não para o território, como afirma a voz narrativa: “[a] terra é boa em curar a si mesma” (Jemisin, 2017, p. 18). Contudo, o fato de o evento sísmico ser abordado de uma perspectiva animal evidencia que é importante identificar a impregnação do *antropocentrismo* no olhar, e, reconhecê-lo é essencial para compreender as diferentes camadas de significados no mundo regido, tanto pelas quintas estações, como pela socialização que impacta nos modos de vida, de sobrevivência, nas crenças dominantes e na relação hierárquica entre os iguais e os diferentes.

Porém, se nesse contexto é pressuposto o fim do mundo de modo cíclico, evidentemente, os costumes da população envolvem técnicas de sobrevivência, armazenamento de recursos essenciais e sistemas de organização. E, à semelhança do mundo referencial, tais diretrizes são registradas em uma obra que apenas os sabedoristas<sup>230</sup> estudam: o Saber das Pedras. Cabe considerar que, num mundo regido por eras geológicas, os olhos e os hábitos são voltados para

<sup>230</sup> Sabedorista “é uma pessoa que estuda o Saber das Pedras e a História Perdida” (Jemisin, 2017, p. 501).

o chão, pois, a surpresa vem da terra, não do céu; além disso, a matéria mais valiosa na Quietude não é o metal<sup>231</sup>, porque a oxidação causa desgaste relativamente rápido, o que a torna menos confiável para quem precisa atravessar uma quinta estação. O mesmo entendimento se estende ao papel, pergaminhos e outros suportes de escrita frágeis, fato que explica a metalinguagem do Saber das Pedras ser um conhecimento antigo, literalmente, talhado em pedra, e representar uma verdade considerada irrefutável.

**Figura 17** - Durante a quinta estação a paisagem se modifica completamente



Fonte: Luzin in Kenson; Carriker; Depass, 2023, p. 10.

O Saber das Pedras também corrobora a razão do léxico da obra representar um processo de sedimentação, que alicerça a construção de mundo. O próprio conceito de formação das rochas, duma terra partida (física e socialmente) em paralelo à heroína partida (emocionalmente), demanda o entendimento da apropriação dos termos geológicos como uma gramática eficiente e apropriada para motivar a fantasia, e, ao mesmo tempo, nomear experiências muito específicas de sujeitos minorizados, que sobrevivem há muito tempo a toda sorte de injustiças sociais, agravadas nos períodos compreendidos pelas quintas estações.

Neste mundo, a estética, os sistemas de valoração, a religião, tudo isso é tão próprio, que torna necessário um glossário, no final do livro; apesar disso, não é uma obra assim tão

<sup>231</sup> A complexidade da construção de mundo de Jemisin também reside no fato de que o continente *aparentemente* único dessa Terra é grande o suficiente para que as comus sejam espalhadas e com habitantes que não costumam migrar, assim, as lendas se perpetuem sem grandes confirmações. Além disso, o fato das comus operarem na lógica excludente das nações (Davis, 2022) faz com que algumas partes do mundo, pelo que Damaya ouviu dizer, usem dinheiro de metal sim, uma suposição que se confirma, mas é uma convenção localizada.

hermética: os termos são introduzidos à medida que a história exige mais informações, para se compreender o contexto e seguir com a narrativa, sem o excesso de “construção de mundo” que é um problema recorrente em obras que constituem o cânone do gênero fantasia<sup>232</sup>. Embora introduzidos no glossário, esses conceitos não são termos pacificados, inclusive, ao longo da narrativa, o público é levado a reconsiderar seu significado e uso, a partir de experiências ou de interação com personagens cujos pontos de vista diferem da protagonista. Assim, as representações sociais, mediadas por preconceitos, boatos e desigualdade de poder, vão sendo desnaturalizadas e expostas de modo dinâmico, fato que reitera a importância de buscarmos a raiz, o movimento para além da aparência estática da natureza e dos seres vivos.

Os comedores de pedra, por exemplo, são uma espécie humanoide constituída por minerais, sobre a qual pouco se sabe a respeito no mundo ficcional, mas como há histórias de todo o tipo que os precedem, são absolutamente temidos pelos habitantes da Quietude como um todo. Eles aparentam ser estáticos como rochas, e embora se movimentem muito rápido por dentro da terra, são descritos pelos seres humanos como misteriosos e lacônicos, mas seriam mais bem descritos como seres inorgânicos sencientes. Sua aparente invulnerabilidade, indiferença (aos *humanos*) e indisposição para explicar o óbvio talvez ilustrem o motivo de serem temidos. Entretanto, a mera presença dessas criaturas “mitológicas sem mitologia”<sup>233</sup> (Jemisin, 2015b) (diferente de qualquer figura folclórica existente) nos propõe a reavaliação de nosso repertório sobre o que significa um monstro, *trickster*, e, quem sabe, ainda nos desafia a pensar em comedores de pedra como pessoas complexas e com interesses próprios, em vez de meras figuras não-relacionáveis (Jemisin, 2015b).

Assim, ao longo da narrativa, figuras que pertencem a grupos sociais e raças diferentes (na Quietude, raça tem um sentido diferente de espécie, já que *verdadeiramente* fenótipos humanos distintos não caracterizam raças diferentes) como sanzed (*Homo sapiens*, grupo que inclui orogenes) e comedores de pedra se mostram mais complexas que uma ideia de ameaça pura compreenderia. Como visto frequentemente na literatura gótica negra (Wester, 2012), não é a composição morfológica “grotesca”, as habilidades “sobre-humanas” ou o tipo de dieta o que constitui um monstro, mas sim a sua motivação e o que se está disposto a fazer para conseguir o que deseja (Hopkinson *In Peele*; Adams, 2024).

---

<sup>232</sup> A saga *O Senhor dos Anéis*, do autor sul-africano/britânico J. R. R. Tolkien, é um exemplo de como uma construção de mundo riquíssima, que contém a criação de línguas, culturas complexas e mitos das diferentes raças, sob a forma de interrupções para descrever com detalhes e entrar em *sub-plots*, pode interferir no desenvolvimento do enredo principal.

<sup>233</sup> No ensaio *Creating races - Epiphany 2.0*, Jemisin explica que os comedores de pedra são criaturas mitológicas sem mitologia, porque não são relacionáveis com as figuras mitológicas *reais*.

Ou seja, neste paradigma, os dentes afiados e de diamante dos comedores de pedra, por si sós, não os definem como monstruosos e nem mesmo a sua dieta, que inclui carne humana petrificada. Porém, no viés do povo da Quietude, a *diferença* imposta pelo olhar *humano* é o que caracteriza um monstro, o que passa a justificar o tratamento “desumano”. Isso também se reflete na construção narrativa centrada na jornada de uma personagem lendária<sup>234</sup> orogene<sup>235</sup>, em direção ao próprio objetivo<sup>236</sup>, que pode parecer profundamente individual à primeira vista: a missão de Essun é encontrar a sua filha e vingar a morte do filho, não algo altruísta como libertar um povo ou solucionar os problemas estruturais.

Nesse cenário, no qual tudo gira em torno do campo semântico da geologia (tipos de rochas, intemperismo e eventos geotectônicos), até os termos de calão estão relacionados a isso, como “ferrugem” (geralmente usado para definir algo sem valor, ou para expressar a frustração com algo ou alguém). Isso também se estende para a figuração de sistemas de opressão, evocados a partir de um repertório histórico amplo, que compreende as diferentes civilizações, referências estéticas com elementos de fantasia medieval<sup>237</sup> e ciclos de dominância antigos, modernos e contemporâneos, envolvidos pelo conceito de estação, formação de cadeias de montanhas, fissuras e terremotos. E essas transformações no manto da terra, entendidas como feridas no deus Pai Terra no conhecimento popular, também refletem as emoções humanas da nossa heroína através dos três tempos em que ocorre a narrativa.

No ponto inicial, acontecem três eventos apocalípticos: Essun descobre que o marido assassinou o filho; o mundial e milenar Império Sanze entra em colapso, e uma grande fenda vermelha é aberta na terra, expelindo cinzas e escurecendo o céu. No fim do prólogo, temos uma interessante evidência sobre a estrutura inovadora da narrativa, uma síntese do que já foi,

<sup>234</sup> Na dissertação *Black girl magic: history, identity, and spirituality in contemporary Fantasy and Science-Fiction*, Taylore Fox (2023) afirma que o campo teórico de Black Girl Magic, o poder da conjuração e das conjuradoras constituem as personagens como heroínas do povo [*folk heroes*] na cultura oral. A pesquisadora também investiga a relação entre essas personalidades da mitologia e as representações contemporâneas em resposta às imagens uniformemente negativas oferecidas pelo *mainstream*.

<sup>235</sup> Orogênese é um termo formado pelas palavras gregas ὄρος (montanha) e γένεσις (criação) e, na área de geologia, nomeia os processos que ocorrem nas margens convergentes de placas tectônicas em regiões geológicas recentes. No mundo referencial, esse movimento provoca terremotos, a erupção de vulcões, o soerguimento de montanhas e a formação de cordilheiras. Já na Quietude, o supercontinente fictício onde se passa a narrativa, existem sujeitos capazes de manipular a energia geocinética e, dessa forma, provocar ou intervir em eventos sísmicos. A habilidade de sentir (neologismo) é ancorada no órgão sensorial *sessapinae*, mais desenvolvido nos orogenes do que nos *Homo sapiens* não-orogênicos.

<sup>236</sup> Esse tipo de narrativa, é herdeira das novelas de cavalaria medievais [*quest novel*] dentre as quais se destaca o mito do Santo Graal, relacionado ao Rei Arthur, seus cavaleiros fiéis e a sua tábua redonda (Schwantes, 1998).

<sup>237</sup> Foi uma surpresa me deparar com a afirmação de Stillmen (2023) a respeito de *A quinta estação* se passar no futuro. Isso faz sentido, se observar que as estações documentadas somam um período histórico que provavelmente supera a história documentada pelo Ocidente. Na minha primeira leitura, porém, elementos como a chegada de Schaffa (um homem com traje de cavaleiro), muros de pedra e as feiras remeteram à estética de fantasias medievais (talvez enviesada pelo conhecimento prévio a respeito de Jemisin jogar esse tipo de RPG) assim como as tecnologias disponíveis.



do que está sendo e do que ainda será, sugerindo uma temporalidade afrofuturista (Souza, W., 2019). E essa citação, embora não seja referenciada, segue o padrão de excertos no final de cada capítulo, que traz versos do Saber das Pedras:

ISTO É O QUE VOCÊ DEVE LEMBRAR, O FIM DE UMA HISTÓRIA É APENAS  
O COMEÇO DE OUTRA. AFINAL, ISSO JÁ ACONTECEU ANTES. PESSOAS  
MORREM. VELHAS ORDENS PASSAM. NOVAS SOCIEDADES NASCEM.  
QUANDO DIZEMOS "O MUNDO ACABOU", GERALMENTE É MENTIRA  
PORQUE O PLANETA ESTÁ BEM.  
MAS É ASSIM QUE O MUNDO ACABA.  
É ASSIM QUE O MUNDO ACABA.  
É ASSIM QUE O MUNDO ACABA.  
PELA ÚLTIMA VEZ (Jemisin, 2017, p. 25 – ênfase no original).

A relativização radical da quinta estação e de suas consequências para os seres vivos, combate a perspectiva antropocêntrica que teme a natureza, ao mesmo tempo em que questiona a arrogância de boa parte dos debates contemporâneos em torno do Antropoceno – a atual era da Terra, marcada pela destruição causada pela ação *humana* (isto é, capitalista e *branca*) em um tempo relativamente curto, se tomarmos como parâmetro as eras geológicas. Afinal, se nem os seres humanos são “velhos como pedra”, muito menos são as suas instituições, sistemas econômicos e dinâmicas de poder, embora parte da eficiência deles resida na naturalização – e assentamento ideológico – conduzida pelas narrativas. Exemplo disso, no romance, é que as circunstâncias climáticas extremas levam o povo da Quietude a acreditar que o Deus Pai os odeia tanto que estão entregues à própria sorte e, de tempos em tempos, à barbárie. Por extensão, um deus vingador também se torna uma diretriz de como o povo se comporta diante da diferença, da escassez de recursos e do medo: responde tudo com violência, brutalidade e toda sorte de morte do Outro<sup>238</sup>.

Em *A quinta estação* predomina o trabalho artístico sofisticado de imaginar um novo território que abriga uma sociedade, cultura, ciência, vocabulário, saberes, e como as suas implicações impactam na jornada da protagonista. Essa criação, evidentemente, parte de dados históricos e científicos do mundo referencial, de modo que apropriações são reconhecíveis e as suas funções ofensivas desabilitadas, como é o caso do termo pejorativo *rogga* para se referir aos párias da Quietude, os orogenes. Este corpo social, embora de fenótipo heterogêneo, porque a orogenia é uma variação neurológica humana ligada ao *sensapinae*<sup>239</sup>, é análogo à população

<sup>238</sup> Durante as quintas estações, tanto os indivíduos menos habilidosos como os orogenes, já tratados como *outsiders*, são literalmente expulsos das comus por serem vistos como “inúteis”, deste modo, fora dos muros, eles ficam mais vulneráveis à violência. Além disso, a estação é uma época de revogação de direitos em geral com o intuito de manter a “ordem”, um tipo de Estado de Exceção no qual prevalece a lei do mais forte (o chefe da comu com apoio do exército de costas-fortes).

<sup>239</sup> *Sensapinae* é um órgão localizado na base do cérebro, que é maior e mais desenvolvido nos orogenes e sua função é detectar atividade tectônica, ação denominada *sensar* (Jemisin, 2017). Não existe uma associação direta

negra quando observamos semelhanças consideráveis com a experiência de exploração à qual somos submetidas. Assim, o termo *orogene*<sup>240</sup> representa “a palavra com n”<sup>241</sup> com toda a sua conotação pejorativa correspondente àquele mundo, sem fazer com que o público negro precise vivenciar esse tipo de violação<sup>242</sup> involuntariamente.

A própria ideia de uma diferença fisiológica no cérebro remonta aos pressupostos do racismo científico, mas, no caso da obra de Jemisin, invertendo a sua lógica: os *orogenes* são dotados de “habilidades sobre-humanas”<sup>243</sup> ou, noutras palavras, poderes ininteligíveis, do ponto de vista colonial, que não compreende os paradigmas da conjuração (Fox, 2023). Na verdade, a *orogenia* é a performance duma magia natural (2023) que:

assim como a conjuração, leva os indivíduos a “controlar forças invisíveis” no mundo natural (Saber, p. 376). Desta forma, a *orogenia* é essencialmente a forma de um trabalho espiritual que é manifestado através de elementos para produzir um resultado físico. A fonte mais comum é a “energia da terra”, embora um *orogene* também possa empregar o calor, a força e o movimento de outros seres vivos e não-vivos a sua volta (Fox, 2023, p. 17 - tradução minha<sup>244</sup>).

Esse poder mágico é uma forma de se relacionar com o ecossistema oposta ao modo dominador da cultura não-orogênica, que tem em vista o controle da natureza pelo *humano* através da ciência e da instituição que escraviza *orogenes*, o Fulcro. A Quietude é, portanto, o mundo dos quietos (não-*orogenes*), onde a hegemonia é constituída por aqueles que não

---

com a glândula pineal, entretanto, uma vez que essa tem suas funções, em grande medida, ainda desconhecidas, e é associada a habilidades metafísicas, desde a Antiguidade, podemos especular a respeito de sua relação com o *sensapinae*. Outro fator que corrobora é a forma latinizada *pinealis*, do latim *pineae*, ou seja, do formato de uma pinha, presente nos dois termos.

<sup>240</sup> Os *orogenes*, por sua vez, usam um termo pejorativo para os não-*orogenes*: quietos. Esse termo é interessante porque cria uma valoração oposta para o ato de sentir, a de que não sentir, o “neutro” não é bom.

<sup>241</sup> “A palavra com n”, em inglês, tem uma forte carga social, o que levou às pessoas com consciência racial a abolirem o seu uso, porém, tanto no *rap* como em outras manifestações artísticas, tem sido usada para sugerir que apenas negros podem usar, e, assim, supostamente, recriar o contexto histórico colonial. A escritora Roxane Gay (2016) e a artista multidisciplinar Grada Kilomba (2019) criticam veementemente o uso da palavra por considerar que ela desencadeia um modo ativo de re-traumatização.

<sup>242</sup> No ensaio *Django, o sobrevivente* a escritora Roxane Gay (2016, p. 220) critica o fato de existirem 110 ocorrências da palavra com n” no longa-metragem *Django Livre* (*Django Unchained*) de Quentin Tarantino (2013), o que significa que o cineasta privilegiou uma ofensa, argumentando que se trata de acuidade histórica. O problema, segundo Gay, é que a sua representação de uma experiência cultural de um grupo ainda marginalizado privilegia a violência em detrimento da subjetividade das pessoas mais atingidas pela brutalidade do sistema escravista. Ela diz: “[p]ara ser justa, odeio a palavra com N e evito usá-la, porque tem sido sempre pejorativa, criada para lembrar às pessoas negras o seu lugar, uma palavra para reforçar a percepção de inferioridade” (Gay, 2016, p. 220). Assim como imagens de açoite e representações de objetificação consistem em violência simbólica, a nomenclatura colonial trazida para o presente representa mais que um insulto: ela reitera a ordem colonial (Kilomba, 2019).

<sup>243</sup> Diferente de representações ficcionais MN com superpoderes, em *A quinta estação* esse “sobre-humano” não tem a intenção hiperbólica, já que não existe miscigenação na Quietude, e a *orogenia* é uma variação humana em geral, qualquer ideia de inversão discursiva sobre negros serem superiores também é desabilitada.

<sup>244</sup> “Like conjuring, the process of orogenesis allows individuals to “control invisible forces” in the natural world (Saber 376). In this way, orogeny is essentially a form of spiritual work that is manifested through the elements to produce a physical result. The most common source is “earth-power”, but an *orogene* can also borrow heat, force, and motion from any living or non-living moving object around them” (Fox, 2023, p. 17).

compreendem e nem valorizam esse tipo de poder, para além de sua utilidade imediata<sup>245</sup>. Desse modo, o paralelismo entre o povo dominador, sanzed, e as práticas correspondentes à supremacia *branca*, no mundo referencial, é estabelecido, embora sem uma obviedade maniqueísta. Em vez disso, o texto enfatiza a raiz do problema: uma lógica discursiva que orienta práticas hierárquicas as quais desembocam em privação de liberdade. Devido a tudo isso, não é exagero considerar que a obra como um todo é politicamente radical, esteticamente impecável, cientificamente complexa e acurada, tudo isso, em conjunto<sup>246</sup>.

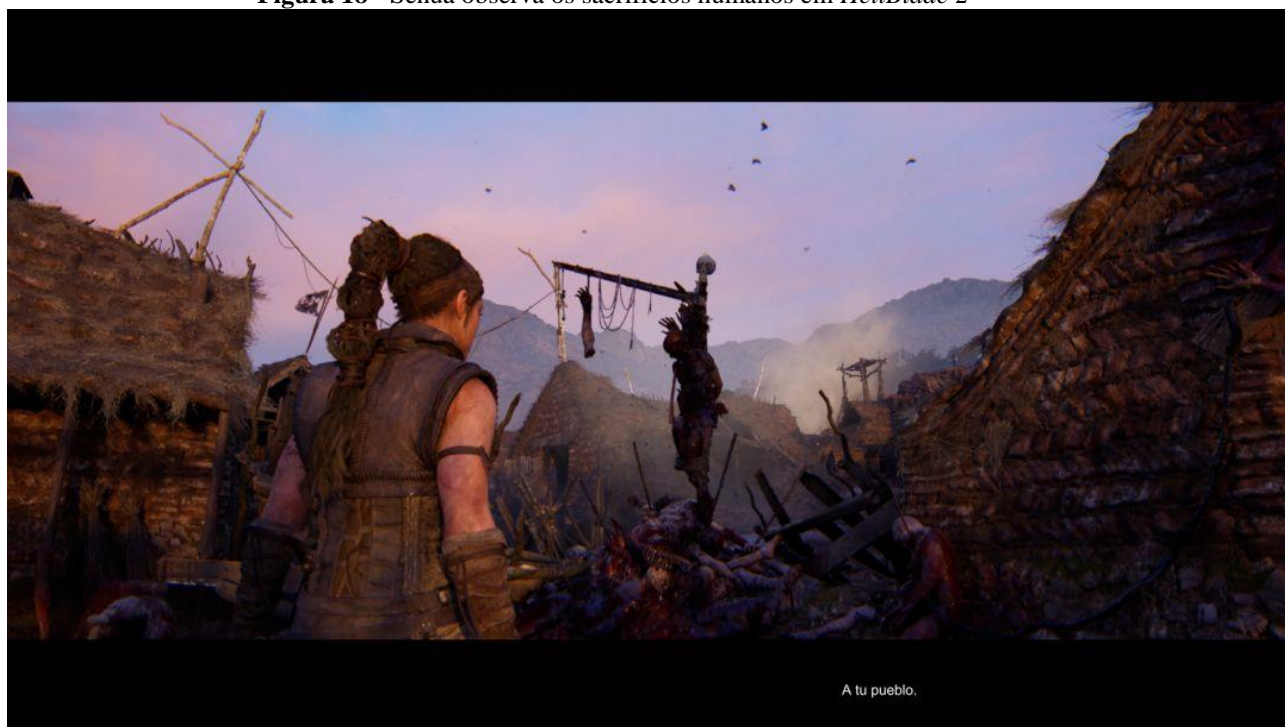
Na Quietude, a raça humana é diversa, baseada em etnias (fenótipos e culturas) do mundo referencial, mas com detalhes ficcionais (como olho branco gelo) e variações fenotípicas sem qualquer caráter valorativo em si (apenas marcado pela desnaturalização da cultura diegética). Apesar de serem *sapiens*, o conjunto de características “originais” da raça sanzed não tem análogo no mundo referencial: eles têm pele cor de bronze, cabelos de cinzas sopradas (grosso, espesso e resistente a ácido) e cerca de um metro e oitenta de altura. Dessa maneira, a raça sanzed complica qualquer tentativa de sobreposição com o racismo do mundo extradiegético sem que haja, primeiro, uma mediação que compreenda, historicamente, a natureza narrativa e canibalista das relações de dominação ocidentais.

Como bem explorado no jogo eletrônico de fantasia sombria [*dark fantasy*], desenvolvido pela Nijna Theory, *Senua's Saga: Hellblade II* (2024), muito antes da invasão, exploração do território americano e das populações negra e indígena pelas nações ibéricas, no século X, as relações conflituosas entre tribos nórdicas já compreendiam sistemas de diferenciação cultural como justificativa de hierarquia e práticas (simbólicas e literais) canibalistas. Em dado momento da narrativa, a protagonista, Senua, se depara com a cadeia de dominação: os vikings, que escravizaram o seu povo, agora estavam aterrorizados pelas práticas de magia sombria dos draugar/draugr (mortos-vivos mitológicos) que usavam corpos humanos desconstruídos para evocar entidades antigas também devoradoras (*figura 17*). Existia uma lógica de sobrevivência em que a fronteira entre as tribos definiria o sacrifício dos pictos para que o próprio povo não fosse devorado pelos gigantes. Apesar de fictícia, a sequência narrativa desse jogo convida à reflexão sobre a lógica do racismo que receberá outras nuances na Quietude.

<sup>245</sup> Assim como os povos africanos da costa ocidental (Angola, Serra-Leoa, Nigéria) dominavam técnicas agrícolas e desenvolveram ferramentas e utensílios para aprimorar essas atividades, foram escravizados por povos que desconheciam tais elementos e práticas e exigiam que esse conhecimento fosse aplicado através do trabalho coercitivo, os orogenes, de forma análoga, têm seu potencial “mágico” explorado pelos quietos.

<sup>246</sup> É até uma questão a ser considerada o nível de excelência da obra de Jemisin; além da camada estética, as competências científicas e de análise sócio-histórica evidenciam o quanto ainda é real que as autoras, intelectuais e cientistas Negras precisam ser muito melhores para alcançarem alguma notoriedade.

**Figura 18** - Senua observa os sacrifícios humanos em *Hellblade 2*



Fonte: Ninja Theory, 2024.

Mais tarde, quando as nações escandinavas abdicaram de suas especificidades culturais, criando assim a noção homogênea e universalizante de branquitude (North, 2020) como um tipo de oposição imediata cujo objetivo de estabelecer a cultura escravocrata sobressaiu, uma ideia de raça/cor substituiu a lacuna ocupada pelo outro grupo que, no jogo, correspondia ao povo Picto<sup>247</sup>. De maneira semelhante, os sanzed procederam na Quietude, reunindo forças entre os iguais e ingerindo os diferentes:

Sanze era então um Império novo, ainda se expandindo, no auge do seu poder. [...] E algumas das maiores comus sanzed não eram tão boas em se preparar para uma Estação como são agora. De algum modo, perderam sua comida armazenada. Para sobreviver, todas as comus sanzed decidiram trabalhar juntas, atacando as comus de qualquer raça inferior [...] foi *nesse momento* que começaram a nos chamar de raça inferior, na realidade.

- Então, eles pegaram a comida armazenada dessas outras comus. - Syen pode adivinhar até aí. Ela está ficando entediada.

- Não. Ninguém tinha mais provisões ao final daquela estação. Os sanzed levavam *pessoas*.

- Pessoas? Para qu... - então ela entende.

Escravos são necessários durante uma Estação. Toda comu tem seus costas-fortes e, se precisarem de mais, sempre há pessoas sem-comu desesperadas o suficiente para trabalhar em troca de comida. Mas a carne humana se torna valiosa por outras razões, quando as coisas ficam ruins o bastante.

- Então - diz Alabaster [...] - aquela estação foi quando os sanzed desenvolveram gosto por certas iguarias raras. E, mesmo depois que a Estação terminou e os vegetais cresceram e o rebanho se tornou herbívoro ou parou de hibernar, eles continuaram

<sup>247</sup> Pictos eram um grupo de povos que falavam a língua Celta e habitavam o norte e o leste da Escócia antes da invasão romana.

consumindo-as. Eles enviavam grupos para atacar assentamentos menores e novas comus que pertenciam à raça sem aliados sanzed (Jemisin, 2017, p. 496).

Assim, numa leitura que considera processos históricos dialéticos, cabe recuperar a discussão de Federici (2019) sobre os cercamentos no final da Idade Média pra conectarmos esses dois pontos. A dominação parte da construção de uma fronteira entre o eu e o outro e da demonização da cultura e das práticas desse Outro subjugado, que, na Europa medieval, eram as bruxas, majoritariamente, mulheres mais velhas, viúvas, curandeiras e *outsiders* em geral (inclusive animais não-humanos). Ou seja, independentemente da aparência física, esse tipo de relação artificial de poder *poderia* ser estabelecido entre quaisquer povos, e a partir de quaisquer características por se tratar, na verdade, do reflexo de uma mentalidade, embora tenha se solidificado como construto europeu.

Parece óbvio, mas no planeta Terra, isso se desdobra no capitalismo e um conjunto de pressupostos supremacistas aos quais boa parte do público leitor racializado já está treinado para a interpretação; na Quietude, entretanto, temos um distanciamento produtivo que desnaturaliza o antagonismo na forma como o conhecemos, ofertando possibilidades mais complexas a personagens cujas aparências múltiplas partem da ideia do fictício povo sanzed. E essa multiplicidade aparente não é obstáculo para o comprometimento das personagens com um arranjo de poder que nós conhecemos, porque a fronteira eu/outro, embora não esteja localizada apenas na presença de melanina, e sim no *tipo de humanidade* conferida a partir de dados da realidade situados em uma série de pressupostos, um pouco menos epidérmicos (embora estes ainda existam), como classe social, habilidade (casta de uso) e morfologia neurológica é facilmente inteligível. Neste ponto reside o aspecto cautelar de *A quinta estação*: o tratamento reservado à diferença e ao estrangeiro alicerça a socialização de um dado grupo, estrutura as suas instituições e leis.

Mas de que adianta uma compreensão do poder inserindo a branquitude no centro do mundo novamente? Como essa mediação através de *Hellblade II* contribui para compreender a Quietude? De que forma a minha leitura, que abrange a possibilidade de qualquer povo dominar, pode contribuir com a leitura do discurso do horror negro de MN?

Bem, compreender as relações de poder em *Hellblade II* é um caminho de experienciar uma situação semelhante à de *A quinta estação*, habitando um corpo social oposto ao de Essun, mas com uma experiência de subjugação repleta de semelhanças (Senua é mulher, escuta vozes e vê elementos que estão indisponíveis para os demais, além de ser a sobrevivente de um povo vencido). Desta forma, podemos desnaturalizar o elemento mais aparente que a oposição de raça/cor e compreender o racismo mais como uma lógica, um sistema cuja virtualidade é

aplicável às relações. No romance de Jemisin (2017), por sua vez, experienciamos a subjugação desde o interior de uma protagonista que pertence à minoria social da Quietude, não apenas por seu fenótipo e lugar de origem (o que é uma questão mais de fora da narrativa), mas por tudo isso e, acima de tudo, devido ao funcionamento atípico de seu cérebro (como Senua, aliás, que, em termos médicos, sofre de um transtorno mental, a psicose). Não por acaso, essas campeãs são mais permeáveis que os dominadores que venceram os seus povos.

Mais à frente, também desnaturalizo a ideia de vencedores; por enquanto, vale considerar que a branquitude não está ao centro dessa análise como a figuração de um indivíduo de origem europeia, mas como um termo que descreve um tipo de relação de poder que existe na Quietude e em *Hellblade II* (onde todo mundo é *branco*) com outro aspecto. Neste sentido, a noção de qualquer povo poder dominar, a priori, explica por que o povo de bronze carrega elementos que remetem tanto ao fato de a vida humana ter iniciado na África como à história de dominação corrente que está ancorada na Europa. Mas Jemisin não simplesmente esvazia os corpos negros e *brancos* da Quietude; ela complica essa oposição.

Se tomarmos o filme *Mulher-Rei* (2022) para investigar a questão da permeabilidade, observaremos que o reino de Daomé, já no século XIX, também é cercado por muros e tem um poder centralizador sob a forma de uma monarquia masculina, mas a sua relação com o Outro é diferente da instituída pelos dominadores de *Hellblade II*. Apesar das instituições rígidas e dos conflitos sangrentos com outros grupos étnicos, esse agrupamento de guerreiras e guerreiros era aberto à incorporação de estrangeiros, inclusive em seu exército principal, comandado pela Mulher-Rei (uma líder militar, não uma consorte) conforme a *figura 18*.

Esse fato é o que conduz um aspecto fundamental do enredo deste longa-metragem: a jovem Nawi (a filha da Mulher-Rei, Nanisca) é resgatada junto a outras jovens pelas Guerreiras de Daomé, e, uma vez incorporada ao exército do rei, ela se torna a campeã do povo contra a invasão europeia. Essa mentalidade permeável das Guerreiras de Daomé remonta o conceito de *kilombo* como instituição de origem angolana, que a historiadora sergipana Beatriz Nascimento (1982 in Ratts, 2007) compreende, em sua dimensão pré-colonial, como agrupamento de guerreiros, que se transformou, no Brasil, em territórios onde as pessoas outrora escravizadas e outros párias poderiam ser livres: os quilombos.



**Figura 19** - A diversidade étnica do povo de Daomé em *Mulher-Rei* (2022)



Fonte: <https://veja.abril.com.br/wp-content/uploads/2022/09/ABRE-FILME-THE-WOMAN-KING-07.jpg.jpg>. Acesso em 12 mar. 2025.

Devido às práticas violentas daquelas guerreiras, um desconhecimento do *ethos* do quilombo poderia conduzir facilmente à equiparação àquelas tribos supracitadas que atacaram o povo de Senua. Porém, de uma aproximação dos Imbangalas ou Jagas, povos caçadores que vinham do Leste e começaram a invadir o Reino do Congo na segunda metade do século XVI, emerge a noção de permeabilidade. Eles eram:

considerados um povo terrível, que vivia inteiramente do saque, não criava gado nem possuía plantação. Ao contrário das outras linhagens, não criavam os filhos, pois estes poderiam atrapalhá-los nos diversos deslocamentos que se faziam necessários. Matavam-nos ao nascer e adotavam os adolescentes das tribos que derrotavam. Eram antropófagos e em sua cultura adereços, tatuagem e vinho de palma tinham especial significado (Nascimento, 1985 in Ratts, 2007, p. 118)

Apesar do belicismo, os guerreiros nômades Imbangalas tinham a sua formação social embasada pela instituição *Kilombo*, que “era aberta a todos [os] estrangeiros desde que iniciados” (Nascimento, 1985 in Ratts, 2007, p. 119) e, desse modo, rompia estruturas de linhagem e de poder. Neste sentido, cada indivíduo incorporado à sociedade Imbangala era ele mesmo um *Kilombo*. Isso significa que, apesar de um rastro de destruição e morte, a cultura Imbangala era radicalmente permeável ao Outro e cada integrante tão importante como o grupo. A relevância dessa mentalidade pra uma compreensão das estruturas de poder na Quietude

reside no fato de que a descrição dos Imbangala pode sugerir o estabelecimento de instituições mais alinhadas aos cercamentos, enquanto, na verdade, são uma alternativa a isso. O belicismo Imbangala não pressupunha uma aversão ao outro e isso conecta com a ética de Essun e de outros orogenes (Innon e Ykka, por exemplo) que compõem comunidades diversificadas, com práticas bélicas e características autoritárias, mas francamente opostas às práticas vigentes do Império.

Essa contraposição entre as estruturas tribais fóbicas e a abertura radical dos *kilombos* ajuda a compreender os contornos do antigo império Sanze e a origem de sua divisão entre quietos e orogenes, em vez de correspondências morais imediatas entre pessoas menos melaninadas/vilania e mais melaninadas/heroísmo. Essa complicação da dicotomia também pressupõe a compreensão de diferenças étnicas e subjetivas que foram apagadas no processo de homogeneização da população negra.

Respondendo àquelas perguntas: a análise não objetiva inserir a cultura europeia no centro, mas compreender de que modo a relação de poder que perdura através das instituições (Almeida, 2017) pode ser compreendida como uma convenção arbitrária, que poderia ser ancorada noutras características dada a sua artificialidade. O ponto não é a característica física (melanina ou sensapinae por exemplo), mas sim a lógica que estrutura a realidade da Quietude refletir uma mentalidade e costumes com implicações semelhantes à do mundo referencial, dentre elas a escravidão. Com isso, não reivindico uma oportunidade hipotética, na história geral, para etnias africanas oprimirem, mas acompanhar a proposta do romance de reconsiderar um dado da realidade objetiva como o único modo possível de racialização, bem como discutir como a forma fictícia de racialização a partir de sensapinae faz emergir a questão da colonialidade do poder sem propor uma imagem de “personagens negros racistas”.

Em dado momento de *A quinta estação*, Syenite se depara com a recepção hostil da representante do governador de Allia, chamada Asael Liderança Allia. Ela é uma MN não-orogênica, o que naquele universo lhe confere um poder cuja correspondência é facilmente reconhecível, embora ela seja uma pessoa preta. Asael trata Syenite e Alabaster como não-pessoas, através de sua forma ríspida de falar que reduz a existência deles à transação comercial entre a comu e o Fulcro, na qual a dupla contratada para remover recifes do porto deveria apenas executar com eficiência, sem direito a acomodações subsidiadas pelo governo; por fim, ela recusa a cortesia de oferecer o chá de segura<sup>248</sup>, o símbolo da cordialidade naquele mundo. A

---

<sup>248</sup> Segura é uma bebida servida em negociações, reuniões formais e primeiros encontros entre partes hostis. É constituído por um leite de uma planta de mesmo nome que reage a presença de impurezas e, claro, veneno (Jemisin, 2017).



cidadania de segunda classe no tratamento é moldada de modo similar aos costumes, impostos pelas leis de Jim Crow, fato que confere uma outra evidência de que a discussão do romance é sobre a raiz da racialização como uma estrutura de pensamento, capaz de se manifestar de modos diferentes.

Reconhecer isso também implica em compreender as opressões a partir da multidimensionalidade (Ko, 2019) e não da mera conexão entre as opressões. Isso é particularmente importante para essa passagem, e na seguinte, em que Syen está sozinha em reunião com Asael, e é tratada com descortesia novamente; a orogene, então questiona essa violência simbólica, que a burocrata impõe, até que Asael responde:

- O que você quer? Um pedido de desculpas? Então, eu peço desculpas. Deve lembrar, contudo, que a maioria das pessoas normais nunca viu um orogene, menos ainda teve que fazer negócios com um e... — Ela faz um gesto largo com as mãos.
- Não é compreensível que talvez nos sintamos... desconfortáveis?
- O desconforto é compreensível. A grosseria que não é. — Que vá tudo para as ferrugens. Esta mulher não merece que ela faça o esforço de explicar. Syen decide guardar isso para alguém que importe. — E esse é realmente um pedido de desculpas de merda. “Lamento que você seja tão anormal a ponto de eu não conseguir tratá-la como ser humano.
- Você é uma roga — responde Asael sem pensar, e então tem a audácia de olhar surpresa para si mesma.
- Bem. — Syenite força um sorriso. — Pelo menos agora as coisas foram ditas abertamente (Jemisin, 2017, p. 259).

O diálogo entre as duas MN evidencia que a raça não torna as suas visões de mundo convergentes e, ao mesmo tempo, mostra que alguém em desvantagem – no caso, Asael é uma das seis representantes do Governador – pode aderir à mentalidade hierárquica objetivando colher algum benefício residual (Ko, 2019). Em termos estéticos, a oposição entre as mulheres também apresenta uma camada de horror, ao explorar a noção de monstruosidade, quando Asael se refere a si mesma como normal e impõe a anormalidade à Syenite; o pavor, nojo e descortesia estão cravados na declaração final, “você é uma roga” (Jemisin, 2017, p. 259). A impermeabilidade de Asael tornada transparente em seu discurso reforça a solidez da escravização e do racismo nas práticas pessoais que permeiam as instituições, além de presentificar a ameaça de implicações horríficas.

A tensão presente no diálogo é tributária da ideia de monstruosidade negra moldada pelo horror gótico em oposição à violência de grupos nacionalistas que praticam ataques, torturam e não são tratados como terroristas, ao passo que grupos de resistência o são (Wester *in* Barba-Guerrero; Wester, 2022). Jemisin trabalhou esteticamente essas noções através da profundidade das personagens; Asael não é uma figura simples, mesmo construída como alguém cujas crenças são equivocadas; ela é uma pessoa: as suas emoções, contornadas ideologicamente, são

tão reais que emergem, contra a sua vontade, pelo gesto. A raiva justificada de Syen articula o sentimento de injustiça e da impossibilidade de reconhecimento baseada no *real*. Já o ponto que causa medo na quieta – o potencial destrutivo da orogenia – não ser usado contra ela, se torna um comentário sobre o tratamento discriminatório: Asael é um monstro do mundo real porque sua aversão à diferença tem implicações psicológicas (o auto-ódio que aparece nos pensamentos da personagem) e físicas, como o envenenamento que Alabaster sofreu na hospedaria com o jantar pelo qual ele pagou.

Essa passagem é relevante ao pensamento feminista negro, pois acomoda a análise mais preocupada com a raiz do que com o fenômeno aparente. Assim, em vez de discutir a contradição entre uma MN atacar a heroína também Negra, pode-se se ater a uma arquitetura conceitual que questione a perspectiva disciplinar a qual torna alguns seres não-humanos, tão impossíveis que vivem em lacunas conceituais, afinal “quando alguém está tentando entender [o conceito de] mulher na intersecção de raça, classe e gênero, as mulheres não-brancas, negras, *pardas*, indígenas e asiáticas são seres impossíveis”<sup>249</sup> (Lugones, 2010, p. 757 *apud* por Ko, 2019, p. 33 – tradução minha) assim como é o caso, no romance: nem orogenes (seres orgânicos) e nem comedores de pedra (seres inorgânicos) são considerados *humanos*.

A convenção eu/outro, então, é tensionada no interior da narrativa, tendo como ponto de partida a noção histórica e social que faz dos orogenes indivíduos tratados como uma raça diferente dos não-orogenes (embora sejam, na verdade, *sapiens*) porque as pessoas acreditam nisso. Assim, ao representar pessoas de diferentes origens compondo o regime de opressão, o texto comenta que instituições, cuja diversidade reside na superfície, propõem, na verdade, uma diversidade cosmética (Ko; Ko, 2017), afinal, há perspectivas excluídas e as decisões são tomadas por uma hegemonia que apresenta algum traço homogêneo, seja ou não aparente.

Na Quietude, a ideia de diversidade cosmética (Ko; Ko, 2017) é criticada em dois caminhos: na variação fenotípica (os quietos em cargos de liderança apresentam fenótipos variados, assim como ocorre com os orogenes e guardiões) e na existência de instituições imperiais constituídas por quietos *puros* (políticas *stricto sensu*), a orogênica, (o Fulcro, uma é uma ordem paramilitar que treina orogenes) e a ordem dos guardiões, os quietos cujos pais são orogenes, portanto, podem transmitir essa característica caso tenham filhos. A existência dessas instituições pode sugerir que todos participam daquela sociedade, quando, na verdade, orogenes e guardiões são apenas tolerados por razões econômicas e de sobrevivência. Os Guardiões representam o poder disciplinar e necropolítico e têm liberdade para determinar a utilidade e o

---

<sup>249</sup> “When one is trying to understand women at the intersection of race, class, and gender, non-white Black, mestizo, indigenous and Asian women are impossible beings” (Lugones, 2010, p. 757 *apud* Ko, 2019, p. 33).

valor de orogenes, a quem matam e torturam de modo oculto (Mbembe, 2018a).

O orogene mais poderoso do império é um homem preto, o Alabaster, mas esse reconhecimento não o torna menos vulnerável às violências institucionais e ao racismo cotidiano (Kilomba, 2019), que resulta em quase morte, devido ao envenenamento e aos múltiplos ataques de guardiões. Ele é tratado como reprodutor de orogenes mais poderosos, sendo assim, alienado do direito à paternidade. Além disso, a sua condição objetificada pela instituição o obriga a ter relações sexuais com mulheres, em oposição à sua orientação sexual, um ataque profundo à subjetividade. Essa falta de liberdade sexual, do direito reprodutivo e de constituição de laços afetivos dos orogenes remonta às limitações às quais a população negra esteve submetida sob a égide da escravidão (Davis, 2022). Apesar desse cerceamento, o fato de Bas ser preto, *gay*, de baixa estatura e com uma performance de masculinidade circunscrita à normatividade contribui para complexificar o personagem e a sua relação com Syenite, escapando de estereótipos sobre masculinidades negras.

Através do tratamento descortês e da privação de direitos, a narrativa torna a relação de correspondência entre o cotidiano dos orogenes e a história da população negra escravizada bastante evidente. A sofisticação reside, no entanto, na criação de um tipo de magia descomunal que pode machucar ou curar a ferida do Pai Terra em oposição à magia discursiva (ideologia anti-orogene), que inverte a realidade, e faz aqueles que não acessam o poder da natureza, aqueles que não têm poder *verdadeiro*, controlarem o mundo e, *falsamente*, definirem “quietude” como dádiva “normal” e humanidade, em oposição à orogenia como maldição e anormalidade.

No entanto, para as pessoas negras conscientes, como Alabaster, o ato de questionar a realidade se converte em contato com o *ethos* que valoriza a circularidade, a vida comunal em harmonia com a natureza, a relação horizontal com os animais não-humanos, plantas e seres não-vivos, oposta ao mundo dos quietos. A partir disso, é possível para ele imaginar uma coexistência mutualista e compreender que manifestar tudo isso através da conjuração é uma forma teórico-prática de saber, uma habilidade poderosa<sup>250</sup> capaz de desmoronar a casa grande

---

<sup>250</sup> A codificação da diferença a partir de habilidades excepcionais também é um pressuposto da longa franquias *X-Men*, porém, nela, os mutantes (*humanos* que possuem uma mutação cromossômica, o gene x) são uma representação genérica de qualquer grupo oprimido, o que torna a sua mensagem acessível a uma parcela considerável da população, sobretudo com a proposta de expansão do mercado, na década de 1970, que trouxe “diversidade cosmética” (Ko; Ko, 2017) à equipe (Quiangala, 2017). Mesmo na animação *X-Men 97* (2024), onde vemos muitos mutantes racializados manifestando poderes excepcionais, como Tempestade (Ororo Munroe), uma conjuradora dos elementos naturais (uma mulher Negra, geralmente chamada de bruxa ou deusa pela sua distinção), ou o inventor Forge, um homem indígena da nação Cheyenne, que desenvolve ferramentas e compreende o funcionamento de máquinas de maneira instantânea, a noção de “superdotação” reforça um profundo estranhamento sobre pessoas racializadas habilidosas. Podemos pensar em como a hipérbole, neste caso, os persegue de maneira semelhante ao racismo, porque, afinal, discursivamente, tudo gira em torno de serem fora

metafórica (Lorde, 2019) em seus próprios termos.

Além de notar essa fratura social, podemos compreender a orogenia como uma forma dissidente de pensar e de se relacionar com a natureza, que, dada a centralidade da diferença neurológica, considero uma forma fantástica de neurodivergência, ou seja, duma estrutura fisiológica e de funcionamento diferente do que é socialmente convencionado como neurologicamente típico (Walker, N., 2021). Diferente dos habitantes da Quietude, o meu objetivo é analisar essa variação sem hierarquizar a diferença neurológica, que é um pressuposto fisiológico humano.

A partir do paradigma da neurodiversidade (Walker, N., 2021), podemos considerar a orogenia uma dentre infinitas formas de funcionamento neurológico possíveis no mundo criado por Jemisin; porém, essa divergência na forma e funcionamento torna o comportamento deste grupo diferente do convencional, em relação à natureza, o que faz dos orogenes uma neurominoria na Quietude como também o são pessoas autistas, epiléticas e disléxicas no mundo referencial, por se tratar de um corpo social cujas características são inatas, entrelaçadas à personalidade<sup>251</sup>, patologizadas e discriminadas (Walker, N., 2021).

A neurodivergência funciona, nesta trilogia, como um significante do conceito de categoria social subalternizada, que pode ser compreendida com o significado de alteridade em geral, mas há na obra elementos suficientes para identificarmos uma ancoragem na história do real referencial relacionada ao conceito sociológico de raça<sup>252</sup>. Exemplo disso é a transposição da ideia de biotipos – características físicas aparentes transmitidas geneticamente – corresponderem a funções sociais predefinidas, constituindo assim um tipo de sociedade com pouca mobilidade e um funcionamento semelhante ao que ocorria nas *plantations*<sup>253</sup>.

---

do comum, mágicos, uma atualização da perspectiva racista que não acessa o campo teórico e, então, ou demonizam ou romantizam. Já em *A quinta estação*, a representação de personagens racializadas (com categoria sociológica de diferença) sendo brutalizados, explorados e escravizados por se engajarem na prática orogênica de sensor apresenta uma mensagem mais específica, dirigida à população negra.

<sup>251</sup> A psicóloga Nick Walker (2021), a partir do paradigma da neurodiversidade, informa que a ideia de substituir o termo patologizante “pessoa com” autismo, epilepsia ou dislexia por “pessoa autista”, epilética e disléxica para enfatizar que não se trata de uma doença a ser curada, que é um aspecto do indivíduo e que também enfatiza que pessoa vem antes do que a ideia de uma “condição”. Jemisin parece seguir essa perspectiva ao propor que os orogenes sejam chamados assim, em vez de pessoas com orogenia.

<sup>252</sup> Em *A quinta estação* é discutida, particularmente, a regra de “uma gota de sangue” (*one-drop blood*) que era um princípio legal vigente nos EUA, no século XX, que exigia que indivíduos que tivessem antepassados negros, mesmo remoto, fossem classificados no censo como negros). Já que a miscigenação não é presumida na Quietude, e, segundo Jemisin (2015), não existe mesmo, mas que em qualquer família pode nascer um orogene, a característica aparece como se fosse a lembrança de um passado recalcado vindo à tona aleatoriamente.

<sup>253</sup> No Brasil colonial, assim como o biotipo (a compleição física) era um determinante para o sistema de divisão do trabalho, outro determinante era o tipo de conhecimento e tecnologia que os indivíduos traziam. Os povos da África ocidental cultivavam arroz e outros alimentos, possuíam conhecimento sobre formas de cultivo e armazenamento e tecnologias de colheita que foram amplamente exploradas nas Américas (Quiangala in Clark, 2022). Já os indivíduos do norte da África, especialmente muçulmanos, eram forçados a trabalhar em serviços mais burocráticos ligados à escrita e ao comércio. Além de haver um interesse de comprovação de teses científicas

A classificação racial baseada em traços fenotípicos, embora não seja usada imediatamente como parâmetro de ostracismo, na Quietude, serve como um modo de estratificação: costa-forte, por exemplo, é uma das sete castas de uso mais comum, e, devido à sua compleição física, é responsável pelo trabalho braçal e pela segurança (Jemisin, 2017). O neurotipo divergente, por outro lado, é discursivamente construído como uma categoria social de raça, demonstrando que a lógica da diferença hierarquizada é a verdadeira raiz do racismo em qualquer mundo habitado por *humanos*. Um dado interessante sobre raça e neurotipo na Quietude é que, embora não exista miscigenação<sup>254</sup> e pessoas do mesmo gênero possam casar, orogenes não o podem (Jemisin, 2015b).

A questão é que o povo trata a orogenia como uma maldição: “quando um orogene nasce de pais que não eram assim, de uma linhagem que nunca apresentou a maldição antes, [uma *selvagem*] é isso que pensam de você. Um vira-lata selvagem, se comparado à minha domesticada raça pura” (Jemisin, 2017, p. 93), diz Alabaster, um orogene nascido no Fulcro a partir da prática eugênica da instituição. Embora a obra não trate diretamente de miscigenação, a partir da nomenclatura animal (Kilomba, 2019), o comentário sobre pureza e contágio sugere que há uma discussão sociológica sobre poder ancorada numa dinâmica que intersecciona o passado colonial da população negra.

A própria ideia de definição identitária, em paralelo com a condição animal, remonta às leis contrárias à miscigenação, que, uma vez transgredidas, tinham seu resultado definido a partir das nomenclaturas as quais definiam o resultado como uma “condição” fora do ideal e do desejável (Kilomba, 2019); porém, ao ocultar a miscigenação literal, mantendo implícita no discurso, a obra expõe a artificialidade do ponto de partida dos processos de diferenciação (racialismo) e de criação de monstros sociais, em ambos os pontos de vista, do um e do Outro.

A lógica fóbica que rege o Império Sanze é explícita desde a constatação do assassinato de Uche, porém no comentário de Alabaster, fica evidente como o poder, socialmente

---

racistas típicas do século XVIII e noa subsequentes, pelos donos de engenho, essa sistematização reproduzia formas de diferenciação que dividiam os oprimidos, fragilizando as relações cotidianas como é demonstrado em *Kindred: laços de sangue* (Butler, 2017). Estudos históricos recentes, se concentram em uma leitura das fontes que compreenda a agência e maleabilidade que vem sendo apagada através de leituras que tornam a sujeitar pessoas escravizadas pelo discurso acadêmico. Escritoras e pesquisadoras como Saidiya Hartman (2020) e Maria Eloah Bernardo (2023) têm buscado refinar a perspectiva que se tem sobre a subjetividade, a agência de pessoas escravizadas trazendo ao debate uma maleabilidade anteriormente impensável em leituras tradicionais e objetificantes. Dentre as questões levantadas estão os serviços mais especializados (ofícios) exercidos por pessoas escravizadas, contratos de tutela e mobilidade urbana por exemplo, porque todas essas são formas de complexificação do destino social dos sujeitos.

<sup>254</sup> Jemisin considera raças diferentes, por exemplo, humanos e comedores de pedra, e não há indício de que existam sujeitos que resultam desse tipo de relação no primeiro volume de *A Quinta Estação*. Orogenes e quietos, de qualquer localidade ou cultura, pertencem à mesma raça, portanto, ainda que suas aparências variem, entende-se que não se trata de miscigenação.

construído de definir, punir e controlar as ações do Outro, está na dimensão oposta à do poder orogênico de manipulação da matéria. Assim, a definição dos orogenes como selvagens imputa um papel ou destino social semelhante ao que ocorre com as imagens de controle, destinadas às pessoas negras (Collins, 2019). Desta forma, a performance da orogenia como a prática de autodefinição (Lorde, 2019) é uma forma de poder construir ou destruir o mundo, literalmente, e carrega um potencial contradiscursivo de agência dos povos subalternizados, o poder de abalar as estruturas.

A partir de uma compreensão do poder que Essun possui de causar abalos sísmicos de maior intensidade que a maioria dos orogenes, podemos retomar a elaboração de Angela Davis (2017) na palestra proferida na Universidade Federal da Bahia (UFBA): "Quando a mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela, porque tudo é desestabilizado a partir da base da pirâmide social onde se encontram as mulheres negras, muda-se a base do capitalismo". À semelhança do mundo referencial, a Quietude é erigida sobre o silenciamento e apenas a luta, de forma diversificada, incluindo performances que extrapolem os papéis sociais esperados, possibilitará uma redefinição concreta do poder.

Por se tratar de uma habilidade sem marcador biológico visível, ela é revelada geralmente na infância, quando as crianças precisam lidar com emoções intensas, sem mecanismos de enfrentamento socialmente aceitos, de modo que a sua irritação ou medo se transforma em tremores ou alterações na temperatura, como acontece com Damaya na creche:

Damaya se lembra do olhar na cara de Zab [o colega de creche que a provocou]. O ar ficara frio só por um instante, rodeando-a como um balão estourado. Isso foi suficiente para criar uma crosta de gelo na grama debaixo dela e solidificar gotas de suor na pele de Zab. Eles pararam e estremeceram e olharam um para o outro. Ela se lembra do rosto dele. *Você quase me matou*, ela havia visto naquele momento (Jemisin, 2017, p. 53 – ênfase no original).

Nesta passagem, a reação da menina pode parecer a um observador descontextualizado, uma “birra”, em inglês *tantrum*, – palavra de origem incerta, mas um possível empréstimo do latim *temperamentum* – que também é uma forma pejorativa de definir a crise autista visível – *meltdown* –, na qual um processo de sobrecarga sensorial culmina em num colapso, capaz de apresentar grande irritabilidade, se manifestar através de comportamentos de agressão, xingamento, gritos e quebra de objetos (Lipsky; Richards, 2009). Tal como ocorre com pessoas autistas, a crise de sobrecarga sensorial orogênica pode ser interpretada como “birra” e tratada com rigor, enquanto a causa é ocultada pelos *quietos*.

Tais exemplos não esgotam as manifestações, mas são úteis para que seja possível abrir um diálogo a respeito da diferença entre birra e crise e das semelhanças entre orogenes e

autistas. Em autistas, as crises (*shutdown*/desligamento e *meltdown*/colapso) são respostas ao excesso de estímulos sensoriais não dispersados pelo sujeito ou amenizados no ambiente. Quanto à orogenia, interpreto em paralelo a isso, dado que seu controle pode compreender a regulação emocional, capaz de evitar o colapso para o autista, mas não fazer ‘desaparecer completamente’<sup>255</sup> (Lipsky; Richards, 2009). As crises, se vistas a partir do paradigma da neurodiversidade (Walker, N., 2021), mostram que os efeitos não são resultados de contextos que desabilitam dada a ideologia social a respeito da corporeidade *humana* (Jones, 2015).

No caso dos orogenes, as emoções intensas podem desencadear terremotos e outros tipos de eventos, então a regulação emocional é o padrão de comportamento exigido pelo Fulcro. Esse autocontrole emocional pode ser desafiador para eles, devido ao excesso de violência, negligência e abusos que precisam suportar, porque mesmo sendo tratados como não-pessoas, isolados, impossibilitados de reivindicar direitos, qualquer recusa aos deveres e aos guardiões levará a mais punições. Essa coerção é a principal barreira que impede aos orogenes o desenvolvimento de uma ética desde o seu próprio ponto de vista (Jones, 2015).

Se essa diferença de pensar e sentir dos orogenes impacta na forma como as suas experiências subjetivas intensas interferem e se conectam com o (e são sensíveis às movimentações do) ambiente, também é verdadeiro considerar que isso é refletido na estrutura da narrativa. A estrutura do romance é fragmentada, em primeiro plano, porque reproduz o processo de construção identitária da protagonista: na infância, ela era chamada de Damaya; já na juventude, ela se autodenomina Syenite e, por volta dos quarenta anos, ela assume o nome de Essun. Em segundo plano, podemos compreender que a sua vida inteira de rejeição, sujeição e tragédias pode ter contribuído para a sua negação da realidade presente e uma dificuldade em nomear e expressar suas emoções, o que sugere uma necessidade de recuperar a própria voz e define seu anseio por tornar-se sujeito.

Existem orogenes com extensão de poder diferente, a maioria não é muito poderosa, mas Essun é excepcionalmente talentosa, a ponto de, mesmo dissociada, ter criado uma barreira para proteger Tirimo dos tremores de Yumenes (uma cidade ao norte). Esse controle é resultado de seu treinamento no Fulcro somado a uma vida inteira conhecendo, desenvolvendo seus poderes, além de uma estratégia que permitiu a sua sobrevivência.

Os três “fins do mundo” do prólogo anunciam a conexão entre as três personagens que só será confirmada por quem está lendo, muito à frente no romance; a princípio, essa não-linearidade parece acompanhar três pessoas em vidas completamente distintas, oscilando entre

---

<sup>255</sup> Essa metáfora da orogenia como neurodivergência é particularmente interessante, porque a opressão e constante injustiça leva os orogenes a um constante estado de raiva que precisa ser reprimido, caso desejem sobreviver.

o passado e o presente e entre a segunda e a terceira pessoa. Assim, cada uma das narrativas pode ser vista, separadamente, como estágio do processo de desenvolver a sua identidade como conjuradora e heroína do povo (Fox, 2023).

E, diferente das narrativas de herói ou de “Ascensão do Homem” – em que um sujeito representa todo o seu povo em um impulso imperial de controlar, matar e atravessar o Outro com alguma estrutura fálica (Le Guin, 2020 [1986]) – a história de Essun e de todas as suas versões da vida pregressa é uma narrativa de recipiente. Esse termo, aliás, foi recolhido do famoso ensaio *A teoria das sacolas da ficção*, no qual a escritora Ursula Le Guin (Le Guin, 2020) teoriza que existem, em sentido oposto ao da narrativa perfuradora, de dominação, as narrativas em que o valor reside menos no conflito e mais na colheita como definição do sujeito. Segundo a autora:

Se for algo humano colocar o que você quer, porque é útil, comestível ou belo, em uma bolsa, cesto, ou em uma casca ou folha enrolada, ou numa rede tecida com seu próprio cabelo, ou no que você tenha à mão e, em seguida, levar para casa com você, a casa sendo um tipo maior de bolsa ou uma grande caixa onde se podem abrigar pessoas e depois, pegar aquilo que armazenou e comer, ou compartilhar ou mesmo guardar mais um pouco para quando chegar o inverno, ou guardar em um pote medicinal, em um santuário ou em um museu, no lugar sagrado, onde se guarda o que é sagrado e, no dia seguinte, provavelmente, fazer a mesma coisa de novo – se fazer isso é humano, se for isso o que é preciso, então eu sou humana, afinal (Le Guin, 2020, p. 4).

Não é à toa que a primeira coisa que Essun busca, após o impacto inicial do luto, seja uma bolsa de fuga<sup>256</sup>. Existe uma motivação cultural em toda a Quietude, para se estar preparada para uma estação, e, por esse motivo, há na bolsa itens para cada membro da família além de comida e ferramenta, mas a morte de Uche e o sequestro de Nassun despedaçam para sempre a noção de família que Essun almejava para si em Tirimo. E, não por acaso, a certa altura, Syenite diz à representante do governador, Asael: “Lar são as pessoas [...]. Lar é o que você leva consigo, não o que deixa para trás<sup>257</sup>” (Jemisin, 2017, p. 270). Esse aforismo remete ao luto que pessoas desenraizadas enfrentam quando optam por sobreviver e encaixa bem na narrativa dela e de pessoas em diáspora.

Deste modo, a bolsa de emergência se torna mais que um receptáculo de itens essenciais para a sobrevivência à quinta estação: ela apresenta a forma de uma narrativa-bolsa, isto é, um

<sup>256</sup> Em *Kindred*, Dana também opta por viajar com uma bolsa de fuga, com remédios, mapas, livros e outros itens que possam garantir a sobrevivência no espaço desconhecido pra onde se dirige. Lauren Olamina, protagonista d’ *Parábola do semeador* segue essa mesma prática.

<sup>257</sup> A aparente simplicidade dessa afirmação carrega uma sabedoria profunda que dialoga com *quilombo*, conceito discutido pela intelectual brasileira Beatriz Nascimento no documentário Ori (Gerber, 1989) que (dentre muitos aspectos) compreende a ideia de uma memória coletiva guardada no corpo, um território corporal que é parte e todo ao mesmo tempo, em constante mudança e atualização.



tipo mais ambivalente de bolsa, a que recolhe elementos à medida que também é algo que a portadora precisa proteger. A despeito de seu aspecto mítico de travessia em busca da filha e da vingança contra o pai assassino (Jija), gira em torno da construção de um território próprio – um lar, nos termos de bell hooks (2019a) – ou seja, uma definição de sucesso que reitera valores comunais, relações pessoais e o relaxamento ligadas ao gênero feminino e às sociedades pré-capitalistas (Russ, 1997; Federici, 2019).

Se observarmos bem, a quebra forçada dos laços familiares vivenciada por Damaya, cujos pais denunciaram a filha orogene ao Fulcro – instituição que treina os orogenes e os transforma em ferramentas do império Sanze – identificaremos a circularidade narrativa em que Essun reivindica uma “responsabilidade de [...] construir [um lar] como [um espaço] de acolhimento e cuidado face à dura e brutal realidade da opressão racista e da dominação machista” (hooks, 2019a, p. 74) para a filha, mas também para si mesma. Neste sentido, sua bagagem está cheia de itens, histórias e emoções, de modo que ela é capaz de construir um lar onde quer que esteja, desde que haja pessoas com ela. A própria noção de lar de Syen é oposta à noção de fixidez porque as condições de vida sedentária, na Quietude, são a convivência em alguma comu (uma unidade sociopolítica do sistema de governo imperial, que pode ser uma cidade ou vilarejo), onde a normatividade é um pressuposto da convivência. Naturalmente, se orogenes não são bem-vindos, e, caso sejam identificados, são sujeitos à expulsão, morte ou escravização pelo Império, a vida nômade tende a fazer mais sentido para orogenes que ocorrem de ser ainda mais *outsiders*<sup>258</sup>, aqueles que, como Syen, desistiram da respeitabilidade, do trabalho forçado e desertaram do Fulcro.

Então, a vingança almejada por Essun não tem o peso das “narrativas perfuradoras” – androcêntricas –, porque ela tem em vista um tipo de reparação inacessível para orogenes pelas vias institucionais<sup>259</sup>. Além disso, a vingança surge como uma resposta ao acúmulo de violências sofridas ao longo das suas três vidas, suas três tentativas de viver, frustradas

---

<sup>258</sup> Opto pelo anglicismo aqui como referência ao conceito de Audre Lorde (2019), *sister outsider*, traduzido por Stephanie Borges como “irmã *outsider*” no livro homônimo. Neste caso, a ideia de estrangeiro, de alguém “preso do lado de fora” do cercamento, contida no termo *outsider*, se assemelha a *queer*, desviante em geral, ou seja, funciona como um “termo guarda-chuva” para autodefinir os corpos sociais que destoam da norma mítica (Lorde, 2015). Também serve para reforçar que esses “outros” são excluídos a partir de uma mesma lógica: a matriz de opressões (Lorde, 2019).

<sup>259</sup> Um paralelo possível é a desvantagem social durante a vigência do Black Code e das Leis de Jim Crow nos Estados Unidos. Enquanto os cidadãos *brancos* eram autorizados a portar armas de fogo, os negros eram impedidos e, se aqueles assassinassem um cidadão negro, destruíssem sua propriedade ou torturassem seus filhos, nenhuma justiça era aplicada à nível institucional. Isso se assemelha à situação de Essun, porque Jija representa um cidadão “de primeira classe” exercendo o seu “direito de matar” os cidadãos historicamente tratados como “de segunda classe” (Davis, 2009). Um dado comum no período entre a abolição e a conquista de direitos civis (1964) era o hábito comum a brancos em conflito com a lei pintarem o rosto e o corpo de preto com a intenção de criminalizar e de encarcerar pessoas negras (Davis, 2018c).

independentemente de suas intenções e atitudes “respeitáveis”. Desde a infância, a personagem luta pela vida, vivencia injustiças sociais, que a direcionam a uma jornada em busca de si mesma, de liberdade e de condições dignas de vida, ciclo que se repete nas gerações de seus filhos como a real “maldição geracional” (Shone, 2022).

Ao longo da narrativa, fica evidente que, por maior que seja o poder de Essun, o valor de sua existência não reside em sua capacidade destrutiva ou mesmo construtiva, mas sim em sua experiência subjetiva, pra além das funções biológicas vitais (Ko; Ko, 2017). Assim, a nossa heroína, aos quarenta e dois anos de idade, tal como Le Guin (2020) escreve, é:

uma mulher que está envelhecendo, com raiva, segurando com força a [própria] cesta, lutando contra bandidos. No entanto, assim como ninguém, [ela] não [se] consider[a] heroica por fazê-lo. É apenas uma daquelas malditas coisas que você tem que fazer para seguir sendo capaz de colher grãos de cereais e contar histórias (Le Guin, 2020, p. 4).

Apesar de a narrativa apresentar uma jornada de heroína, é importante lembrar que os parâmetros são a luta para defender a si mesma, as pessoas, memórias e coisas que ela considera importantes, bem como a luta para conquistar uma condição de vida livre e digna (Davis, 2022) para a sua noção complexa de família, que discuto noutra seção. É exatamente por isso que, em mais de quinhentas páginas, Jija será descrito, com espaço reduzido e sem direito ao discurso direto, à presença e à ocupação de espaço. O seu feito será definido como inaceitável, apresentado como tão vilanesco que não cabe nenhum questionamento: a voz narrativa enfatiza que matar uma criança é uma perversidade.

Já a dinâmica de poder dominante que opera, inclusive, nos gêneros especulativos é questionada através dessa subversão de quem pode falar e definir qual e como a história será contada; ao centralizar uma perspectiva que é geralmente descrita, a obra contribui para a desnaturalização do que vem sendo presumido como neutro ou universal (Kilomba, 2019). A posição de silêncio de Jija não oferece espaço para empatizar com o violador, ao contrário, alinha quem lê com o sofrimento da mãe diante de um “crime de sangue”. Outro ponto relevante é que esse volume inicial da trilogia é construído, majoritariamente, no mundo interno, de modo que não acontece nada particularmente épico, no tempo presente, exceto que possamos redefinir a importância de uma narrativa nos termos de uma mulher existindo para reencontrar a sua filha. Tudo isso corrobora a ideia de Le Guin (2020) de que defender a bolsa dos bandidos [sic] se aplica perfeitamente à “calejada” orogene em sua “terceira vida”.

É interessante notar ainda que, ao assumir a persona Essun, a personagem usou o treinamento de controle de habilidades orogênicas com o objetivo de camuflar este traço a ponto de se estabelecer em uma comu e se casar com um membro distinto. Esse autocontrole

aprendido foi transmitido para a filha como forma de autodefesa, o que fez com que elas estivessem a salvo por algum tempo; porém, a mesma falta de domínio da habilidade que levou Damaya a ser retirada da família também motivou a descoberta da habilidade do filho por Jija. Essa repetição de eventos limítrofes, no interior da família, caracteriza o que Brooks, McGee e Schoelman (2017a) descrevem, nos termos de John Jennings, como *sankofanarração especulativa* [*speculative sankofarration*]. Segundo as autoras:

A *sankofanarração* especulativa abre espaço para a exploração de traumas compostos sob a forma simbólica de fantasmas e assombrações. Um discurso do horror de autoria feminina e negra enraizado na *sankofanarração* libera o horror negro, de forma consistente, da necessidade de derivar majoritariamente do trauma da escravidão, possibilitando assim que o conceito de horror avance em direção a uma forma mais criativa e artística e, neste processo, nos prover uma “ordenada reconstrução da história” que não é linear em sua natureza<sup>260</sup> (Henderson, p. 632 *apud* Brooks; McGee; Schoelman, 2017a, p. 240 – tradução minha).

Ao ler *A quinta estação* como uma narrativa *sankofiana* (Brooks; McGee; Schoelman 2017a), não apenas assumo que o tempo não é linear e as respostas para o futuro podem estar no que foi perdido no passado – há mais uma evidência de seu caráter circular, de uma profunda e rica ficção no formato de bolsa, onde repousam traumas profundos – bem como reconheço o trauma a partir duma figuração da “maldição social” que é ser *orogene* num mundo que criminaliza essa identidade. Nesse mundo, os reais monstros não apresentam uma aparência grotesca ou desencarnada, ao contrário, são cidadãos medianos cujo medo justificado, reiterado pelos costumes e manipulado pelas leis escritas – estas também moldadas pelos seus intérpretes, a serviço do império. Ao que parece, apenas o rompimento do ciclo libertará Essun e “os seus” de um feitiço muito antigo que “acorrenta”<sup>261</sup> os *orogenes* à condição de subalternidade que se solidificou sob a forma de “ansiedade residual” (Brooks; McGee; Schoelman 2017a). Afinal, é esse o lugar onde ela (e quem lê) está na trama.

<sup>260</sup> “Speculative *sankofarration* clears a space for exploration of composite traumas in the symbolic form of ghosts and hauntings. A Black women’s horror discourse grounded in *sankofarration* effectively liberates Black horror from necessitating its need to derive mainly from the trauma of enslavement, allowing the concept of horror to move toward a more creative and artistic construction and, in the process, providing us with “an ordered reconstruction of history” that is not linear in nature” (Henderson, p. 632 *apud* Brooks; McGee; Schoelman, 2017a, p. 240).

<sup>261</sup> Jemisin explora a imagética das correntes relacionada à escravidão com o intuito de evidenciar as semelhanças entre os *orogenes* e o povo negro, que são obrigados a usar seus talentos, habilidades e saberes para facilitar a vida dos opressores.

#### 4.2.2 O que uma heroína adoecida pode fazer?<sup>262</sup>

*Cada vez que eu fui quebrada, me pareceu como se fosse o fim do mundo*<sup>263</sup>

(Joshunda Sanders)

A história de Essun começa com o fim do mundo, de forma literal, e, com um trauma que a adoce profundamente, devido às formas entrelaçadas e recorrentes de violências sofridas ao longo da sua vida, que não foram (e que não podem ser) realmente justicadas numa sociedade regida pela primazia da exploração da força de trabalho, imperialismo e privação de liberdade (Hedva, 2020 [2016]). A partir disso, é possível se perguntar: o que, afinal, é o fim do mundo? Talvez abandonar seu nome de uso na comu – Resistente Tirimo<sup>264</sup> – e, com isso, a estadia em uma comu na qual nunca se sentiu pertencente, porque esse povo a rejeita por ser quem ela é. E esse momento é como acessar a ponta do fio de um novelo prestes a ser desenrolado, afinal, ao longo de sua vida, ela enfrentou toda a “má sorte”, a calamidade e a insensatez<sup>265</sup> e nunca tinha “quebrado internamente”, ao menos, não dessa forma. Nesse ponto inicial, o horror é introduzido como a fragmentação do *self*: o afastamento e estranhamento de sua identidade multifacetada, que insiste em voltar à superfície dos seus pensamentos, abrindo uma fenda cada vez maior em direção à sua consciência objetiva.

Como abordar esse tema sem enveredar na análise psicológica? Um dos caminhos é o afrofuturismo como abordagem crítica. Segundo Waldson Souza (2019), por meio dele é possível ler a abdução de pessoas negras do continente africano, o trauma da colonização e o apagamento de nossas diversas etnias<sup>266</sup> como uma forma de fim do mundo. Essa leitura do

<sup>262</sup> No livro de ensaios de Joanna Russ (1997) *What Can a Heroine do?* há um ensaio homônimo que usa a ironia como motor da discussão sobre a diferença entre as narrativas protagonizadas por mulheres e homens. Ela inicia demonstrando que os enredos conhecidos de heróis se tornam engraçados se o gênero for alterado, então essas estruturas narrativas mais populares simplesmente não funcionam para mulheres. Então, o que resta de ação para uma heroína? Na maior parte do tempo, as histórias possíveis em uma sociedade tão restritiva reiteram valores convencionais especialmente quando as personagens subvertem a norma e são punidas.

<sup>263</sup> “Each time I have been broken, it has felt like the end of the world” (Sanders, 2016, p. 14).

<sup>264</sup> A Quietude é uma sociedade de castas e o pertencimento a uma comu está ligado ao que pode ser oferecido para o grupo – isso é marcado após o primeiro nome. Assim, Essun é o nome pessoal, seguido pelo seu nome de uso ou a sua função – Resistente – e, por fim, é incorporado o nome da comu, que é Tirimo.

<sup>265</sup> Na memória *The Beautiful Darkness*, a jornalista Joshunda Sanders (2016) narra a sua própria percepção de fim de fim do mundo que é a falta de poder. Assim como Essun, ela é uma mulher Negra adulta, depois de lidar com as múltiplas violências, até não conseguir mais, e, colapsar. A falta de linguagem para esse estado é um ponto de conexão entre as duas. Sanders diz: “Bad fortune, calamity, insanity - I can cope with these things. What I can’t abide is feeling powerless. I don’t really know how to be broken, even when I am, or what it means to stay there” (Sanders, 2016, p. 14). Ou seja: “Má sorte, calamidade e insanidade – eu consigo lidar com todas essas coisas. O que eu não consigo enfrentar é me sentir desempoderada. E não sei bem como estar quebrada, mesmo quando eu estou, ou o que significa estar lá” (tradução minha).

<sup>266</sup> O termo “etnia” é muitas vezes usado como eufemismo para “raça” por sujeitos bem-intencionados, mas o fato é que, a despeito de raça ser uma ficção social ela tem um grande impacto no real e isso precisa ser reiterado quando falamos sobre a realidade de povos historicamente racializados. Uma vez que o apagamento étnico, ou

processo de desumanização de afrodescendentes compreende a variedade e a simultaneidade de “fins de mundo”, inclusive pela noção de desdobramento não-linear<sup>267</sup> ou sankofiano<sup>268</sup>.

Já numa perspectiva feminista marxista, como proposta por Silvia Federici (2019), a invenção da propriedade privada, ou seja, a “nossa” distopia como classe trabalhadora, que é a dissolução dos costumes comunitários<sup>269</sup>, está alinhada ao acúmulo primitivo de capital “deles”. Não obstante eu aprecie ambas as abordagens supracitadas, o foco que elas perseguem é o das grandes narrativas vistas sob o prisma de trauma coletivo<sup>270</sup>, e não são suficientes para analisar a trajetória de uma única mulher Negra adoecida. Por esse motivo, considero mais pertinente pensar *A quinta estação*, primeiro a partir de um olhar de fim do mundo mais voltado para o minúsculo, unitário e privado. Acrescento, em seguida, a camada de ancoragem na história, inclusive, do lastro na leitura crítica sobre a escravidão e seus efeitos no presente, como discute Angela Davis (2016).

---

seja, dos elementos culturais, a língua, os hábitos e técnicas foram apagados foi uma das maiores violências, a maior parte das pessoas negras brasileiras não conhece sua origem étnica. Assim, o uso equivocado de etnia é uma forma de perpetrar essa violência.

<sup>267</sup> O jogo eletrônico *Senua's Saga: Hellblade 2* (2024) é um exemplo de narrativa que discute relações de escravidão, genocídio e aculturação entre povos nórdicos e os celtas na Islândia no século X. Embora possa parecer, numa primeira camada, que não há nenhuma relação entre esse modo de dominação e o tráfico transatlântico de pessoas, o holocausto judaico, a Guerra da Síria e o genocídio contra a população palestina em curso, Aime Cesaire (1978) e Silvia Federici (2019), tomando diferentes caminhos, evidenciam que existe uma mesma lógica que conecta todos esses “crimes contra a humanidade”. No jogo, embora a narrativa transcorra em um tempo pré-capitalista, a lógica dos cercamentos é o que motiva que os nórdicos (vikings) sequestram os celtas para oferecerem como tributo para os “gigantes” (figura mitológica) com o intuito de protegerem “os seus iguais”. Porém, a ideia de “lei do mais forte” revela, mais a frente, que existem povos ainda mais perversos, que não apenas massacram e dizimam os inimigos, como se alimentam e fazem rituais com os corpos dos dominados. Para além da ficcionalização e da violência gráfica, a narrativa da protagonista celta e com episódios de psicose, Senua, apresenta como o processo de dominação possui grandes semelhanças entre as mentalidades e os métodos usados por diferentes culturas e tempos históricos.

<sup>268</sup> Os jogos eletrônicos que tratam das camadas históricas ou mostram as diferentes culturas existindo em um mesmo tempo são uma forma profícua de combate à fragmentação do ensino de história (portanto de consciência histórica), ao mesmo tempo, que *mostram* rompimentos e continuidades sócio-políticas que falseiam a noção iluminista de tempo linear e progressivo. Exemplo disso é a jornada da arqueóloga Lara Croft, que se aventura por lugares “remotos” e acessa diferentes temporalidades a partir de escavações e evidências; em *Tomb Raider* (2015) a narrativa acontece em uma área que foi ocupada por gregos, japoneses, russos em diferentes épocas e todas essas evidências coexistem. Já em *Age of Empires II* (1999), pode-se observar a simultaneidade de sociedades africanas, asiáticas e europeias, seu desenvolvimento tecnológico, modos de produção, e cultura. Nenhuma das obras citadas concerne à diáspora negra, porém, tornam mais acessível a compreensão do trânsito de pessoas e saberes entre Egito, Etiópia e Grécia. Ciente disso, a nossa noção de sankofa predomina na presente leitura dessas “camadas históricas” não-lineares.

<sup>269</sup> A noção de utopia/distopia aplicada à luta de classes presente precisa ser compreendida como uma dinâmica simultânea; a utopia dos capitalistas é o neoliberalismo, a precarização, adoecimento e morte de sujeitos da classe trabalhadora e o massacre como política padrão. Como se pode deduzir, esse projeto utópico em curso é o pesadelo das classes subalternizadas, que vivem uma distopia. E, talvez o movimento seja definido pela ideia bastante conhecida de Gramsci sobre “otimismo da vontade”, que movimenta a classe trabalhadora em direção à liberdade (Davis. 2018a).

<sup>270</sup> É verdade que Federici (2019) trata de temas como “fofoca”, “casamento” e “relações familiares”, relegados ao âmbito privado; entretanto, ao evocar a figura da mulher doente (Hedva, 2020) estou considerando a perspectiva invisibilizada da figura feminilizada por estar desabilitada física e/ou mentalmente para o cumprimento de funções de gênero presumidas, inclusive o cuidado e o trabalho doméstico.

Ao historicizar a experiência da mulher escravizada, no capítulo *O legado da escravidão: parâmetros para a nova condição da mulher*, a filósofa parte da experiência coletiva de MN escravizadas para pensar nas experiências particulares e extraordinárias, mesmo no cotidiano. Inspiradas nisso, podemos olhar para Essun a partir de sua resistência e luta por libertação, sobrevivendo no mundo onde as cenas de terror são habituais (*figura 19*). Apesar da subjetividade ser assaltada pelo horror sem previsibilidade, é correto afirmar que um olhar atento para as cenas de cuidado, afeto e autodefinição preserva o que a violência busca apagar (Hartman, 2020).

**Figura 20 - Orogene sendo torturada por um Guardião**



Fonte: Kenson, Carriker; Depass, 2023, p. 12.

No romance, a voz narrativa diz: “E você... se fecha. Você não faz isso por querer. É que é um pouco demais, não é? Demais. Você passou por muita coisa, é muito forte, mas existem limites até para o que você consegue suportar” (Jemisin, 2017, p. 27). As “coisas” que a personagem passou, presumivelmente, exigiram demais de sua psique, mas foram conduzindo seu corpo pelo espaço-tempo até que mais um limite fora cruzado – e no final do volume, descobriremos que é do mesmo tipo – ela parece se questionar sobre sua capacidade e o sentido de atravessar e de sobreviver a mais isso. Até então, sabemos que ela é uma sobrevivente, e que um passado difícil traz Essun a este momento de colapso, reforçado pela falta de suporte emocional, de direito a uma estrutura familiar e a moradia fixa (Hedva, 2020); embora tudo isso seja compreendido em âmbito social e estatístico, que causa adoecimento no indivíduo, interessa observar que, ao mesmo tempo, o cuidado médico disponível em uma sociedade anti-orogenes (tal como a nossa se comporta a partir da estrutura de racismo antinegro) é articulado na visão de mundo e em métodos que reforçam esse adoecimento (Jones, 2015) de modo que

não há uma saída facilitada para essa crise.

Após dez anos vivendo em Tirimo, “sem ser vista”<sup>271</sup> (Hedva, 2020) e à sombra do marido, que é expansivo e barulhento, a situação-limite revela a sensibilidade do corpo físico e mental reagindo aos regimes de opressão (Hedva, 2020), impostos pelas estruturas de poder vigentes no Império Sanze. Primeiro, há condução de quem está lendo por páginas que narram a experiência estática, privada e “anti-heroica”<sup>272</sup> de luto, numa perspectiva dissociada da realidade objetiva. Ainda no prólogo, a voz narrativa descreve o mundo interior de Essun:

O que ela pensa naquele momento, e dali em diante é: *Mas ele está livre.*  
É o seu amargurado e fatigado ser que responde a essa quase pergunta toda vez que seu perplexo e horrorizado ser consegue fazê-la:  
*Ele não estava. Não de verdade. Mas agora vai estar* (Jemisin, 2017, p. 11 – ênfase no original)

A brutalidade com a qual Jija matou o filho desumaniza ambos, ao mesmo tempo em que coloca um fim a uma existência de ameaça de escravidão, tortura ou linchamento público. Não é exatamente uma liberdade, ao menos, não no sentido defendido por Angela Davis (2022), que é o direito de viver. Uche não poderia estar livre em um mundo no qual existem diversas formas de aprisionamento, privação de direitos civis e uma estrutura social imperialista, tanto que, em tenra infância, foi alienado do direito fundamental. Neste contexto, a liberdade é uma utopia, enquanto a libertação do sofrimento imediato é uma luta constante dos sujeitos oprimidos, motivada por um profundo desejo de mudança (Davis, 2022).

Considerando que uma voz externa narra a separação entre o “eu amargurado e fatigado” e o “eu perplexo e horrorizado”, podemos depreender que a narrativa em segunda pessoa representa a experiência de descontinuidade entre sua identidade, emoções, sensações e um sentimento persistente de irrealidade. A cisão provocada pela agudez do trauma é o que torna a voz interior estranhada para a própria Essun, como se ela fosse tanto o sujeito (a mente) como

<sup>271</sup> Com o uso de aspas quero enfatizar que a subjugação também passa por formas simbólicas de violência, dentre elas a invisibilidade que tem como resultado o apagamento da existência do indivíduo. Em outra perspectiva, Essun faz o possível para não ser notada e pôr o seu disfarce sob suspeita. O resultado dessas forças contrárias é que a heroína se torna uma pessoa introspectiva, lacônica e taciturna, não por vontade própria, mas como uma estratégia de sobrevivência. O termo “camuflagem” aparece na página sessenta e sete reforçando o paralelo com a estratégia de sobrevivência comum a autistas, também conhecido como “masking”. Na verdade, a tentativa de se esconder do radar de opressores é praticada por todos os grupos oprimidos, o detalhe aqui na *Quietude* é o fato de que a sensapinae marca uma diferença neurológica, portanto “invisível”, com implicações semelhantes às observadas em autistas.

<sup>272</sup> No documentário *Frida* (Gutierrez, 2024) um trecho em *voice-over* reproduz o pensamento de Diego Rivera ao avistar sua companheira, a artista Frida Kahlo, chegar à própria exposição deitada na cama, enquanto fotos sequenciadas do momento são exibidas, dando uma certa impressão de movimento: “[Frida] chegou como uma heroína”. Enquanto a noção de pessoa acamada e sua aparente inação podem ser definidas pela cultura dominante como menos importante ou útil à sociedade, essa frase espontânea de Rivera redefine a ideia de heroísmo ao propor que uma mulher acamada pode representar valores significativos.

o objeto (um corpo visto de fora) para si mesma. Ela experiencia um estar presa entre dois mundos, o do “eu” e do “tu”, como forma de enfrentamento do real insuportável e uma dissolução do *self* (Hedva, 2020), trabalhada diegeticamente na forma (a voz narrativa pouco usual) e no conteúdo (a descrição do processo de habitar uma temporalidade estática, vazia e, quase totalmente, mental).

No final do volume, entretanto, após a segunda catástrofe na vida da protagonista, se destaca da narrativa a identidade do narrador (ou uma das vozes narrativas, pode-se subentender agora): “Eu acabei me apresentando para ela, finalmente, dez anos depois, quando ela partiu de Tirimo. Não é o modo como nós [comedores de pedra] costumamos nos relacionar com os da espécie dela. Mas ela é... era... especial. *Você* era, é, especial” (Jemisin, 2017, p. 524 – destacado pela autora)<sup>273</sup>.

A revelação de Hoa só tem impacto, porque naturalizamos, ao longo da leitura, que a segunda pessoa é a consciência partida de Essun. Essa impressão, construída ao longo da narrativa, é importante pra considerarmos o significado da convergência das narrativas de Damaya, Syenite, Essun, os personagens que as orbitam (Schaffa, Tonkee, Alabaster, Innon, Corundum, Jija, Nassun, Uche e Lerna). É apenas na sequência final que essas personagens vão cruzando a linha que os capítulos impunham como recorte espaço-temporal e a narrativa de Essun se torna, finalmente, inteligível.

Por ora, ela permanece sozinha, sem falar uma palavra, sem dormir, diante do cadáver do filho coberto com um lençol (cuidadosamente até o nariz, porque “ele não gosta” [Jemisin, 2017, p.29]) por dois dias, até que seu vizinho, Lerna, foi procurar por ela e prestar assistência. Neste momento, ela está tão fragilizada que o médico a conduz pra fora de casa, segurando respeitosamente pelo cotovelo por todo o trajeto, oferece abrigo, um lugar para dormir e alimento. Demora mais de um dia para que ela comece a sair do estado catatônico, a ouvir o que é dirigido a ela sem que soe como “um ruído confuso que sua mente não se dá ao trabalho de interpretar” (Jemisin, 2017, p. 29–30) e a formular pensamentos completos.

No ensaio *The Sick Woman Theory*<sup>274</sup>, Johanna Hedva (2020) forja um caminho teórico frutífero para pensarmos sobre as narrativas de sujeitos em situação de vulnerabilidade, deficiência ou doença como corpos-subjetividades *feminilizadas*<sup>275</sup>. Segundo Hedva, a

<sup>273</sup> Esse momento, no qual a narrativa se torna tridimensional porque um personagem “sai do objeto” (o texto literário) foi experimentado por Gayl Jones (2023) no conto *Cultural Pluralism*, a voz narrativa conta uma série de eventos, num estilo improvisado, e, de repente, interpela quem lê (espécie de quebra da quarta parede). O texto de Jemisin (2017) dialoga com essa autora tradicional adicionando seu estilo próprio.

<sup>274</sup> O texto não foi traduzido para o português, mas vernacularizado poderia ser: “A teoria da mulher doente”.

<sup>275</sup> Hedva (2020) pontua a necessidade de problematização do termo sempre, mas explica que o usa como sinônimo da identidade “mais frágil” ou alguém que requer cuidado, atravessada por múltiplas violências estruturais, mesmo



definição de “saúde” carrega uma marca dicotômica que vai além do seu oposto, a doença; a saúde é a norma criada a partir da experiência do sujeito privilegiado, que vê a si mesmo como imune à vulnerabilidade (Jones, 2015), enquanto o seu Outro, o *outsider*, *queer* ou desviante, precisa sobreviver ao mundo construído para o destruir, de tal forma que é presumido que não sobreviverá<sup>276</sup>. Esse raciocínio culmina na ideia de que o adoecimento, assim como a deficiência, é socialmente infligido<sup>277</sup> (Jones, 2015), de modo que os traumas históricos, como a escravidão, a luta diária contra a supremacia *branca*, o capitalismo patriarcal, tudo isso junto, tornam e mantêm o sujeito na condição de subalternidade e Morte (Mbembe, 2018b). É o que acontece com Essun: ela não *é* doente, ela está adoecida, paralisada por mais um trauma imposto pela lógica supremacista *humana*<sup>278</sup>, respondendo emocionalmente aos horrores presentes e passados numa coincidência insuportável:

[a] onda de raiva absoluta, opressiva e violenta pegava-a de surpresa. Você precisa parar na entrada de sua casa, escorando a mão no batente e respirando fundo para não começar a gritar, ou talvez para não esfaquear alguém (a si mesma?) com a maldita faca de esfolar, ou pior, para não fazer a temperatura cair (Jemisin, 2017, p. 62).

Esse trecho comprova que a sua dor é tão grande que ela passa por um longo estado psicológico (dissociação e apatia) e físico (náuseas e fraqueza), até conseguir, finalmente, canalizar a sua frustração e a sua raiva no objetivo de reencontrar a filha e restituir o seu lar (hooks, 2019a). Deste modo, é o caráter de receptáculo de experiências, de emoções e de sensações que molda a narrativa imperfeita, fraturada e com grandes chances de falha (Le Guin, 2020) de Essun. E é exatamente isso que faz essa heroína ser tão relacionável: ela só deseja viver a sua vida em paz, com dignidade e segurança para a sua família (Davis, 2022), mas, diferente de outros grupos, cuja tranquilidade é assegurada, ela precisa lutar pra interromper as forças destrutivas que se interpõem contra a sua existência e o seu direito de maternar e constituir um lar (hooks, 2019a).

---

que sejam homens ou crianças. O conceito de “mulher doente” não é estritamente sobre gênero, mas sobre a simultaneidade das opressões e como elas mantêm sujeitos em ciclos de pobreza e adoecimento. E ainda: considera as identidades apagadas historicamente do termo “mulher” como mulheres racializadas, trans, pessoas não-binárias e de gênero fluido, grupos altamente negligenciados e oprimidos.

<sup>276</sup> Lorde *apud* Hedva, 2020.

<sup>277</sup> Para quem não está familiarizado com os estudos feministas da deficiência [*disability studies*] pode parecer estritamente discursivo pensar na deficiência como algo criado, já que se trata, muitas vezes, de uma experiência corporificada de diferença na qual se entende que o sujeito “precisa de acomodações”. Numa perspectiva anticapacitista, a ideia é praticar a acessibilidade como ponto de partida, em vez de acessibilidade como forma de tornar acessível o que é construído para um corpo normativo e então adaptado aos demais. Assim, teóricas e ativistas anticapacitistas consideram a falta de acesso a real origem da deficiência.

<sup>278</sup> Embora a obra não use esses termos, por orogênese se tratar de uma associação entre indivíduos desviantes (neurodivergentes) e a natureza, tomo emprestado o termo “supremacismo *humano*” (Ko, 2019), corrente no vocabulário abolicionista animal, para enfatizar a raiz comum de todas as opressões e como por *humano* a cultura quer dizer *branco*, homem, cisgênero, habilitado e heterossexual.

A privação de direito à maternagem e ao lar é um tema central em *A quinta estação*, e isso tem uma forte correspondência com a história de Margaret Garner, uma escravizada que matou sua filha para livrá-la dos “capitães-do-mato”, que a raptariam com a finalidade de escravizá-la. A história de Gardner também inspirou Toni Morrison (2018), quase três décadas antes da trilogia de Jemisin, na composição de seu romance *Amada*, no qual discute, em primeiro plano, como o infanticídio no contexto de escravidão e de consequente alienação da maternidade, se torna uma estratégia de resistência que revela, na verdade, a monstruosidade do sistema e de seus agentes (Wester, 2012; Stilman, 2023).

Ainda assim, é sempre a mãe quem se torna figurativamente assombrada pelas memórias. Neste momento, o relevo do tema está num possível paralelo entre as ações da figura histórica e de Jija, sendo que o privilégio dele torna o filicídio um exercício de poder, um expurgo, que, a seu ver, extermina a ameaça, ao passo que Sethe – a mãe de *Amada* –, passa a ser assombrada figurativa (memórias) e literalmente sob a forma do fantasma encarnado da filha retornada (Stillman, 2023).

Muito à frente, a narrativa surpreende fazendo uma conexão entre o passado e o presente, que melhor contextualiza o colapso de Essun àquela altura: assim como Sethe, ela fora obrigada a matar o seu primeiro filho como única alternativa à escravização pelo Fulcro. Perder seus companheiros, Alabaster (ela achou que ele estivesse morto até voltar a encontrá-lo no final do romance) e Innon, em um curto espaço de tempo, e, tão logo, se ver cercada por guardiões não lhe deixou alternativas. Vivenciar essa perda, doze anos depois, foi um sentimento além do que ela podia suportar, porque tentou esquecer, mas aconteceu de novo com grandes chances de se repetir com Nassun.

Ambas as autoras, Morrison e Jemisin, demonstram que existe a agência, até mesmo para sujeitos nas circunstâncias mais degradantes; elas enfatizam a poderosa subjetividade dessas mulheres: ainda que submetidas à profunda desigualdade de poder, elas mantêm firmes as suas dignidades. Apesar da morte e da antiorogenia, análoga à anti-negritude, que circunda Essun, sua existência adoecida e fragmentada representa a Vida Negra, isto é, sublinha as emoções humanas complexas, misturadas, a negação da vida plena em cada um dos estágios (infância, juventude e maturidade) e o modo como suas mudanças, marcadas pelos diferentes nomes (Brooks; Martin; Simmons, 2021), enfatizam a sua recusa a ser apenas um conjunto de funções biológicas (Ko; Ko, 2017). Insistir em sobreviver, buscando se autodefinir, é o que a torna uma pessoa, afinal.

Tão logo Essun “desperta”, ela se prepara para sair da comu antes que seja perseguida pelos moradores do vilarejo. Neste ínterim, se interpõe um entendimento mais complexo do

que os heróis clássicos oferecem sobre conflito: Essun está o tempo inteiro se esquivando e se defendendo de insultos, ameaças e demais violências, mas o combate direto é inevitável. E isso delineia o fato de que sujeitos que pertencem a grupos oprimidos não lutam porque querem, mas porque precisam e isso acontece sempre que os grupos dominantes extrapolam *demais* o limite dos desafios impostos (Mcfadden, 2016 [2015]).

A saída da comu é autorizada pelo chefe, Rask, que arrisca a sua reputação e segurança pessoal com esse gesto<sup>279</sup>. Desde o início, a sua ordem é recebida pelos guardas com profunda revolta, e eles exigem que Essun seja morta. A heroína vê, com sua visão periférica, uma mulher posicionar uma arma e apontar para ela, mas antes que a “perversa” (Jemisin, 2017, p. 74) atirasse, Essun:

busca o ar ao seu redor e *absorve* e  
apoia seus pés contra a terra debaixo de seus pés e *ancora* e *estreita* e  
quando a mulher dispara a balestra, a flecha voa como um borrão em sua direção.  
Pouco antes de a flecha atingi-la, ela se despedaça em um milhão de pontinhos  
cintilantes, congelados.  
[...]  
Vida. Você olha para a mulher que acabou de tentar te matar (Jemisin, 2017, p. 74 –  
ênfase no original).

A composição fragmentada do parágrafo, em sua dimensão sintática, com frases desprovidas dos marcadores de início (inicial maiúscula) ou de fim (ponto), ligadas pela conjunção aditiva “e”, vai elaborando um ritmo de leitura semelhante ao de uma cascata, o significante da sua cachoeira emocional. Numa dimensão narrativa, a sintaxe mimetiza a percepção da temporalidade dilatada, como um receptáculo sendo preenchido pelos desconfortos outrora absorvidos e oferecendo tempo o bastante para se considerar um “quadro interpretativo” capaz de ler o evento que se segue com “a possibilidade de solidariedade em relação às pessoas profundamente abusadas<sup>280</sup>” (Davis, 2022, p. 79).

O trecho acima, extraído do discurso *Multiculturalismo Radical* proferido por Angela Davis (2022), a respeito das conexões racistas entre os linchamentos de pessoas negras nos EUA documentados, desde o final do século XIX e meados do XX, e as práticas de tortura em Abu Ghraib (Iraque) promovidas pela “guerra ao terror” imperialista em resposta ao 11 de setembro, contribui em duas direções para a análise da suspensão do tempo, entre o ataque da

<sup>279</sup> Durante o período de escravidão e de segregação racial, nos EUA, as vidas negras eram (assim como continuam sendo) ameaçadas, e essa violência era estendida aos brancos que apoiavam a luta por direitos civis por serem considerados traidores da raça (Davis, 2016). O chefe da comu, Rask, temia ser visto como um “simpatizante dos roggas, o que é perigoso” (Jemisin, 2017, p. 73) sempre, e, em particular, quando uma quinta estação foi desencadeada e uma orogene foi identificada dentro na comu.

<sup>280</sup> Embora Angela Davis (2019) se refira à atrocidade cometida pelo exército estadunidense na prisão de Abu Ghraib, no início do século XXI, é observável a interseção com a violência sofrida por Essun que parte de uma mesma lógica de setores minorizados reivindicarem o direito de oprimir.

atiradora sem outros marcadores e a defesa de Essun, uma MN orogene. Esses marcadores de diferença, marcados ou suprimidos, são importantes, pois, diferente dos EUA, a Quietude é composta por diferentes etnias e fenótipos vivendo de forma integrada, embora sem a ideia de miscigenação<sup>281</sup> (Jemisin, 2015b). Existem uma rejeição implícita a certos fenótipos e hierarquização explícita aos biotipos, mas o que definitivamente motiva o ódio gratuito e a exclusão, naquele mundo, é a orogenia.

É notável que muitos homens guardam o portão de Tirimo, mas é uma mulher (sem qualquer outro marcador destacado no texto) que ataca, sugerindo que mulheres “conquistaram o direito de contribuir com subjugação” (Jemisin, 2015b) dos orogenes, portanto, a democracia da Quietude reside na subjugação dos orogenes de forma similar à de povos racializados nas Américas. Nesse contexto, podemos observar o florescimento de uma sociedade multicultural<sup>282</sup> em que mulheres agem de forma bélica sem autocrítica, e o casamento homoafetivo é visto como apenas uma forma de casamento, diferente do mundo referencial; mas essa sociedade igualitária, também é compatível com uma prática popularizada e visível de tortura, fronteiras raciais bem definidas sob a forma de anti-orogenia, padrões estéticos e culturais, além da escravidão. Numa segunda camada, as práticas de violência e de terror racial empregadas pela população não-orogênica contra os orogenes<sup>283</sup>, carregadas ideologicamente pela noção de expurgo, esvaziam o corpo do indivíduo, lido como alvo, de qualquer subjetividade, complexidade e história. No intuito de reiterar o conceito de nação, esses cercamentos (Federici, 2019) demarcam a fronteira das comu, para separar o terreno dos iguais da outridade.

Além disso, o trecho nos leva a observar o caráter coletivo da cena: neste momento, a atiradora é a representante de uma forma de pensamento da comunidade que normalizou a impossibilidade de orogenes pertencerem à comu e ao continente (Davis, 2022). Então, o embate, afinal, não é sobre os indivíduos em discordância ou em franca oposição social: há

---

<sup>281</sup> Embora o tema miscigenação seja confusa no romance, (porque todos descendem do povo sanzéd, mas a separação espacial criou diferenças fenotípicas observáveis), no ensaio *On Family*, a autora explica que, “não tem certeza se ficou claro no texto, mas não existe algo como a miscigenação na Quietude, e pessoas *queer* podem casar, embora orogenes não possam” (tradução minha do seguinte trecho: “Not sure this was ever made clear in the text, but there’s no such thing as miscegenation in the Stillness and queer people can marry, but orogenes can’t” (Jemisin, 2015b).

<sup>282</sup> A população da Quietude possui diversos fenótipos, culturas e hábitos, o que confere uma noção de multiculturalismo, porém a noção de que todos descendem do mesmo povo, nubla um paralelismo direto com a compreensão de sua estrutura racista. Na verdade, a distinção proporcional ao racismo é a anti-orogenia, embora indivíduos “muito melanizados” sejam definidos como de “origem ruim”.

<sup>283</sup> Até esse momento, o extermínio de orogenes (especialmente crianças) é citado como um hábito comum às comus da Quietude, mas nós temos acesso a três histórias de forma mais próxima: Uche assassinado pelo pai; Damaya sendo excluída da própria família sob o risco de fazer com que todos fossem mortos e a irmã de Rask, que ele confia ter sido levada pela multidão odiosa.

circunstâncias históricas dinâmicas – apesar de escritas no Saber das Pedras – que emolduram esse “nós *versus* eles” específico, através de interpretações interessadas dos sabedoristas (“estudiosos do Saber das Pedras e da história perdida” (Jemisin, 2017, p. 551)) de cada era.

Nesse ínterim, a mulher falhou, aliás, foi falhada – impedida – em sua coreografia da morte, porém, apesar da desabilitação e da derrota iminente, os funcionários que cuidavam do portão exigiam que ela continuasse tentando, até que Karra, o mais odioso dentre eles, ordenasse que ela atirasse e matasse, em clara oposição ao chefe da comu. Esse contexto é construído como um prólogo assustador para quem compreende a natureza da ameaça vigente, a partir de uma lente histórica:

No contexto histórico dos Estados Unidos, descobrimos castrações de vítimas de linchamento, comercialização de membros e órgãos, retirada de fetos de mulheres grávidas linchadas, uso racista da acusação de estupro para justificar linchamentos de um grande número de homens negros e mulheres negras (Davis, 2022, p. 80).

Apesar dessas imagens brutais terem sido amplamente documentadas por meio de fotografias, transformadas em *souvenirs*, troféus, produtos usados para encantamentos, e, até mesmo, rituais encenados para colher “o espírito negro” [sic] e a alma (Ko, 2019), a memória que persiste no imaginário daquela sociedade é de o linchamento ter sido um tipo de crime cometido, quase exclusivamente, contra os homens negros jovens, o que é semelhante à questão do encarceramento em massa e dos abusos sexuais cometidos por policiais. Ao destacar que mulheres também eram alvo dessa forma de violência, inclusive, porque existia uma licença pra matar pessoas negras (Litwack, 2000 *apud* Ko, 2019), Angela Davis (2022) introduz ao que Aph Ko (2019) adverte: subjacente ao racismo, reside a bruxaria zoológica, uma prática supremacista que se assemelha às justificativas tribalistas, supersticiosas e pseudocientíficas<sup>284</sup> para matar, comer, estuprar e sacrificar humanos no passado e no presente. Para Aph Ko (2019), o linchamento nos EUA foi uma forma de terrorismo racial cuja vulgaridade se destaca, não apenas pela brutalidade do crime físico, mas pelo que acontecia depois, incluindo o consumo literal dos corpos. Isso não ocorre na Quietude, a princípio, mas haveria surpresa real se ocorresse caça, dissecação e ingestão de *sensapinae*?

No momento da longa pausa psicológica, Essun está em menor número e se vê de frente à ameaça da comu de Jija, fato que evidencia a oposição entre os diferentes usos da magia como um modo de representação do antagonismo social; a protagonista presentifica a conjuração (uma ferramenta para reaver o poder roubado), já a comu professa uma bruxaria zoológica

<sup>284</sup> Cabe problematizar o uso do termo pseudociência aqui, pois não se trata apenas de conhecimentos excluídos, mas também de como a ciência Iluminista contribuiu para a reiteração do racismo na cultura, leis e ciência.

(supremacia humana e *branca*), cujo feitiço<sup>285</sup> é a habilidade de definir o mundo inteiro a partir de seu próprio ponto de vista, e afetar o mundo interior, a psique, de outros seres vivos através das gerações, promovendo danos, transtornos e interferências persistentes (Ko, 2019). Isso pode ser compreendido pelo excerto, que se tornou um dos mais conhecidos aforismos de Toni Morrison (1975 – tradução minha): “a verdadeira função do racismo é distrair. Ele impede que você faça o trabalho que precisa fazer”<sup>286</sup>.

Existe uma inter-relação entre a comoção do povo de Tirimo e a violência corporal e sexual perpetrada contra um inimigo ideologicamente construído através da manipulação do medo coletivo nos Estados Unidos pré-direitos civis (antes de 1964), que resultava naqueles linchamentos (Davis, 2016). A existência desse inimigo, um monstro social construído pela hegemonia, sugere que uma monstruosidade de alto nível precisa ser combatida com algo além do assassinato, como já ocorre com monstros figurativos: não se combate Freddy ou Michael Myers “apenas” com fogo (Wester *in* Barba-Guerrero; Wester, 2022). É esse processo que a situação, na qual Essun está inserida, apresenta.

A situação nos leva ao fato de que Essun está prestes a sofrer de modo similar às vítimas negras de linchamento, ou mesmo a uma pessoa iraquiana presa em Abu Ghraib<sup>287</sup>, sob a justificativa de que ela tem poder de destruir o mundo e abalar, literalmente, a Quietude. A especulação, “*e se uma pessoa negra prestes a ser destruída pudesse, literalmente, abalar a quietude?*” pode mudar o sentido da diferença histórica de poder e nos proporcionar alternativas à bruxaria zoológica, afinal, a metáfora de destruição do mundo assume um patamar de “o mundo como está agora”, uma vez que as placas estão sempre em movimento natural, se separando e se reagrupando; já numa camada mais social, essa *destruição* abriria a possibilidade de *construção* de um mundo alternativo, onde orogenes pertenceriam; seria completamente diferente *deste*, um mundo no qual o “multiculturalismo radical” (Davis, 2022) promoveria novas relações sociais a partir da igualdade, equidade e cooperação. Utopia.

Mas não. Rask, o chefe da comu, não acredita no que está prestes a acontecer, ainda que a vibração da terra, a corda trêmula da balestra da atiradora e o círculo de gelo sob os pés de

<sup>285</sup> A antropóloga Marina Vanzolini (2018) estudou em sua tese de doutoramento a percepção do povo indígena Aweti acerca do capitalismo. Segundo a pesquisadora, os indivíduos descreveram o capitalismo como algo que captura a capacidade de imaginação, malefício esse compreendido como um tipo de feitiço.

<sup>286</sup> Na palestra *A Humanist View*, proferida na Universidade de Oregon, Toni Morrison (1975) disse: “the very serious function of racism, which is distraction. It keeps you from doing your work”.

<sup>287</sup> Nesse comentário, está presente uma atualização do *Discurso sobre o colonialismo* de Aimée Cesaire (1978), já que o escritor apontava as conexões entre escravidão e nazismo da mesma forma como Angela Davis conecta os linchamentos à tortura na prisão. Silvia Federici, por sua vez, afirma que as ferramentas de tortura mais contemporâneas são atualizações de estratégias coloniais. Uma compreensão dialética dessas duas ideias resulta nessa leitura da representação das formas de violência e dinâmicas de poder no romance de Jemisin (2017).

Essun sinalizem que aquela “temporalidade da cascata” emocional está sendo sustentada com um objetivo que culminará na abertura do chão. Antes que isso se concretize, no entanto, ela se dá conta de que a morte de Uche, embora tenha sido executada por Jija, é responsabilidade de todos os habitantes de Tirimo, porque ele é resultado e também produto dos valores excludentes daquela comunidade: “[o] tipo de ódio que pode fazer um homem matar o próprio filho? Veio de todos à sua volta” (Jemisin, 2017, p.75). Ainda sobre isso, há um provérbio africano que diz: “é preciso uma aldeia inteira para criar uma criança”, seguindo esse raciocínio, o contrário também é verdadeiro.

A reiterada perversidade daquelas pessoas reunidas contra Essun é a desmedida delas, o que dá vazão à onda de raiva absoluta que estava sendo represada até então. Quando Essun olha para a mulher que a tentou matar, é como se estivesse fixando um alvo para a sua retribuição, porque violentar pessoas em desvantagem numérica e que não estão oferecendo ameaça parece ser o *modus operandi* que eles não se importam em repensar. Ciente disso, a heroína renuncia à atitude pacífica e incorpora a imagem da MN mágica lutando contra a injustiça através do uso da sua “magia” literal para ir além da medida exata do equilíbrio das forças<sup>288</sup>. Essa primeira conjuração de Essun revela o que aconteceria se os povos escravizados pudessem se fundir à natureza, provocar abalos sísmicos, e, dessa forma materializar um modo de justiça retributiva:

E então o chão do vale se abre.

O primeiro abalo que isso causa é violento o suficiente para jogar no chão todos os que estavam de pé e chacoalhar todas as casas em Tirimo. Depois Essas casas trepidam e rangem quando o abalo se acalma, transformando-se em uma vibração firme e contínua. A Loja de Conserto de Carroças do Saider é a primeira a desmoronar, a velha estrutura de madeira da construção deslizando para fora do alicerce. [...] No extremo leste da cidade, mais próximo da cordilheira de montanhas que emolduram o vale, começa uma avalanche. Uma parte do muro ao leste da comu e três casas ficam enterrados sob uma repentina e trovejante mistura pastosa de lama e árvores e pedras. Bem abaixo do solo, onde ninguém além de você consegue detectar, as paredes de argila do aquífero subterrâneo que abastecem os poços do vilarejo se rompem. O aquífero começa a se esvaziar. Eles vão demorar semanas para perceber que você matou a cidade neste momento, mas vão se lembrar quando os poços secarem. Aqueles que sobreviverem aos próximos momentos lembrarão, pelo menos. O círculo de gelo e o redemoinho de neve começam a se expandir a partir de seus pés. Rapidamente (Jemisin, 2017, p. 75–76).

Essa destruição causada pela ira de Essun mata a cidade em suas dimensões literais e figurativas, já que a avalanche destruiu boa parte dos imóveis, causando a morte dos cidadãos que estavam dentro da comu e o círculo de gelo na base dos pés dela foi se expandindo e

<sup>288</sup> A terceira Lei de Newton (pra toda ação há uma reação) é usada como metáfora em obras especulativas de autoria Negra com o intuito de descrever as forças antagônicas (para toda ação há uma reação de igual força e em sentidos opostos) e evidenciar o caráter resiliente da subjetividade submetida à racialização, que suporta uma força descomunal aplicada sobre si, e reage devolvendo e modificando a estrutura do agente.

congelando a todos que estavam guardando o portão, inclusive Rask. Nesse processo, ela “não está infligindo a morte apenas aos colegas de vilarejo” (Jemisin, 2017, p. 77), como a tudo e todos a certa distância: pássaro, grama, minhocas. Embora seja compreensível que “[e]ssa cidade ferrujenta toda é *Jija*” (Jemisin, 2017, p. 77), num primeiro momento, pode parecer que a vingança de Essun assume uma proporção violenta *demais*, já que Rask a escutou, compartilhou a história trágica de sua irmã orogene, tentou protegê-la na saída da comu e que a natureza em si não cabe na metonímia de Tirimo.

Assim como a conjuração mágica, a conversão da energia da natureza, mostrada na sequência acima como orogenia, é um trabalho espiritual, semelhante à prática que se desenvolveu nas *plantations* (Brooks; Martin; Simmons, 2021; Shone, 2022; Fox, 2023), cujo lastro está enraizado em crenças da África ocidental (Walker, 2001). Isso se deve ao reconhecimento do poder ritualístico de MN como agentes transformadoras, por meio de práticas mágicas derivadas do hibridismo (Hall, 2006) entre religiosidades de matriz africana e o cristianismo (Fett, 2002 *apud* Brooks; Martin; Simmons, 2021).

Isso significa que as demandas éticas menos maniqueístas possibilitam que sejam reimaginadas as noções de certo e errado, assim como a moralidade se modifica e se mantém, simultaneamente, no espaço comunal (Brooks; Martin; Simmons, 2021). Um dos princípios que regem essa prática é o de que “há consequências para as suas ações”<sup>289</sup>. A partir dessa compreensão, a noção de justiça retributiva se torna mais complexa que a ideia de vingança ou de “olho por olho, dente por dente”, já que o temor é um fato, assim como a exclusão, a privação de direito à moradia e à vida. Afinal, o contexto metonímico só oferece a Essun uma solução: “ouvir” a terra e “roubar o calor do solo” (Jemisin, 2017, p. 77).

Assim que Essun arrasou a comu, ela se tornou uma figura ambivalente, tanto vítima como uma vingadora, o que evoca a imagem da mulher que conjura como um tipo de heroína do povo da literatura e da cultura em geral (Fox, 2023). Ao se vingar de Tirimo, tanto a comu como a própria vingadora se tornam metonímias que performam as visões de mundo opostas e, de forma épica, representam todos os quietos e todos os orogenes enquanto as instituições que impuserem o conflito às pessoas comuns ainda não foram explicitadas.

Essa ideia de simultaneidade – de ser uma sobrevivente cujo poder pode ser usado para destruir em uma escala descomunal – é explorada ao longo de todo o romance, sobretudo porque fica evidente que as negociações, a busca por respeitabilidade ou a camuflagem, nenhuma dessas estratégias usadas pelos orogenes, historicamente, os protegeu efetivamente da

---

<sup>289</sup> “There are consequences for your actions” (Brooks; Martin; Simmons, 2021, p. 456).



perseguição, da exploração e da brutalidade incessante do Império.

Neste contexto opressivo, a conjuração mágica é uma importante ferramenta de resistência (Fox, 2023), e, através dela, a agência é observada desde uma perspectiva opositiva (hooks, 2019b), que subverte a norma e suas formas limitadas de imaginar a subjetividade Negra; assim, a destruição de Tirimo representa um processo de Essun recuperar o poder na dimensão individual, que reflete uma coletividade não-essencializada, nem monolítica, além de ser a incorporação da força espiritual que combate a injustiça, a inequidade e a cidadania de segunda classe (Davis, 2009) de todos os orogenes forçados a trabalhar para o Fulcro ou se a esconder, na melhor hipótese, os sobreviventes.

Através do poderoso contra-ataque, a presença da conjuradora reimagina e reafirma o poder de MN como um exercício de autodefinição, completamente despido do receio de corresponder – e se ver aprisionada – à imagem pejorativa da “mulher Negra raivosa” (Collins, 2019), tampouco à imagem plana de subserviência. Complexidade, neste caso, tem a ver com a forma como as emoções e a resposta a elas são entrelaçadas no enredo, mas também com a maneira como a autora escolhe mostrá-las, a fim de construir uma realidade a partir da *sua* agência por meio da palavra (Brooks, 2011).

De fato, Rask não teve a ver com a morte de Uche, ao menos não de forma deliberada, mas era o líder daquele povo, e o fato de não ter operado mudanças políticas significativas, somado ao seu silêncio sobre a questão, denota, de alguma forma, que compactuou com a manutenção daquele regime de opressão. Essa isenção do líder político é importante pra que se possa definir o conceito de monstro e de terrorismo na situação apresentada. Olhar isoladamente para o ato de destruição da cidade pode levar a conclusões equivocadas sobre quem é o monstro; no caso de Tirimo, ainda que seja uma comu menos abastada que o centro do império (Yumenes), por exemplo, existe nela um investimento em geoengenharia<sup>290</sup> que possibilita relativa segurança da comunidade (cercas de madeira) e uma estrutura central e flexível que proporciona estabilidade aos imóveis frente aos tremores<sup>291</sup>.

Este último fator – dentre outras tecnologias – poderia ser visto como uma medida que tornaria possível a integração de orogenes à comu; porém, na prática, o que acontece é que o governo concentra um poder desproporcional, constituído pelas leis, representações e convenções (Davis, 2022), fora o poder de coagir e aprisionar; assim, se naquela comu era

<sup>290</sup> Naquele mundo, os engenheiros são chamados de geoneiros porque suas atribuições compreendem as necessidades de construção em terrenos que são sempre instáveis.

<sup>291</sup> O texto do Saber das Pedras, tábula três, apresenta a seguinte recomendação: “COLOQUE UMA VIGA CENTRAL FLEXÍVEL NO CERNE DE TODAS AS ESTRUTURAS. CONFIE NA MADEIRA, CONFIE NA PEDRA, MAS O METAL ENFERRUJA” (Jemisin, 2017, p. 207 – ênfase no original).

aceito que se odiasse e violentasse orogenes publicamente, qualquer tipo de revide é uma defesa, que, discursivamente, torna o vingador um pária, um monstro, da perspectiva do povo que perdeu tudo àquela altura, mas que geralmente não dispensa a mesma empatia quando são eles que despojam. Assim, o contexto ficcional apresenta a mesma constatação sobre os impérios extradiegéticos: terrorista é um termo aplicável aos impérios que possuem aparatos suficientes para causar horror aos indivíduos que se opõem a eles (Davis, 2022).

Uma personagem Negra psicologicamente complexa e com um talento sobressalente (poder controlar as forças da natureza e mover montanhas) desafia as construções não-naturais e perniciosas que definem externamente as definições das mulheridades Negras como monstros metafóricos. Para Brooks (2017), a presença de MN no horror complica as teorias sobre monstrosidade negra e subverte os estigmas que ignoram a complexidade de MN e das ferramentas de sua “agência mística” (Brooks, 2017), que provê o fundamento para a transformação da realidade nas dimensões criativa (escrita de romances, por exemplo) e das heroínas através dos gêneros especulativos, como é o caso de Essun: ela é um monstro, submetida à monstrosidade alheia, um traço de horror negro (Coleman, 2019).

A ciência é a base da construção de mundo, como usualmente na ficção científica, mas a fantasia presente em figuras mitológicas próprias e diferentes modos de implicações das leis científicas de modo não-mimético forja *A quinta estação*. Ao mesmo tempo, temos protagonismo e autoria Negra e feminina, tratando de temas que compõem o pensamento feminista negro (agência, família, poder) e com referência a obras de outras ficcionistas, como demonstro ao relacionar Essun a Sethe e tudo isso, diluído no enredo com elementos especulativos, possibilita definir *A quinta estação* a partir da abordagem proposta por Kinitra Brooks (2017): a ficção fluida. Esse “lar literário”, em alusão ao conceito de “lar” de bell hooks (2019a), sugere que o romance é um espaço de resistência, no qual a autora não precisa se restringir às limitações de gêneros e pode explorar os múltiplos aspectos das teorias e revisitar a literatura feminista Negra, livre também das políticas de respeitabilidade literárias. Assim, Essun incorpora a multiplicidade de mulheridades Negras à medida que transita pelo tempo e espaço sendo ela mesma, Dama ou Syen, cada uma delas, e a soma das partes.

Entretanto, por ora, a escolha de se vingar de Tirimo como um todo nos apresenta uma questão relevante sobre a ética da conjuração, cuja alternativa põe em suspensão as “leis escritas” e retribui a violência. Numa cultura eurocristã, é recomendado, pelo senso comum, e reforçado pelas instituições religiosas, que o oprimido perdoe, se apresente com uma “superioridade moral” reformista, e jamais pense em retribuição, sob o risco de ser soterrado por mais inverdades e violência física. Um exemplo diegético dessas inversões discursivas e

inverdades foi documentado nos dizeres do vigésimo terceiro imperador da Afiliação Equatorial Sanzed:

DIGA A ELES QUE PODEM SER GRANDES UM DIA, COMO NÓS. DIGA A ELES QUE SEU LUGAR É ENTRE NÓS, NÃO IMPORTA COMO OS TRATEMOS. DIGA A ELES QUE DEVEM CONQUISTAR O RESPEITO QUE TODOS RECEBEM AUTOMATICAMENTE. DIGA A ELES QUE HÁ UM PADRÃO PARA SEREM ACEITOS; ESSE PADRÃO É SIMPLEMENTE A PERFEIÇÃO. MATE AQUELES QUE DEBOCHAM DESSAS CONTRADIÇÕES E DIGA AO RESTO QUE OS QUE MORRERAM MERECIAM A ANIQUILAÇÃO POR SUA FRAQUEZA E SUA DÚVIDA. ENTÃO, ELES SE DESTRUÍRÃO TENTANDO CONSEGUIR ALGO QUE NUNCA ALCANÇARÃO (Jemisin, 2017, p. 97 – ênfase no original).

Se, como afirmou o imperador Erlsset, a coesão do império reside em convencer os orogenes a internalizarem um senso de inferioridade, não há nenhuma opção de cidadania plena disponível para eles na Quietude sob a égide desse regime. Isso é evidente na trajetória de Essun; ela se esquivou o quanto pode do confronto direto, enquanto Karra morreu gritando para que a soldado a matasse; nesse cenário, fica evidente a impossibilidade de uma resolução pacífica sem que os grupos dominantes se comprometam com a verdadeira *reparação*, “através da mudança de estruturas, agendas, espaços, posições, dinâmicas, relações subjetivas, vocabulário, ou seja, através do abandono de privilégios” (Kilomba, 2019, p. 46)

Quanto à morte dos animais não-humanos e das plantas, do ponto de vista da conjuração, pode ser compreendida como sacrifícios ao Espírito da Terra como meio de manter a balança equilibrada: “se algo é dado, algo é tirado; se algo é tirado, algo é dado”<sup>292</sup> (Moise, 2018, p. 18 – tradução minha). Esse sacrifício ofertado em troca (Moise, 2018; Shone, 2022) da destruição de Tirimo também está relacionado à ideia de que “a morte não é um fim, mas uma transição”<sup>293</sup> (Brooks; Martin; Simmons, 2021, p. 456 – tradução minha), assim, a vida e a morte fazem parte de um processo cíclico de metamorfose, orgânico, como as estações e a própria movimentação das placas tectônicas. Os animais não-humanos e as plantas, a partir dessa concepção, serão transformados e voltarão à vida em algum momento futuro, o que torna o evento menos drástico (embora a imagem apresentada seja, de fato, chocante para quem desconhece os saberes que sustentam as práticas de conjuração).

Ainda assim, não é a raiva perfurante que direciona a heroína em sua jornada, mas sim um inabalável desejo de se reconectar com a sua amada filha, protegê-la e celebrar a vida em algum lugar tranquilo no qual possa assentar o seu lar em segurança. Entretanto, pra isso se

<sup>292</sup> “If something is given then something is taken. If something is taken then something is given” (Moise, 2018, p. 18).

<sup>293</sup> “Death is not an ending but a transition” (Brooks; Martin; Simmons, 2021, p. 456).

concretizar, ela precisa antes atravessar o mundo como uma coletora e se tornar agente desta narrativa em forma de bolsa, preenchida com miudezas, eventos, pessoas marcantes e o suficiente para sobreviver.

À medida que Essun se retira da comu, lidando com o ódio dos soldados que protegem a entrada de Tirimo “na mesma moeda”, outros planos narrativos se desnovelam, e através deles, acessamos a sua história de origem, enquanto ela avança em direção a uma nova linguagem para reconstituir seu *self* partido, nos diferentes tempos e espaços. Suas versões anteriores, Damaya (criança) e Syanite (adolescente e jovem adulta), são identidades desenvolvidas de modo independente na narrativa, e, por isso, é notável como conjuram e reconhecem a sua magia de formas distintas, desde uma internalização da inferioridade e do ódio contra si mesmas, que se estende a todos os orogenes, até desenvolver(em) uma identidade autodefinida (Fox, 2023).

Essun é a identidade principal, porque vivencia a maturidade no sentido identitário e assume a liberação plena do seu poder, mas a força da narrativa reside, em grande parte, no desnovelamento dessa libertação, isso é, no desenvolvimento da ação no intervalo entre se tornar Syenite e Essun. E parte dessa liberação, aliás, é vista na destruição de Tirimo, mas há traços no passado e no futuro, de forma não-linear, que contribuem para a consolidação das partes dispersas da identidade ao longo do romance.

Num romance gótico tradicional encontramos a luta no interior da heroína (*branca*) para reconciliar as partes desconectadas do seu *self* (a saber, seus desejos conscientes e inconscientes) e isso é figurativamente representado numa figura externa que duplica como a sua “feiura” interior e essas partes são inconciliáveis, devido à pressão das normas sociais. Já em *A quinta estação*, um processo diferente está em curso, pois o “eu original” se replica em outras duas partes nada antagônicas; com isso, muito sofrimento reprimido precisa ser processado, até que Essun esteja preparada para aceitar todas essas identidades.

Para a escritora e crítica estadunidense Joanna Russ (1995), os enredos (*mythos*) disponíveis, por serem entrelaçados aos papéis de gênero centrados na figura do homem-cisgênero, tendem a construir e reiterar a herança cultural androcêntrica, além disso, tais narrativas são destinadas a conduzir a população a desastres ecológicos, guerra e à superpopulação. Então quais são os enredos disponíveis para protagonistas femininas? Ela mesma responde: “muito poucos. Por exemplo, é impossível escrever uma história convencional de sucesso com uma heroína, porque o sucesso em parâmetros masculinos é falhar como uma mulher, um “fato” que filmes, livros e televisão têm nos provido a sério há

décadas”<sup>294</sup> (Russ, 1995, p. 83 – tradução minha).

É claro que sucessos de bilheteria e audiência com protagonistas femininas (*brancas*) podem conduzir a uma conclusão rápida de que *Buffy: a caça-vampiros* (1997-2003), *O Exterminador do Futuro: As Crônicas de Sarah Connor* (2008-2009), *Jogos vorazes* (2012), *Mad Max: Estrada da Fúria* (2015) e *Tomb Raider: a origem* (2018) contrariam a afirmação de Russ, escrita no início da década de 1970. É esperado que essa disparidade tenha sido superada no século XXI, mas fato é que Anita Sarkeesian (2010) pesquisou a representação de heroínas na cultura pop, mas concluiu que todas elas só têm êxito caso apresentem, ao mesmo tempo, uma aparência *feminina* e uma postura *masculinizada*, em conformidade com os papéis de gênero convencionais. Isso se aplica à arqueira Katniss (dos filmes) e às demais, o que significa que as heroínas contemporâneas ainda enfrentam desafios semelhantes aos de suas predecessoras do século XIX. Mas, claro, todas elas são heroínas *brancas*.

Naquelas obras, onde são rastreáveis alguns progressos na representação feminina *branca* e heterossexual, a partir de negociações com enredos masculinos, coexiste “o sistema gramatical do colonialismo [que] é o consumo – o ato de reduzir seres à mera carne para ser ingerida e/ou manipulada”<sup>295</sup> (Ko, 2019, p. 121 – tradução minha). A pavimentação da jornada daquelas heroínas *brancas*, não raro, é constituída por mortes brutais e/ou inverossímeis de personagens Negras, comunicando, dessa forma, o poder do sistema racial (Ko, 2019). Assim, esses “sacrifícios narrativos” funcionam como uma marca retórica e social imputada a corpos que têm sido historicamente esvaziados de subjetividade e eliminados *literalmente* sem questionamento a nível diegético (Ko, 2019).

Já a heroína, Essun, representa a jornada de uma heroína Negra, *queer*, neurodivergente, por isso que esse corpo atravessando um “campo minado”, experimenta, se refaz e acaba desviando das várias formas de determinismo diegético e extradiegético, ao mesmo tempo que avança para o sul, em busca de Nassun e Jija. Este é um empreendimento radical que demonstra estar:

nos familiarizando com o sistema gramatical da supremacia branca, e então nós podemos ler a mensagem completa. Apenas dessa forma, nós podemos criar um léxico que desbloqueie novos potenciais e novas formas de engajamento, resistência e luta por liberdade<sup>296</sup> (Ko, 2019, p. 122 – tradução minha).

<sup>294</sup> “Very few. For example, it is impossible to write a conventional success story with a heroine, for success in male terms is failure for a woman, a “fact” movies, books, and television plays have been earnestly proving to us for decades” (Russ, 1997, p. 83).

<sup>295</sup> “The grammar system for colonialism is consumption - the act of conduction beings to mere flesh to be eaten and/ or manipulated” (Ko, 2019, p. 121).

<sup>296</sup> “Familiarizing ourselves with the grammar system of white supremacy so that we can read the full message. Only in so doing can we create a new lexicon that unlocks new potentials and new ways of engaging in resistance and the fight for freedom” (Ko, 2019, p. 122).

A partir da familiaridade com a anatomia da feitiçaria supremacista *branca*, e instrumentalizando sua oposição como ferramenta de análise, podemos observar que *A quinta estação* oferece uma perspectiva simbólica de uma narrativa cuja mensagem antirracista multidimensional é transmitida a partir de uma luta por liberdade em termos diferentes do que enredos masculinos e *brancos* possibilitam: a resistência afro-zoológica (Ko, 2019). Apesar disso, o campo da ficção especulativa, repleto de armadilhas conceituais em seus enredos tradicionais, ainda não é superável, porque não é possível criar algo totalmente novo, sobretudo no *mainstream*, se o produto é tributário do gênero romance (Eagleton, 2011). Um discurso que rompa totalmente demandaria uma nova sociedade que se expressaria sob um formato literário que superasse o romance (Eagleton, 2011).

Então, a partir das brechas da forma literária, emerge a ideia de uma classe humana, marcada biologicamente (orogenes), cujo lugar social expõe a dimensão zoológica, a animalização, imposta – no mundo extradiegético – pela supremacia *branca*, e que é definida, na diegese, como “maldição” em termos de “*humanidade verdadeira*”. A resistência a isso é ficcionalizada em dimensões diferentes, mas, inicialmente, pelo fato de orogenes apresentarem qualquer aparência, gênero, origem social, fato que estabelece um senso de luta contra a “supremacia *humana*” como – ao menos, em teoria – um problema de todos os seres e classes daquele universo fantástico: comedores de pedra<sup>297</sup>, sem-comu<sup>298</sup>, sanzeds<sup>299</sup>, reprodutores<sup>300</sup> e guardiões<sup>301</sup>. Na prática, cada casta e espécie se preocupa com a sua parte do trabalho, utilidade para o sistema e manutenção da própria vida, formas de viver estas que sinalizam a direção equivocada, “de fantasia mítica de superioridade racial” (Ko, 2019). Diante desse problema prático, o que uma pária, uma heroína adoecida, pode fazer?

<sup>297</sup> Os comedores de pedra são uma espécie humanoide e senciente que parece ser constituída por pedras. São temidos pelos humanos em geral (Jemisin, 2017).

<sup>298</sup> Os sem-comu são um grupo heterogêneo, então o termo se aplica a todos os indivíduos indesejados, não aceitos e expulsos, sem chances de aceitação em qualquer comu, por diversas razões. Se destacam por serem considerados “criminosos”, ou pessoas sem habilidades úteis para comunidade.

<sup>299</sup> Sanzed é um indivíduo da raça sanzeds. A partir de padrões de reprodução yumenescense, sua aparência é constituída por pele cor de bronze, estatura igual ou superior a 1,80m, na fase adulta, e, cabelo de cinzas sopradas (grosso, ascendente, resistente à ácidos e filtro eficaz contra cinzas).

<sup>300</sup> Reprodutor é uma casta de uso comum e se refere a indivíduos cujas características físicas e de saúde são preferíveis para a manutenção de linhagens saudáveis e melhoria da comu através de práticas eugênicas (medidas seletivas), conforme o Apêndice 2 (Jemisin, 2017). Dentre as sete castas mais comuns, essa é particularmente importante, porque simboliza um tipo de exploração colonial – alienação do direito reprodutivo, transformação dos filhos de pessoas escravizadas em bens – que permanece atualmente sob a lógica especista de extração de leite e ovos, e reprodução incessante de animais não-*humanos* (Davis, 2017). Evidentemente, não existe uma comparação entre as opressões, mas sim um entendimento da lógica que as ampara.

<sup>301</sup> Guardiões são membros de uma ordem que rastreia, protege, controla os orogenes e, portanto, estão num antagonismo direto com eles, constituindo assim uma função perigosa de controle dos orogenes na condição subalternizada na Quietude (Jemisin, 2017).

Se uma heroína tradicional não pode escapar dos problemas de forma semelhante aos homens sem “perder a sua feminilidade”<sup>302</sup> (Russ, 1995), ou, ao menos, dos modelos maniqueístas da donzela ou da sedutora (Russ, 1995), a teoria da mulher doente (Hedva, 2020) oferece uma alternativa para a protagonista de uma narrativa de bolsa (Le Guin, 2020), que foge às imagens de controle (Collins, 2019) como se propõe a ser *A quinta estação*. Essa é um exemplo de personagem cujos corpos físico e mental (Walker, N., 2021) habitam uma narrativa que parte da premissa de sua vulnerabilidade e sensibilidade aos regimes de opressão impostos pelo Império Sanze. Ela não se acha atraente (apesar de possuir traços sanzed, sua pele é de “um desagradável tom ocre-marrom” (Jemisin, 2017, p. 21)), e, em boa parte do tempo, nem se vê como um ser humano. A partir das lentes dominantes, da lógica da animalização, em muitas passagens do romance, assombrada pela violência discursiva e material, ela descreve a si mesma como um monstro, ou seja, uma deformidade, paralisada na ideia de ser uma fonte de horror para os quietos (não-orogenes). Enquanto acredita nisso, conduzida pelo Saber das Pedras, apesar de sua magia poderosa, como Damaya e Syenite, ela permanece estática, refém de sua imaginação capturada pela ideologia dominante, incapaz de imaginar alternativas àquela realidade ou qualquer forma de libertação (Ko, 2019).

Essa crença é um índice poderoso da invasão do território subjetivo da orogene pela cultura imperialista, que fratura a sua consciência. A recorrência dessa ideia, mostrada ao longo do romance, ancorada em situações racistas, também marca a inscrição desses conteúdos na mente, como um tipo de patógeno que se expande e “lentamente mina a confiança do oprimido, com o intuito de nos fazer acreditar nas sensibilidades da classe dominante. Nós – MN – somos convencidas de que estamos vivendo no mundo *deles*”<sup>303</sup> (Ko, 2019, p. 131 – tradução minha; ênfase no original). Esse encantamento, que leva Syenite a ansiar por um lugar de prestígio no Fulcro enquanto sofre duras punições, demonstra a brutalidade da operação da dupla

---

<sup>302</sup> A expressão entre aspas deve ser problematizada, tendo em vista que o texto de Russ foi escrito na década de 70 e, hoje em dia, pode causar certo estranhamento, já que os debates sobre gênero vêm assumindo um caráter cada vez mais descentrado. Meu entendimento é o de que, se estamos falando de protagonistas femininas cisgênero, precisamos evidenciar isso, em primeiro lugar. Em segundo lugar, precisamos assumir que a continuidade entre sexo, gênero e orientação sexual (Butler, 2002) está entrelaçada com identidade racial, classe e corporalidade. Assim, para uma heroína Negra, a ideia de perder a feminilidade não é uma questão exatamente, porque isso é antecipado pelas imagens de controle (Collins, 2019) que definem gênero a partir da raça, e que, quanto mais melaninada for a mulher, mais desconsiderada naqueles termos. Em *Mulheres, Raça e Classe*, a Angela Davis (2017) discute como o racismo evidencia a contradição do conceito de mulher. Beatriz Nascimento também marca um ponto importante sobre a diferença arquetípica que molda as performances de mulheridades normativas e as de origem africana (in Ratts, 2007).

<sup>303</sup> “That slowly chips away at the confidence of the depressed, in order to ensure that we trust the sensibilities of the dominant class” (Ko, 2019, p. 131).

consciência<sup>304</sup> em uma pessoa negra (Ko, 2019). Nem os anseios, nem mesmo a orogenia, são dela mesma, àquela altura da vida, mas a falta de alternativas cria um modo de resiliência tão estático que apenas um momento de crise – o encontro com o questionador Alabaster – revela a Syen que é imprescindível abandonar as estratégias de respeitabilidade, “autocontrole” e disciplina para propor formas de libertação.

A teoria feminista da deficiência [*Feminist disability theory*] (Jones, 2015, p. 116) questiona a ideia de invulnerabilidade ao propor que todo ser humano está temporariamente habilitado. Com isso, a noção de vulnerabilidade como condição do sujeito desponta, reconhecendo que ser desabilitada constitui um ponto de vista único, capaz de propor uma ética permeável, capaz de salvar o mundo da catástrofe (Jones, 2015). Já Hedva (2020) afirma que o adoecimento feminiza e toma essa ideia no sentido de descrever qualquer pessoa que precise de cuidado, que seja mais frágil e dependente, como alguém mais próximo do gênero socialmente entendido como “fraco”. Jemisin evidencia como a interdependência é, na verdade, uma tecnologia de sobrevivência, ao colocar o mestre lendário – na classificação de anéis, do nível máximo e praticamente inalcançável, “o dez anéis” – Alabaster, em meio a uma crise indefinida, que Syen supõe ser uma convulsão: paralisado, vomitando, desabilitado, com a sobrevivência totalmente dependente dos cuidados dela.

Então, o mais forte dentre os orogenes, não aparenta vir de uma boa origem, segundo o diálogo interior de Syenite e nem lhe parece um dez anéis, dada a pouca idade; além disso, um homem pequeno e preto cuja “pele é tão negra que chega a ser azul” (Jemisin, 2017, p. 92), visto daquela forma tão vulnerável, julgado por Syen, desde o início, como “o fraco aqui, apesar de seus dez anéis” (Jemisin, 2017, p. 91) é, na verdade, uma pessoa muito complexa, sensível e submetida a violências sistêmicas, igualmente complexas, às quais o seu corpo responde através da orogenia<sup>305</sup>; ele apresenta características fenotípicas (preto) e identitárias (orogene *gay*<sup>306</sup>) que são rejeitadas naquele contexto, inclusive no que tange às imagens de controle

---

<sup>304</sup> O conceito de dupla consciência, forjado pelo intelectual oitocentista W.E.B. Du Bois (1999), em sua obra *As Almas da gente negra* [*The Souls of Black folk*] descreve a impossibilidade do sujeito negro de fundir o duplo eu, em uma sociedade que exige que se abandone um eu verdadeiro e assuma a visão de mundo (inclusive sobre si mesmo) do grupo dominante. O choque entre essas duas dimensões ocasiona a experiência de dualidade no próprio pensamento (Ko, 2019).

<sup>305</sup> Por ser bastante consciente da perversidade da estrutura política que sustenta o ódio e o auto-ódio dos orogenes, Alabaster está constantemente com raiva, e, quase sempre, refrata essa emoção através do sarcasmo, pois a amplitude do seu poder somado à vazão de emoções persistentes (sentimentos) resultaria na destruição de territórios inteiros e a morte de diversas pessoas no processo.

<sup>306</sup> Embora a obra não se detenha a questões de política sexual, não há tabu entre os personagens quando revelam suas sexualidades e gêneros dissidentes, a menos que sejam orogenes, pois existe uma definição a respeito desses precisarem procriar, entre si, para que o Fulcro tenha orogenes cada vez mais poderosos para explorar. Tonkee é uma mulher transgênero que acabou sendo rejeitada por sua família, porque se recusou a casar e reproduzir a sua casta de uso Liderança (diferente das demais, esta casta não é transmitida pelos Reprodutores).



(Collins, 2019) de masculinidades dominantes, agressivas e insensíveis. Alabaster não cabe nos moldes de expectativas sociais, a respeito de sua aparência, sexualidade e habilitação, constituindo assim uma identidade subjugada, feminilizada, mas expandindo a representação não-falocêntrica de homens negros na ficção especulativa contemporânea.

A questão é que Essun, embora seja poderosa como poucos orogenes, não vem de uma família de prestígio, não tem uma aparência que se destaque positivamente (na perspectiva dominante) e nem tem uma missão épica; ela só quer corrigir os problemas criados pelo ex-companheiro e retomar o cotidiano pacífico de trabalho e cuidado. As suas ações refletem a tensão entre o seu imenso poder, a falta de direitos e o desejo pelo comum, perturbado pelo monstro que se complexifica a partir das narrativas independentes: a supremacia *branca*, suas instituições e práticas. Então é isso o que lhe resta a fazer como heroína: retomar o seu território mental, olhar o mundo com as suas próprias lentes (Ko, 2019), não dar importância aos conflitos, contornar o clímax, eludir o épico, e sobreviver ao horror da fragmentação, ou seja, se voltar a tudo o que remeta ao estático, ao sensível e ao privado; entretanto, tudo isso é inacessível à parcela da população *adoecida* da Quietude.

Como heroína de um povo conectado à brutal história de escravidão e outras formas de exploração, o processo de Essun se curar da dupla consciência (Du Bois *apud* Ko, 2019), acreditar em sua voz interior, intuição, usar a orogenia para os seus próprios fins, representa o caminho de poder de cura e despertar da consciência negra (Ko, 2019), em uma perspectiva própria; nem como fantasias coloniais com medo de revanche, nem atualizando perspectivas teóricas negras comprometidas com as narrativas androcênicas, perfurantes e excludentes.

**Figura 21** – Indivíduos, a paisagem e o visual em *A quinta Estação*



Fonte: Luzin in Kenson; Carriker; Depass, 2023, p. 6.

### 4.2.3 “É sobre poder e quem é autorizado a usá-lo”<sup>307</sup>

“NUNCA SE ESQUEÇA DO QUE VOCÊ É”  
- TÁBUA UM, “DA SOBREVIVÊNCIA”, VERSÍCULO DEZ.  
(Jemisin, 2017, p.79)

Um tipo de horror se anuncia no prólogo de *A quinta estação*: após um abalo sísmico, um círculo perfeito em volta de Tirimo evidencia, na percepção dos sentinelas que observam o evento, que “[h]á um roga em algum lugar de Tirimo” (Jemisin, 2017, p. 22). Eles sabem disso, porque o Saber das Pedras adverte: “procure o centro do círculo” (Jemisin, 2017, p. 22). O uso do termo roga pra se referir aos orogenes já destaca o antagonismo social e concepções opostas de horror. “Uma ideia aterrorizante”, continua a voz narrativa, sinalizando que a fonte de horror do “ser *humano* comum” penetrou a fronteira que divide o eu e o outro, os cidadãos e os sem-comu. A narração continua: “mais aterrorizante são os sinais vindos do norte” (Jemisin, 2017, p. 22), pois um orogene desconhecido iniciou uma quinta estação na capital do império, Yumenes. Como leitoras, ainda não sabemos que esse sujeito misterioso está destruindo o Fulcro a fim de libertar os orogenes da escravidão, literalmente, abalando e casa-grande metafórica com ferramentas próprias, e nem teremos respostas conclusivas no fim deste volume, mas adianto: essa figura é Alabaster.

A voz narrativa também explica que é mais aterrorizante “o fato de que o chefe de Tirimo lhes ordenou que no caminho de volta recolhessem tantas carcaças frescas de animais mortos quanto fosse possível. A carne que não estragou pode ser seca, o pelo e o couro podem ser esfolados e curados. Só para garantir” (Jemisin, 2017, p. 22). Mas por que recolher os corpos dos animais mortos é mais aterrorizante para os quietos do que a presença de um orogene na comu? Como discuto na seção anterior, é provável que uma orogene não apresente grande ameaça aos sentinelas, porque a população está treinada para o ritual de extermínio, desta forma, eles podem não se sentir tão ameaçados por aquela presença. A gravidade do abalo do norte e do desvio causado por Essun podem ter resultado em um campo com aparência de massacre, com carne eviscerada e putrefata, uma imagem que por si só pode causar horror, nojo e pavor. A frase “só para garantir” ecoa na mente dos sentinelas; isso significa que o estoque para passar uma estação parece já adequado e exceder é precaução.

Neste caso, a cautela é exatamente a base da questão da diferença de poder na Quietude e que atinge Essun diretamente: a diferença entre *humanos* e animais, não em termos taxonômicos, mas sociais (Ko, 2019). Naquele mundo, assim como no mundo referencial, os

---

<sup>307</sup> Essa frase é proferida pela personagem Mae Aniseya (Amandla Stenberg) na série televisiva *Star Wars: The Acolyte* (2024).

animais são uma parte da gramática da supremacia, um sistema de forças que captura, invade e ingere corpos de seres vivos animalizados. A partir dessa ordem colonial bem delineada contra os animais não-humanos, que servem como objetos, produtos e alimentos, o próximo passo é a transposição dessa lógica para outros grupos, como os orogenes. Tais sujeitos, dotados de imenso poder de conexão com a natureza, têm sido perseguidos há séculos, quando não despidos do direito de exercer a sua consciência dos movimentos da terra (sensuna), faculdade natural que modifica a natureza, cura e destrói.

Existe uma instituição responsável pela captação, treinamento de controle, submissão e legalização do exercício dos orogenes, localizada ao norte, um lugar murado, autoadministrado e autossuficiente, dentro de Yumenes, o Fulcro. Desde a criação dessa ordem, qualquer prática de orogenia independente da instituição é considerada ilegal. Em vez de uma explicação sistematizada do que o Fulcro significa, somos conduzidas ao significado através dos traumas sofridos por Damaya e Syenite.

Em vez de seguir com a jornada em busca de Nassun anunciada no primeiro capítulo, o fio do novelo da vida pregressa de Essun, que vai sendo puxado até o capítulo dois, revela a história de “Damaya, em invernos passados”. Durante um inverno particularmente rigoroso, a narrativa da menina é contada na terceira pessoa do singular, no tempo presente, evidenciando o seu caráter traumático. Segundo Grada Kilomba (2019), o trauma é definido pela sua atemporalidade, e, em *A quinta estação*, isso se reflete na forma como a narrativa sobre o passado coincide com o tempo presente, intercaladas como capítulos independentes cravados na jornada do “aqui e agora” de Essun rumo ao sul da Quietude numa jornada intuitiva e desesperada em busca de sua filha.

Quando inicia o capítulo que introduz a infância de Essun, Damaya está sendo mantida isolada, trancada no celeiro, sem agasalho, enquanto os pais aguardam a chegada do Guardião Schaffa para entregar a menina. Quando ele chega, a sua postura altiva destoa dos demais e a estrutura de questionamento socrático faz emergir os preconceitos (por exemplo, que os orogenes são mais resistentes ao frio), e a prática de violências simbólicas e concretas pelos pais que, ainda assim, não demonstram remorso, pois:

Damaya havia escondido aquilo deles, a Mãe disse, havia escondido tudo, havia fingido ser uma criança quando na verdade era um monstro, era isso o que os monstros *faziam*, ela sempre soubera que havia algo *errado* com Damaya, sempre fora uma pequena *mentirosa*... (Jemisin, 2017, p. 46 – ênfase no original).

Os adjetivos pejorativos usados pela Mãe para definir Damaya, balizados pelo pânico moral sobre seres humanos que “sensam”, literalmente, constroem uma imagem do mal

absoluto, e, ao mesmo tempo, instauram uma concepção de “bem” absoluto (Davis, 2022) que são os cidadãos não-orogenes os quais contribuem para a comunidade. Essa construção discursiva da monstrosidade como um refugio a ser purificado se assemelha à dimensão ideológica que representa orogenes como uma espécie de terroristas criminosos, que ameaçam a existência *humana* quieta. Tal discurso legitima a prática de expurgo, a privação de direitos e a tortura (Davis, 2022), a ponto de os pais fazerem o chefe da comu chamar um Guardiã, mesmo supondo – erroneamente – que ele a mataria, com o intuito de preservar suas vidas e o futuro do filho.

Todo o discurso de aparência imoral, até pra mãe de Damaya, ela justifica como dever cívico, o que a exime como indivíduo de seu suposto laço afetivo e da responsabilidade parental sem qualquer sentimento de vergonha ou culpa, ao contrário; tanto a mãe como o pai acreditam, realmente, que o “seu sacrifício vai tornar o mundo melhor para todos” (Jemisin, 2017, p. 47). Existe uma referência bíblica contida nessa noção: é como se os pais de Damaya – que a deram, sequer venderam – estivessem se sacrificando pelo bem comum como uma prova de fé (no império), semelhante ao sacrifício do filho Isaque, demandado ao patriarca Abraão como prova de fé (Gênesis 22: 1-19). Modificar o gênero complexifica o tema, pois a expectativa social de uma mãe é a atitude oposta: a abdicação. Além disso, ao racializar esse enredo popular, ela também remete ao fato de que, durante o período colonial, sob a égide da escravidão, os progenitores eram alienados da parentalidade de diversos modos involuntários ou não, incluindo o comércio, os contratos de prestação de serviços, a institucionalização e aos processos de adoção (Bernardo, 2023), ideia a qual exploro mais a frente.

O tratamento empregado a Damaya animaliza-a, desde o espaço físico oferecido até as condições de higiene, mas tudo parece se justificar pela ideia de que ela não é (mais) uma criança, e sim um “monstro”. À medida que a história avança e o acesso ao mundo interior da menina fica mais evidente, observamos que a raiva e o ressentimento dela crescem: “E a mãe não a odeia; na verdade, ela *teme* Damaya. Existe diferença? Talvez. Damaya não sabe como se sentir em relação a todas essas revelações” (Jemisin, 2017, p. 47 – ênfase no original).

Essa representação da Outridade (Kilomba, 2019), que é a experiência do absurdo, mostra o trauma de ser machucada pela violência do mundo através da sua própria família, que presentifica a irracionalidade do racismo, figurativamente, num contraste entre o estranho e o comum. Uma vez que “a irracionalidade do racismo é o trauma” (Kilomba, 2019, p. 40), de forma semelhante, ser identificada como orogene mobiliza, à volta dela, comportamentos abusivos e sem sentido que a traumatizam em termos emocionais e físicos.

Assim que Schaffa identifica Damaya, ele encosta os dedos na base da sua nuca, um

gesto que descobriremos, mais tarde, se tratar do estabelecimento de conexão entre o guardião e o *seu* orogene. Através desse elo, é possível rastrear e desabilitar o orogene. Além dessa magia, os Guardiões estabelecem uma relação de controle através da suposta afeição (ele diz que a ama, promete cuidar dela e usa termos infantilizados<sup>308</sup> que, na fase adulta, evidenciam o caráter colonial da relação) e da ameaça de violência física. Numa passagem particularmente agonística, ele informa os termos de submissão ao poder dele e adianta que vai quebrar os dedos da sua mão; mesmo sabendo disso, ela se vê obrigada a entregar a mão quando ele solicita. Esse evento é tão traumático que ela lembrará da dor para sempre. Abaixo de toda essa atmosfera de controle, se oculta o fato de que os Guardiões, na verdade, carecem de poder real. Eles têm o seu próprio conselho, que não responde a nenhuma outra instituição ou autoridade, então acabam sendo monstros, como se descobre aos poucos. Esses sujeitos vestidos de roupas cor de vinho, por vezes, sem camisa:

[todos eles] são estranhos, mas é isso que faz deles o que são: de algum modo, podem bloquear a orogenia com ímpeto de sua vontade. E alguns deles são especialmente estranhos, *especialistas* em ser mais estranhos que os outros. Alguns deles não têm orogenes sob sua responsabilidade e nunca são autorizados a chegar perto de crianças não treinadas, porque a sua proximidade por si só é perigosa. Esses Guardiões não fazem outra coisa além de perseguir os mais poderosos orogenes rebeldes e, quando os encontram... bem (Jemisin, 2017, p. 310).

Syenite, como os demais orogenes, sente a presença de perigo, e os guardiões, como a ameaça que são, têm a sua proximidade avisada através dum zumbido nos *sensapinae*. Embora evitem usar a violência em lugares públicos – pra evitar empatia com os orogenes –, os guardiões ameaçam a integridade deles porque são indivíduos investidos de poder institucional treinados para aterrorizar. Segundo Alabaster, “[t]odos os guardiões são assassinos” (Jemisin, 2017, p. 343) e a fonte de seu *poder* está relacionada a um implante no cérebro, que lhes confere a habilidade de neutralizar a orogenia, além de outras habilidades punitivas, como a de reverter o poder do orogene pra dentro dele. Tudo isso, somado ao fato de que sorriem de forma artificial, “aqueles horríveis, horríveis sorrisos” (Jemisin, 2017, p. 519), especialmente, quando violentando alguma vítima, são índices de um padrão de comportamento, assim como:

O rosto sorridente de soldados estadunidenses em Abu Ghraib evoca as perversas celebrações de linchamentos que se tornaram passatempos recreativos importantes no Sul dos Estados Unidos. As imagens fotográficas da tortura no Iraque relembram os cartões-postais de linchamentos e outros souvenirs visuais do início do século passado (Davis, 2022, p. 80).

---

<sup>308</sup> A infantilização através de termos como “menina” e diminutivos serviram, desde o período colonial, como um marcador de diferença que reforçava a noção do indivíduo negro como alguém destituído de maturidade e direitos (Davis, 2017). Em alusão a isso, os guardiões sempre se referem a orogenes como “pequenos” ou “meninos”.

Esses sorrisos aparecem ao longo da história, cada vez mais antinaturais e ganhando uma aura mais ameaçadora. Porém, o capítulo em que Syenite é destruída novamente, o acúmulo de situações de ameaça, a consciência de que algo está errado e a violência se corporifica em maior grau (os guardiões estão juntos a mercenários e orogenes que promovem o massacre do povo da ilha Meov) modula o impacto da cena em que “[o] guardião que [...] matou [Innon, o amante de Syen e Alabaster] fica ali, salpicado de sangue e sorrindo durante o processo” (Jemisin, 2017, p. 519). Apesar da ameaça de linchamento atravessar toda a narrativa e ser anunciado que o tipo de paz que Syen e Bas viviam não poderia perdurar num mundo em que o Fulcro existisse, o grau de letalidade dos guardiões se atualiza.

Esse momento, imediatamente após o assassinato de Innon, evidencia o caráter monstruoso dos guardiões, em especial, o de Syenite; quando ela era criança, ele mesmo lhe ensinou que “[a]s pessoas que nos amam são as que mais nos machucam, no final das contas” (Jemisin, 2017, p. 120) e, mesmo depois de muita violência entremeada com demonstrações de carinho, é *nesse* momento que fica claro à Syen a farsa: Schaffa se valeu do mito de que o abuso pode conviver com o amor (hooks, 2021) como forma de controlar Damaya, até que ele machucasse uma pessoa amada. Segundo Schaffa, a própria família dela “mostrou que amor é uma mentira. Não é sólido como uma rocha; em vez disso, ele se dobra e se dissolve, fraco como metal enferrujado (Jemisin, 2017, p. 123).

A ausência de amor ao longo da vida da personagem a faz carregar crenças equivocadas sobre ser amada em contextos abusivos (hooks, 2021), então o acaso de ter ido parar na ilha de Meov, conhecido Innon e formado com ele e Alabaster um arranjo familiar não convencional, proporcionou um ambiente de honestidade em que o amor foi escolhido e propiciou a autorrecuperação (hooks, 2021). Para bell hooks (2021), amor é uma intenção e uma ação que pode curar as feridas, porque “o amador” escolhe cuidar, respeitar e alimentar o crescimento da pessoa amada. Innon é um homem negro, grande e resolve amar Syen, Alabaster e o filho biológico dos dois, Coru. É por isso que a ação do guardião após o assassinato tem um peso emocional, ele não matou uma pessoa qualquer, mas sim um ser que fazia parte de uma teia de amorosidade entre orogenes, inimaginável naquele mundo. A cena também mostra o impacto da morte, não apenas pela brutalidade empregada de forma desproporcional, mas porque foi um desfecho negativo depois de longos capítulos nos quais a sua existência, contribuição para a comunidade e tudo além de suas funções biológicas, construiu um senso de valorização do seu capital Vital, da sua Vida (Ko; Ko, 2017).

Apesar da noção de monstruosidade direcionar afetos aos guardiões, em dado momento, fica evidente que eles não passam de monstros a serviço da instituição, substituíveis em caso

de “defeito”. A cena em que Schaffa arranca a espinha de uma guardiã “em pane” (sua atitude e a voz revelam que ela está, de algum modo, programada) é brutal, sanguinolenta e evidencia a possibilidade de todos eles serem corpos destituídos de subjetividade, para se tornarem armas (mãos de obra) do império. Isso não os exime, no entanto, de serem vistos como praticantes de uma magia unidirecional, oposta à orogenia; eles não criam nada, o seu poder reside na desabilitação e em formas grotescas de destruição do outro, a bruxaria zoológica (Ko, 2019):

Alguém passa por perto dele, rápido demais para Syenite dar um grito de alerta. Um homem, despido até a cintura. Ele coloca as mãos dos dois lados da cabeça de Innon, os dedos espalhados pelas bochechas dele como aranhas, e sorri para Syenite enquanto os olhos de Innon se arregalam.

E então é...

Oh, pela Terra, é...

Ela *sente* aquilo, quando acontece. Não só em seus sensapinae. É um atrito como uma pedra friccionando contra a sua pele; é um esmagamento ao longo dos seus ossos; é, é., é tudo o que é Innon, todo o poder e a vitalidade e a beleza e a impetuosidade dele, *transformado em algo ruim*. Amplificado e concentrado e voltado contra ele da forma mais cruel. Innon não tem tempo de sentir medo. Syenite não tem tempo de gritar enquanto Innon se *despedaça*.

É como observar um tremor de perto. Ver o chão se abrir, observar os fragmentos se misturarem enquanto são triturados e estilhaçados, depois se separarem. Mas tudo acontece com a carne (Jemisin, 2017, p. 518-519).

Ao longo da experiência das personagens, a fratura nas rochas vai sendo naturalizada, até se desnaturalizar com o obelisco com um comedor de pedra dentro, então, presenciar a morte de Innon ultrapassa o limite de Syen de um modo que não parecia possível pra ela. O aniquilamento começa desfazendo o que torna Innon a pessoa que costumava *ser*, até *ser* transformado em uma massa amorfa, de volta à desumanização conceitual que torna possível aquele grau de violência física (Ko, 2019). Essa prova de poder tensiona Syen ao máximo, de modo que lhe sobra muito pouco para se fragmentar.

Mas a coerção, por si só, não é suficiente para controlar um grupo tão poderoso, cuja magia é multidirecional, capaz de construir e destruir, a partir da vida orgânica e inorgânica: “[é] por essa razão que aqueles na classe dominante estão constantemente buscando fraturar a nossa consciência: existe um poder em acreditar em nossas sensibilidades”<sup>309</sup> (Ko, 2019, p. 135 – tradução minha). No caso, acreditar na sensibilidade torna possível a emancipação da necromancia imperial, aquela que invoca os corpos dos guardiões como vetores dum horror que se espalha pelo continente através da concretude do estado de pavor, que os uniformes vinho instauram. Mas, depois de tantas ameaças das quais Alabaster escapou com vida, fica evidente que a desabilitação mais permanente ocorre na subjetividade de orogenes que internalizam as

<sup>309</sup> “There is a reason why those in the dominant class are constantly attempting to fracture our consciousness: there is a power in trusting your own sensibilities” (Ko, 2019, p. 135).

noções dominantes sobre si mesmos, e se tornam, pelas suas ações, *rogga*; em dado momento, Bas pergunta à Syen se ela sente vontade de ser *humana* e ela responde: “Não somos humanos” (Jemisin, 2017, p. 421).

Pode parecer, ao longo da trajetória de Syen, que ela não tem consciência do que está acontecendo a sua volta e que não se revolta com as injustiças, pois é geralmente Alabaster quem questiona, traz fatos que confrontam tudo o que ela aprendeu na creche e no Fulcro, além de elaborar objetivamente a *verdade*: “A ideia de que não somos humanos é apenas uma mentira que eles contam a si mesmos para não ter que se sentir mal pela forma como nos tratam...” (Jemisin, 2017, p. 422). Bas, também é o primeiro *orogene*, que ela conhece, a usar o termo *rogga* de modo trivial para referir-se a si mesmo. Porque ele reivindica o termo pejorativo, é algo que ela vai compreender com o tempo: é uma autodefinição que ele usa como forma de trazer à superfície do discurso a desigualdade e reiterar o seu comprometimento com a sua própria sensibilidade, mesmo nas margens, e mesmo que tenha demorado décadas para poder ter um amante que ele queira.

Acreditar na própria sensibilidade leva Syen a questionar a veracidade das informações aprendidas no Fulcro, como a impossibilidade de *orogenes* trabalharem juntos. Essas crenças limitam o seu poder porque determinam o contorno do que existe, tanto que, ao captar o poder de Syen para ampliar o dele, Alabaster reescreve os limites do possível e a experiência ininteligível, por si só, leva a sua aprendiz a refletir, a abandonar crenças e perspectivas fixas e aceitar o lugar desconfortável da falta de respostas prontas (Ko; Ko, 2017). Explícita-se, ao longo da narrativa, que a confiança em si mesmo e a abertura para entender a realidade, sem predefinições rígidas (Ko; Ko, 2017), é o que faz de Alabaster o dez anéis tão poderoso, assertivo frente a todos os desafios que enfrenta, e, ainda estimular Syen a questionar as atitudes incorretas, injustiças no tratamento, a perseguição, a falta de direitos.

Mas Syen não é uma tábula rasa. Ao longo da sua trajetória ela reconhece e pensa: “Isso não está” e “*nunca* esteve certo” (Jemisin, 2017, p. 311). Mais uma cascata emocional dá forma ao processo, como os títulos dos capítulos 20 e 22 sintetizam: *Syenite, esticada e puxada de volta* e *Syenite fragmentada*. Considerando que o romance é constituído por 23 capítulos, cuja sequência não é cronológica e nem apresenta linearidade no que tange a Syen e Essun, mesmo se tratando de uma narrativa com os traços tradicionais, os quais corroboram o sentido de “escolhida” de uma heroína que representa um povo, a proposta é bem mais complexa. Primeiro, a ênfase está na mudança como consequência de forças sociais que sitiam e invadem a subjetividade. O fato de só haver um quadro geral – ainda assim, é incompleto em relação à trilogia – nos últimos capítulos se opõe à antecipação do desfecho, já anunciado no prólogo. No



tocante à forma, portanto, a síntese é que a fluidez na estrutura da obra, ao propor uma experiência estética, a princípio desconfortável (porque, na maior parte da narrativa, as informações sobre o mundo e as personagens são limitadas), reflete o processo de descolonização experienciado pela própria protagonista, bem como o sujeito engajado na leitura.

Sair de uma estrutura em que tudo é previsível e capturado pelo racionalismo e confrontar a noção de estabilidade da teoria literária causa desconforto (Ko; Ko, 2017), algo que uma mentalidade moldada pela lógica moderna não aceita com facilidade. Por isso, apenas no final do volume, temos acesso à compreensão de Syen a respeito da falta de direitos do corpo social ao qual ela pertence. Assim, a metáfora por trás da ideia de Syen ter sido esticada e puxada é uma literalização da propriedade da matéria – no caso, a subjetividade dela – submetida a forças sociais deformadoras (Russo, 2000).

Durante o embate em que Schaffa cerca Innon, Syen e Corundum, ela já tinha pouco a perder, mas quando o assassinato brutal acontece, ela tem certeza de que deve cumprir a promessa feita a Alabaster de fazer qualquer coisa pra proteger o filho. Nesse momento, ela compreende que tudo, naquela circunstância, significava o matar para impedir que o menino fosse levado para o Fulcro. Perder toda a sua família é um epicentro do horror gráfico e emocional na obra, o que destrói Syenite a ponto de ela vagar pelos próximos dois anos desconectada da realidade.

Damaya e Syenite são resilientes, mas a capacidade humana de se recuperar, frente às adversidades, é limitada; incontáveis injustiças, “coisas erradas” e “coisas que não estão e nunca estiveram certas” quebram o corpo físico dela (quando Schaffa quebra a sua mão), o corpo espiritual de Syenite (a limitada fé em seu poder pessoal) e mental de Essun (sua incapacidade de imaginar um mundo diferente). No fim do romance, é possível compreender finalmente, de que modo, a totalidade de situações-limite levou a personagem a assumir outros nomes, os quais simbolizam a sua experiência horrífica de fragmentação.

Em *A quinta estação*, Jemisin (2017) elabora um discurso do horror que confronta a crença hegemônica temente à vingança da natureza<sup>310</sup> e faz emergir a perspectiva de um corpo social cujo poder vem sendo desabilitado sistematicamente através de uma magia invisível, que interfere no real: a bruxaria zoológica (Ko, 2019), que está em diálogo com o conceito foucautiano de discurso (Foucault, 2014). Entretanto, a obra se posiciona a respeito do entendimento de que a deformação causada pelas violências físicas, simbólicas e institucionais

---

<sup>310</sup> O ecohorror é um gênero que tem como fonte de medo a natureza, o que reflete as ansiedades raciais da mentalidade colonizadora (Deckard, 2019).

transforma, desabilita e adoce a heroína em diferentes estágios da vida a qual ela é impedida de viver, mas essa deformação invisível não a transforma numa criatura grotesca, nem em monstro, porque suas atitudes são retributivas.

Compreender as experiências que levaram Syen a tornar-se Essun conduz ao entendimento de que a morte de Tirimo não é uma atitude monstruosa. A *real* perturbação da normalidade reside no fato de seu desejo de uma vida pacífica ser sempre atravessado pelo poder do Fulcro e dos Guardiões sem que ela revide. Mas depois de tantos processos de deformação elástica, ela não volta a ser nem algo próximo ao que costumava ser, especialmente porque a violência se torna mais concreta e impossível de ignorar.

O famoso mito o qual os guardiões contam aos orogenes de quem se responsabilizam, do “monstruoso Misalem, que decidiu declarar guerra contra uma nação inteira e assassinar o imperador sanzéd sem um motivo particular” (Jemisin, 2017, p. 494) e foi impedido pela primeira guardiã, Shemshena, com o seu viés orgulhoso de triunfo, é uma forma de construção de realidade que “acorrenta” (simbolicamente) os poderosos orogenes à noção de que é impossível se libertarem.

Essa utopia do Fulcro é o ponto de partida para a distopia de Damaya que perdura ao longo do romance e culmina, no prólogo, com a destruição de Yumenes. Num olhar cronológico, antes do colapso da cidade e da instituição, vem o colapso de Syen. Através do contraste entre os eventos, noções maniqueístas são desnaturalizadas; afinal, a fragmentação da heroína não é apenas sobre polos morais da orogenia, mas sobre os marcadores sociais determinarem quem pode usar o seu poder e de que maneira. A experiência e o entendimento da realidade de quem está aprisionada num ciclo de opressões serão necessariamente diferentes de quem experiencia a liberdade sem questionar o custo dela para outrem.

Portanto, se você é Shemshena, o horror reside na potencialidade do Outro, mas se for Misalem, o horror reside na teia inescapável de violência. Ou seja, *A quinta estação* narra como uma personagem estigmatizada define seus monstros, sendo ela o monstro para os quietos (Brooks, 2017). Além de complexificar as noções de horror nos termos aristotélicos professados por Carroll (1999), essa mistura entre ameaças promovidas por monstros pessoais e culturais também discute a possibilidade de futuros dissidentes, que rompam o ciclo de opressões na raiz – como é o caso da destruição do Fulcro por Alabaster.

#### 4.2.4 A heroína fragmentada é uma sobrevivente que revida

*“O autoconhecimento exige uma clareza de pensamento. E a clareza pode ser alcançada pela obstinação ou pela ternura, não importa como, mas ela precisa ser merecida”<sup>311</sup>*  
(Ursula Le Guin)

Após a informação de que o chefe de Tirimo solicitou o recolhimento das carcaças de animais, no prólogo, a cena muda completamente de sentido para o nascimento de um menino, que, muito próximo ao desfecho, descobriremos se tratar de um comedor de pedra chamado Hoa, que vem seguindo Essun desde os dois anos entre o trauma de Syenite e o assentamento em Tirimo. Embora tenha passado a história toda indistinto, nesse momento em que salta da trama, quase como uma confissão, ele também revela como as narrativas de Syen e Essun se conectam. Essas sucessivas reentrâncias de Hoa na vida de Essun são índices de que o enredo de *A quinta estação* é repleto de eventos, suspense e revelações que mesclam de forma homogênea os elementos góticos, afrofuturistas, além de horror, fantasia e ficção científica, que pode ser tentador escolher algum desses caminhos.

Entretanto, uma leitura a partir do movimento em todas as dimensões dos gêneros especulativos, da ficção fluida (Brooks, 2017), possibilitou adotar uma abordagem multidisciplinar que compreende o feminismo negro, a tradição literária de MN, autoria Negra e a noção de lar (hooks, 2019a) como elementos paradigmáticos. Desta forma, o romance de N. K. Jemisin é compreendido a partir de suas nuances em diálogo com as tradições do “e se”, mas também como um caminho de questionar “e se não”. Além do horror e da conjuração emergem questões centrais do feminismo negro, ligadas à família, amor, genderização, em caminhos que expandam as noções tradicionais.

Voltando ao significado de Hoa: depois da morte prematura de seus dois filhos infantes, Essun encontra o menino despossuído, sozinho, sujo e lacônico que decide segui-la por conta própria. Primeiro, ela mesma vai estabelecendo paralelos entre maternar o seu filho morto e aquela criança viva que precisava dela. Segundo: ela passa por um processo de aceitação da morte de Uche, à medida que se permite compreender Hoa como parte de sua equipe. Em boa parte do tempo, no percurso para o sul, Essun caminha sem se dar conta de que Hoa, na verdade, não era o menino, mas um comedor de pedra que a acompanhava há cerca de doze anos, sem o seu conhecimento. Embora sua presença seja uma constante lembrança dos filhos que perdeu, aos poucos, a proteção e a esperança de encontrar Nassun oferecidas por ele vão tornando a sua

<sup>311</sup> “Self-knowledge takes a clear mind. Clarity can be earned by toughmindedness and it can be earned by tender-mindedness, but it has to be earned” (Le Guin, 2012, p. 193).

presença menos fantasmagórica pra mulher enlutada.

Aliás, na cena em que Syenite é levada a matar seu filho, a narrativa passa a usar a segunda pessoa, que é a marca dos capítulos de Essun, e essa conexão entre essas duas cronologias representa a recuperação de memórias que estavam sendo reprimidas (Fox, 2023). Depois do colapso de Syenite, quando Hoa se destaca da trama e diz “mas ela é... era...especial. Você era, é, especial” (Jemisin, 2017, p. 524). Apenas por meio desse processo de aceitação e reunião dos elementos da identidade, Essun, nascida do calor e da pressão (Jemisin, 2017), passa a acessar e exercer a sua agência mágica de forma plena.

Além de Hoa, outra pessoa do passado se junta a ela – Tokee – e juntos passam a compor um lar (hooks, 2019a); por mais suspeição que possam ter, existe algo que faz Essun reunir pessoas de todas as formas à sua volta – obeliscos, seres não humanos, uma mulher gênero-dissidente. Essa diversidade não assume ares de *freak show* (Russo, 2000), mas de oposição à mesmidade da supremacia *humana*.

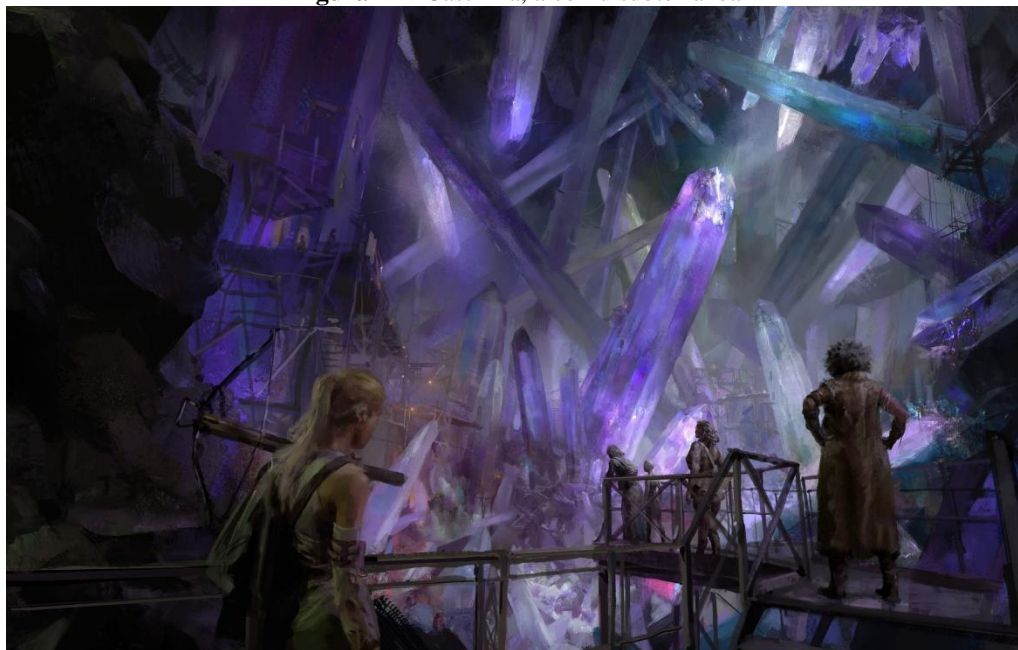
Possivelmente, esse arranjo é possível porque Syen experimentou um sistema alternativo na ilha inóspita de Meov, a sudeste da Quietude. Habitar o território pedregoso destacado do continente parece ilógico, devido aos riscos potenciais de tsunamis, mas ele comporta uma organização social comunal, com base nos saques (pirataria) e divisão igualitária dos ganhos. O fato de Syen não dominar o idioma falado nessa ilha aproxima essa cultura ficcional da cultura Gullah/Geechee, localizada numa ilha entre a Georgia e a Carolina do Sul; à semelhança dos quilombos brasileiros, esse território habitado por pessoas negras, em busca de emancipação em meio a um sistema escravista, se manteve autônomo. Desse modo, o idioma, a culinária, a religiosidade preservam os elementos culturais da África Ocidental até o presente.

É neste lugar que ela e Alabaster puderam constituir um arranjo familiar não-tradicional, em que Innon se relacionava afetivo-sexualmente com ambos, que não se relacionavam entre si de modo romântico ou sexual. Além disso, os três criaram a criança a partir de práticas não hegemônicas de performance de gênero; assim, o período de relativa paz no qual viveram livres vai em direção contrária às imagens estereotipadas de famílias negras, especialmente de masculinidades dominadoras. Existem resíduos das forças deformadoras da sociedade que influenciam as expectativas deles, mas isso não reduz a sua complexidade (Jemisin, 2015b) porque o comprometimento com a relação e em contribuir para o bem-estar do outro (hooks, 2021) norteia as suas conversas, mesmo as mais complicadas.

Por mais que o *ethos* de incorporação do diferente, do estrangeiro, seja trabalhado na narrativa como uma alternativa, a ilha não é romantizada. Em dado momento, Innon informa que Bas e Syen são livres pra irem embora, se o desejarem, mas o filho deverá ficar como

protetor da ilha. Nesse ponto, a aparente oposição entre o Fulcro e Meov se transforma em estruturas sociais que trazem em seu cerne uma lógica parecida, de instrumentalização de orogenes para fins políticos. O mesmo problema aparece na cidade subterrânea de Castrima (*figura 22*), liderada por Ykka, uma orogene magnética, cujo agrupamento é permeável a todo tipo de pessoas, incluindo os temidos comedores de pedra. Essa outra ideia de utopia, apesar de sua abertura para modos alternativos de vida, camufla a privação de liberdade através do conforto e da liberdade restrita.

**Figura 22** - Castrima, a comu subterrânea



Fonte: Giovanni, 2023<sup>312</sup>

O desfecho do romance não apresenta alternativas de reforma do mundo estáveis. A experiente Essun olha para tudo com desconfiança, que, por vezes, pode parecer exagerada, mas, de algum modo, ela chegou à compreensão de que não adianta negociar; em todas as vezes nas quais ela negociou a identidade e o seu poder, ela perdeu tudo o que tinha. Assim, tal como Alabaster, Essun sabe que a liberdade plena só virá com o desmantelamento do mundo como conhece, o fim das instituições: um tipo particular de fim do mundo. Seu mentor começou o desmantelamento, ao desencadear uma Estação (com a ajuda de obeliscos e dos mantenedores das estações de ligação), mas designa a ela a função de usar a energia dos obeliscos para “piorar as coisas” (Jemisin, 2017, p. 532).

O romance termina sugerindo que o elemento não explicado, que é a razão de os

<sup>312</sup> Além da versão em RPG, a trilogia foi publicada em versões de colecionador ilustradas por John Anthony Di Giovanni em 2023.

obeliscos orbitarem ela, possibilitará a Essun acessar um nível de poder que ela jamais imaginava conseguir manipular. Essa atitude de usar a orogenia em seus próprios termos, é um processo de libertação do padrão de controle e definição da natureza através do sistema dominante (Ko, 2019). Narrativas persistentes, estereótipos e eventos violentos em lugares ermos no mundo referencial têm mantido a população negra distante da natureza e, por consequência, destacada física e espiritualmente desses ambientes (Ko, 2019).

Entretanto, como destaca Aph Ko (2019), historicamente, pessoas negras têm trabalhado em meio à natureza para realizar seus sonhos de libertação de modo que a abolicionista Harriet Tubman caminhava por florestas e bosques densos seguindo a estrela do norte como guia; outros elementos naturais foram importantes para recuperar, inclusive, a confiança nos próprios sentidos. É por isso que a orogenia, como metáfora para a conexão horizontal com a natureza em geral e os seres que a compõem, é tão significativa. Seu caráter científico também produz uma linguagem para expressar a experiência: *“Talvez você ache errado eu falar nos horrores, da dor, mas ela é o que nos molda, no fim das contas. Somos criaturas nascidas do calor e da pressão e do movimento cansativo incessante. Estar quieto é... não estar vivo”* (Jemisin, 2017, p. 431 – ênfase no original).

*A quinta estação* também não romantiza as forças deformantes, não dá espaço para perspectivas reformistas e nem valoriza o crescimento da personagem apenas a partir de seu sofrimento. A sutileza de elaborar uma narrativa sobre uma mulher adoecida (Hedva, 2020), prestes a desistir de lutar para sobreviver e inserir dinâmicas em que as forças de atração, repulsão, coesão e aderência agem, não em uma esfera científica, mas sociológica, dilui no processo de tornar-se (Kilomba, 2019) uma ideia de superação do trauma que envolve reaver a conexão da subjetividade com a natureza.

Na convergência do passado com o presente, ela deixa de vez as imagens ditadas pelo Fulcro e se torna uma conjuradora: uma mulher capaz de se autodefinir e de modular a realidade à sua volta (Fox, 2023). A conjuração é uma ferramenta dos oprimidos, em busca de liberdade, e essa é a sua razão de ser enquanto houver injustiça (Shone, 2022). Nesse sentido, a experiência corporificada que *A quinta estação* nos proporciona é um caminho, não apenas de refletir, mas de nos conectar, um convite a sentir a dor e também o poder.

Apesar de o desfecho não revelar tanto sobre o enredo principal, ao final desse volume, a heroína está pronta para lutar contra as injustiças pessoais e coletivas, representando assim, uma reação contrária e capaz de fissurar e fragmentar de volta os horrores do mundo.

## 5. GRITANDO DE VOLTA

*Sim, eu vou quebrar você, com o meu fogo  
Eu vou te destruir, com o meu desejo  
Sim, eu vou quebrar você, com meu fogo  
Eu vou te destruir, com o meu desejo*<sup>313</sup>

(Skin *et al.*, 2012).

NA performance desse trecho da canção *I will break you*, a voz lírica e perfurante de Skin (Deborah Dyer) prolonga as frases “quebrar você” ((/breik/) (/ju:/)) e “destruir você” ((dɪ'strɔɪ/) (/ju:/)) denotando uma suspensão do tempo e um acúmulo de intencionalidade no desejo/ação de vingança, semelhante à heroína Esun. O uso dos sinônimos especifica que o feitiço lançado proclama a dominação<sup>314</sup> total do oponente, por meio do “fogo” (/faɪər/) e do desejo (/dɪ'zʌɪə/) proclamado pelo eu-lírico, ou seja, por meio de seu axé. Pelo discurso, a persona se torna um sujeito multidimensional (Ko, 2019): o poder do seu desejo, fé e direção (Shone, 2022), se alinham, pois são feitos da mesma substância física e espiritual. Esse poder da palavra de influenciar a realidade é o que Brooks, Martin e Simmons (2021) chamam de conjuramento, conceito germinado a partir da “conjuração metafórica” teorizada por Pryse e Spillers (1985). Sem referenciais maniqueístas, podemos apreciar o excerto como epítome da conjuração do discurso do horror de autoria feminina Negra.

Em contraste com as demais estrofes, nas quais o eu lírico descreve (em tom de fala), as suas habilidades mágicas, no refrão, Skin manifesta o poder dessa persona sob a forma de maldição cantada, junto à voz de apoio<sup>315</sup>, que desdobra a principal, acrescentando a noção sobrenatural de assombramento por espíritos vingadores (*soucouyants*<sup>316</sup>). Com o intuito de equilibrar as forças (Moise, 2018), o eu lírico direciona seu fogo/desejo contra quem a prejudicou (presumivelmente, uma parceria amorosa, já que o gênero não é explicitado). Fogo e desejo, nesse caso, são energias (respectivamente física e psíquica), que se equiparam em sua maleabilidade, competência de modificar estados e pela característica “inflamável”, mística para esse tipo de trabalho espiritual (Moise, 2018).

A performance dinâmica de Skin (*figura 23*) evoca o sobrenatural, a figura da *trickster* e outras formas de conhecimento; desta forma, ela acaba ocupando, simultaneamente, o papel

<sup>313</sup> “Yeah I will break you, with my fire /I'll destroy you, with my desire/Yeah I will break you, with my fire/Eu vou destru/I'll destroy you, with my desire” (Skin *et al.*, 2012).

<sup>314</sup> A dominação é um tipo de trabalho que tem como intenção o controle de pessoas ou situações (Moise, 2018).

<sup>315</sup> A *backing vocal* Erika Footman é um suporte da banda em *shows* ao vivo. Seu timbre, semelhante ao da vocalista, adensa a presença de Skin, quando em uníssono; já quando performa a duplicação tão aguda e penetrante como a voz de Skin, ela representa a noção de Erínia/Soucouyants.

<sup>316</sup> A imagem de Erínias como vingadoras de mulheres é mais conhecida no ocidente, por se tratarem de figuras mitológicas gregas. Embora elas não sejam consideradas propriamente *revenant*, pois não possuem corpo físico, a sua intenção de defesa das mulheres é correspondente à da entidade caribenha.

de conjuradora e de *blueswoman* (Brooks, 2017) contemporânea. Isso se dá porque o *blues* reflete complexidades psicológicas, adversidades, além, de reconhecer o poder de grandes sacerdotisas do passado e reivindicar o próprio poder da persona de ferir ou curar (Martin, 2012). Desse modo, se torna evidente a conexão entre o arquétipo da conjuradora (Martin, 2013) e as narrativas musicadas que questionam expectativas ligadas ao gênero (Davis, 1999). Ambos os elementos são tributários de antigas formas, inseparavelmente místicas e artísticas, de origem africana, como a literatura oral narrada por uma *griot* (griô) e o *ring shout* (grito e dança do anel). Assim, independentemente da forma artística, mulheres Negras reafirmam o seu poder, testemunham saberes e práticas tradicionais, bem como realizam “feitiços”, articulando tudo isso numa estética própria.

**Figura 23** - Skin (Deborah Ann Dyer)<sup>317</sup>



Fonte: <https://arte.sky.it/archivio/2013/08/neil-young-tra-le-star-del-pukkelpop-festival/>. Acesso em 09 fev. 25.

Para além da performance sonora, a representação do conjuramento (Brooks; Martin; Simons, 2021) tem correspondência em diversas formas artísticas de autoria negra, inclusive na literatura especulativa – não por acaso, Toni Morrison (2009) propôs uma improvisação em *Jazz* e P. Djéli Clark (2021) centrou a sua novela no poder restaurador do *Ring Shout*. Então, ao transpor o ritmo, o canto e a corporalidade para uma narrativa permeada de símbolos, magia,

<sup>317</sup> Fotografia sem crédito de autoria.



divinação e presença de Ancestrais, as práticas de escrita de autoria Negra reivindicam um lugar próprio, no qual a visão de mundo e as experiências de mulheres Negras são privilegiadas (Brooks; Martin; Simmons, 2021).

Assim, a “literatura escrita” de autoria Negra assumiu, para aquelas como eu (alijadas do contato mais sistematizado com a retenção cultural africana), o lugar dos tambores e cantos no processo de subjetivação, de desdobramento do eu [*self*], frente à brutalidade do poder necropolítico (Mbembe, 2018a) e, de religação com a herança cultural (Brooks; Martin; Simmons, 2021). Nesse caminho de estabelecer novos laços com uma herança fragmentada, evoco o último estágio da descolonização do indivíduo negro: a criação de um vocabulário para expressar as suas experiências e fabricar a própria subjetividade (Kilomba, 2019). É exatamente a continuidade de todos esses aspectos que os romances *Kindred: laços de sangue* e *A quinta estação* propõem, contrastando experiências de horror vivenciadas como vítimas e como ameaças para os seus próprios monstros.

De fato, quando uma narrativa encadeia autoria, protagonismo, temática e perspectiva Negra, é recorrente a presença de um discurso do horror, ainda que nas brechas do realismo ou dos gêneros não-miméticos. Isso ocorre porque o fundamento da modernidade no tráfico transatlântico de pessoas é um fato traumático que está longe de ser superado, como atesta Grada Kilomba (2019) em *Memórias da plantação*. Isso faz com que essas memórias irrompam nas obras artísticas a partir de experiências literais de racismo, como acontece em *Kindred: laços de sangue*, ou semelhante à analogia observada no continente fantástico, onde transcorre *A quinta estação*. Essas experiências brutais moldam não apenas o destino, mas também o corpo-mente (Walker, N., 2021) das nossas heroínas conjuradoras, o que é representado em *Kindred* como a “perda” do braço e em *A quinta estação* como as “diferentes versões” da protagonista.

Mas o que, afinal, é a conjuração? *Stricto sensu*, conjuração consiste em uma cultura, modo de vida e caminho centrado no trabalho espiritual (mágico) que influencia a mudança de circunstâncias desfavoráveis (Moise, 2018). Tributário de sistemas religiosos, filosóficos e mitológicos da África Ocidental, de povos indígenas e europeus, o ato de conjurar surgiu da necessidade de combater as injustiças e a morte imposta pelo escravismo (Moise, 2018; Shone, 2022). Em comunhão com o poder da natureza e dos espíritos dos Ancestrais, a conjuradora reúne condições de influenciar a realidade e “as leis naturais” a partir do tráfego pelo mundo intangível (Moise, 2018). Em seu *Working Conjuring: A Guide to Hoodoo Folk Magic*, Voodoo Sen Moise (2018) explica os fundamentos do conjuramento como uma prática enraizada na relação com os Ancestrais e no equilíbrio entre as forças complementares observáveis na

natureza (*éjìwapó*). Compreender o contexto de florescimento da conjuração e a crença na influência do material no espiritual e, o contrário, evidencia o porquê da perspectiva ética e moral de conjuradoras ser mais ampla que a da cultura hegemônica, afinal, é evidente que a vingança seja vista, pelos oprimidos, como um modo de restituição.

É desse lugar de luta pela sobrevivência, num mundo alicerçado na injustiça social, mantida por meio da imposição da violência absoluta, que urge a necessidade das protagonistas do *corpus* se tornarem conjuradoras, não apenas mais poderosas, como mais sábias, no final da narrativa. Por um lado, Dana encena a complicada conjuntura de sobreviver à escravidão literal negociando suas habilidades com o fantasma explorador do seu bisavô e lutando para libertar a sua Antepassada e a si mesma (que são uma só). Por outro lado, por ser impedida até mesmo de negociar, resta a Esun apenas a vingança. A seu modo, cada uma das personagens é levada a elaborar um senso de moralidade alternativo, que responda às suas necessidades, frente ao ataque às suas identidades e à destruição literal de seus corpos. Por meio da “magia”, elas se transformam em “monstro” para aqueles que são monstros pra elas: os praticantes da bruxaria *branca* zoológica (a prática de consumir literal e conceitualmente toda e qualquer vida que pertença a uma categoria social minorizada (Ko, 2019)).

Sendo assim, em *Kindred*, Dana passa de jovem mulher Negra vivendo de modo relativamente livre, na década de 1970 (viabilizado pelas recentes conquistas políticas) a uma “anomalia no tempo”, cada vez que volta para Maryland anterior à Guerra Civil. A princípio, ela representa a porção da dupla consciência (Du Bois, 1999), preocupada em agradar, mas, aos poucos, compreende que a negociação com o poder é insustentável, porque a escravidão é fundamentada e sustentada pela bruxaria zoológica (Ko, 2019), um tipo de feitiçaria parasitária que usa do discurso de inferioridade do Outro para justificar a sua exploração, tortura e assassinato (Mbembe, 2018b). À medida que se conscientiza, a heroína se torna mais a bruxa sábia (Shinn in Pryse; Spillers, 1985), que estava destinada a ser, vai caminhando em direção ao ato de esfaquear Rufus – e, com isso, rasgar o véu de sua ambivalência.

Já a *quinta estação* é uma analogia próxima o suficiente para que seja compreensível o paralelo com a escravidão moderna e fantasiosa o bastante para oferecer um novo ângulo no qual acompanhamos a heroína dotada de um poder manifesto na matéria e de chances reais de êxito na sua missão. Essa personagem, Esun, representa um povo talentoso, que foi subjugado em tempos imemoriais, para que os conquistadores pudessem parasitar a sua “habilidade de manipular energia termal, cinética e formas de energia relacionadas para lidar com eventos sísmicos” (Jemisin, 2017, p. 551). Essa competência, chamada de orogenia, uma prática conjuratória, é uma forma não-hierárquica de se relacionar com a natureza, oposta à bruxaria

zoológica (Ko, 2019) dos “quietos” (não-orogenes). De modo similar a Dana, Esun passa por uma transformação interior irreversível, que revela a impossibilidade de se negociar com o poder, independentemente de seus esforços, abdições e tentativa de invisibilidade.

A consciência de que a negociação é impossível a longo prazo representa o entendimento de que nenhuma pessoa injustiçada luta porque quer, mas porque é necessário (Davis, 2022). Nesse ínterim, se revela o verdadeiro e inescapável horror: o poder necropolítico exercido pelas instituições e seus representantes, o poder da morte (Mbembe, 2018a). É evidente que a luta de uma mulher só contra o poder necropolítico (Mbembe, 2018a) é uma tarefa impossível, portanto, o senso de comunidade precisa frutificar ao longo de suas jornadas de reencontro com a sua própria visão de mundo. Dana cultiva ativamente o senso de comunidade ensinando as crianças escravizadas a ler e a escrever. Esun, fixada na missão de resgate da filha, não busca se reunir com outras pessoas, mas acaba atraindo companhias de jornada e maternando um “menino” como o seu filho.

Dana enfrenta o horror da escravidão em sucessivas viagens para o passado colonial para salvar o fantasma de seu bisavô e assegurar a sua própria existência no futuro, até compreender que ele não era mais que uma distração (Morrison, 1975). Enquanto ela acompanha a transformação de Rufus Weylin em uma cópia de seu pai, ao longo de sucessivas viagens, Dana vivencia diferentes tessituras do pavor, nojo e medo que caracterizam a violência colonial. Ao longo do romance, cenas de tortura, abuso sexual, privação alimentar, fragmentação de famílias aparecem como fantasmas que impossibilitam que Dana se aliene da impotência inerente à condição de propriedade, no passado, e isso vai se tornando cada vez mais indistinto no referencial de presente dela (1976) – o futuro.

Esun tentou ser invisível, por alguns anos, e performar a norma voluntariamente, mas o terror (na figura de seu marido) perturbou o seu cotidiano e impôs um desarranjo mental tão profundo que suas memórias dolorosas vieram à tona (Coleman, 2019) e se transformaram numa energia poderosa de vingança: fogo e desejo. Sua jornada começa com a morte de seu filho orogene e o sequestro de sua filha pelo pai. A partir disso, a protagonista segue obstinada na missão, mas divide o espaço com capítulos de *flashbacks* de suas vidas pregressas. Um rastro de sangue e morte aparece nesse passado, revelando que, apesar do poder destrutivo que a natureza pode expressar (além do poder criativo), a real fonte de horror são as instituições controladas pelos quietos. O tensionamento entre instituição e agentes do poder se destaca ao longo da narrativa, à medida que a personagem passa por transformações radicais, resultantes da brutalidade reservada a orogenes pela instituição que os controla.

Do mesmo modo como a conjuração de Esun tem o potencial de mudar o mundo

(literalmente), e faz dela objeto de horror para os representantes da hegemonia, os saltos temporais de Dana a transformam numa “bruxa [ou] demônio” (Butler, 2017, p. 328) para o Proprietário da *plantation*. Entretanto, a sanguinolência presente nas ações dos agentes do poder é um marcador importante para diferenciar das atitudes de retribuição, que leio como um avanço em relação às narrativas góticas nas quais as protagonistas perecem, enlouquecem ou se rendem às normas sociais (Schwantes, 1998). Assim, a transformação das emoções desagradáveis (luto, raiva e medo), em uma busca por libertação de si mesma e de suas parentes (a bisavó de Dana e a filha de Esun), movimenta as narrativas fantásticas em direção ao equilíbrio de forças.

Tanto *Kindred* como *A quinta estação* apresentam cenas de violência que remetem à experiência dolorosa de MN no século XIX, mas existe um cuidado na reencenação do trauma e nos excessos. O primeiro romance é centrado na experiência duma *heroína sobrevivente*. Ao longo da narrativa, Dana trabalha por sua vida negociando o que ela tem (proteção, afeto e conhecimento) para poder existir para além da Morte (Mbembe, 2018b). Em sua luta pela sobrevivência, ela tem poucos recursos disponíveis para autodefesa, mas vai se tornando cada vez mais corajosa, consciente e poderosa.

Esun/Syanite/Damaya se vê cercada de cenas grotescas e irracionais de violência (Kilomba, 2019) que é levada a entender que são sacrifícios que servem de alimento para o tipo de sociedade dominante. Ao contrário de Dana, desde o início, ela está cansada de ter que ser corajosa e se desdobrar em uma nova identidade a cada morte. Ela se vê obrigada a usar a conjuração para combater a bruxaria zoológica (Ko, 2019) e, nesse processo, precisa retribuir a perversidade, tornando-se não o mesmo mal enfrentado, mas uma *heroína ambivalente*.

Por meio dessas jornadas da protagonista sobrevivente (que faz tudo pra preservar a sua Vida) e ambivalente (aquela que conjura sem medo de vingar), os processos de subjetivação (interioridade versus exterioridade (hooks, 2021)) são nomeados. Ao consumirmos tais narrativas, nos tornamos mais fortes (Due *in* Due; Glave, 2004), “mais sábias” (autoconscientes) e próximas de um corpo cultural, ético e teórico, muitas vezes, indisponível de outro modo.

Quanto ao sobrenatural (visitação dos espíritos, poderes intangíveis, cura), é um elemento importante para descrever a experiência atemporal de horror, assim como comportar a complexidade da experiência coletiva da população negra e a individualidade da mulher Negra com emoções complexas. Dessa forma, o horror se torna um importante terreno para a exploração das experiências, à medida que também busca desenvolver um vocabulário próprio, apesar de todas as limitações.

As obras analisadas não se encaixam num gênero literário único; na verdade, como

romances góticos, elas comportam leituras de gênero pertinentes, mas, em concordância com os pressupostos de Brooks (2017), defendo que um olhar ao interstício entre os gêneros, munido do ecletismo teórico, permite a exploração de dimensões que, de outra maneira, se manteriam ocultas. Exemplo disso, são os símbolos, a mitologia, o *ethos* (Martin, 2024) e a tradição literária encrustada de modo consciente ou não pelas autoras em suas obras (Montgomery, 2008). Essa tradição, remete – metaforicamente – à conjuração em três camadas: da escrita do romance, da protagonista que lança feitiços e da análise tecida em diálogo com a teoria; assim, é importante observar de que maneira as retenções culturais (Montgomery, 2008; Martin, 2013) se preservam em meio a tantos horrores narrativamente evocados (nem sempre de forma explícita, já que o indizível é uma convenção útil para intensificar o quão doloroso e aterrorizante é o evento (Schwantes, 1998)).

Com “horror narrativamente evocado”, me refiro ao fato de que Butler (2017) e Jemisin (2017) se apropriam do gótico e de seus gêneros subsidiários para elaborar um modo próprio de experiência estética que privilegia o medo. Nessas narrativas, entidades sobrenaturais e acontecimentos insólitos são menos aterrorizantes do que a bruxaria zoológica (Ko, 2019), afinal, orixás, *eguns* (Antepassados) e a própria natureza são aliados e verdadeiras fontes de poder. Então, combatendo o medo enquanto causam horror no seu outro social, as heroínas conjuram – em uníssono com as romancistas – um discurso do horror próprio, ancorado num passado específico que se assemelha e se distancia das experiências dos homens negros (Davis, 2016).

Edana é conjuradora não apenas porque foi evocada no passado (a grandeza Tempo), mas também por ser escritora e, desse modo, presentifica a possibilidade de autodeterminação (Collins, 2019) que a sua Antepassada, Alice, não pode viver. Já Esun é uma conjuradora da natureza, podendo fundir a sua consciência a outras formas de vida, modificar o relevo, o clima e controlar abalos sísmicos. Ao exercer a orogenia, Esun se aproxima conforme os seus desígnios, gradativamente, mais de si mesma e de sua própria visão de mundo, desalienada.

Cabe acrescentar ainda que, as atitudes, falas e performances de Dana e Esun nem sempre correspondem ao que é esperado de heroínas convencionais e, mesmo quando as suas atitudes causam desconforto em quem lê, servem como ensaio – senão desdobramento (Mbembe, 2018b) – contra a pressão desumanizante e irrealista da excelência inabalável, por um lado, e duma das expressões mais perversas da bruxaria *branca*: as imagens de controle (Collins, 2019), por outro. Uma personagem vingadora como Esun poderia facilmente corresponder à imagem duma “mulher Negra raivosa”, caso a escrita apagasse a complexidade de seus sentimentos e ações. Realmente, tanto a personagem que narra a sua trajetória como a

que se vê narrada em segunda pessoa, estão em busca de controle de sua vida e daquelas pessoas que lhe são caras. Além disso, ela sabe que “enfrentou o pior e não se desintegrou” (Schwantes, 1998, p. 212), por essa razão, ela combate o silenciamento por meio da magia, que é a sua linguagem e modo de construir o *real* nos seus próprios termos.

Então, por meio da mescla de horror, ficção científica e fantasia, em contornos menos formulaicos, autoras como Octavia Butler (2017) e N. K. Jemisin (2017) conjuram narrativas de heroínas que encenam a potência do renascimento do sujeito negro (Mbeme, 2018b), apesar das constantes incursões contra o seu corpo-mente (Walker, N., 2021). Nessas histórias contornadas pelo mesmo horror que estrutura a sociedade referencial e desliza para adensar o mundo diegético, o colapso emocional (Aldana Reyes, 2015) surge como experiência controlada (Brooks, 2021).

O horror negro trabalha o trauma em diversas camadas, e, mesmo quando se apropria de estruturas formulaicas e elementos próprios do gênero, se preocupa com a divisa e com a sua contraparte problemática: o horror com negros (Coleman, 2019). O horror com negros mobiliza uma experiência de retraumatização, e, por meio de experiências brutais repetidas no cotidiano e revividas na arte, recapturaram a personagem, prestando o desserviço, não apenas de assombrar, mas de amarrar de volta à plantação<sup>318</sup>, efetivando uma experiência de horror, de fato, infinito. Por isso, a “pornografia da dor” (transmogrificada na expressão do subgênero horror corporal ou oculta no realismo) causada pela dissecação dos corpos e psique negros, puramente descritos, é um dos elementos que o horror negro combate de forma criativa, como observamos no encerramento do longa-metragem *A lenda de Candyman* (2021), dirigido por Nia da Costa, no ensaio *Réquiem para o escravo* (in Mbembe, 2018b) e, evidentemente, nos romances que analiso: *Kindred* e *A quinta estação*.

A violência perpetrada pelos agentes do poder transcende os limites tradicionais do gênero horror, pois destaca o fato de eles serem os verdadeiros monstros, a despeito de sua aparência canônica. Quando ela é combatida por mulheres poderosas, que desconjuram essa prática danosa, resulta num rico trabalho com a linguagem e de construção de mundo.

A questão da violência gráfica é um ponto de grande interesse na minha análise, porque, no *mainstream*, é notável como a lógica escravocrata permanece “em plena luz do dia” por meio da encenação do passado em descrições sanguinolentas de morte de pessoas negras. Em contrapartida, obras que retratam uma realidade de escravidão literal (*Kindred*) e alegórica (*A*

---

<sup>318</sup> No prefácio de *Jazz*, Toni Morrison (2009, p. 10) afirmou que “a música insistia que o passado podia nos assombrar, mas não nos amarrar”. De fato, é a arte que nos liberta do imediatismo da vida, mas o horror com negros é uma eficiente bruxaria *branca* que nos captura no sofrimento reiterado pelas descrições detalhadas de dor e nos amarra de volta ao passado.

*quinta estação*), apesar de não se furtarem de representar a destruição do corpo físico, deslocam a espetacularização do horror para longe da heroína e enfatizam o fato de que o mais aterrorizante é o poder necropolítico (Mbembe, 2018a) e, pior que um monstro é o mal que *humanos* provocam em sua própria raça (Coleman, 2019). Inclusive, quando proponho uma leitura que traz os símbolos e entidades relacionados a religiões e práticas tributárias do continente africano, longe de reforçar o medo causado pela demonização e ignorância, me atenho ao objetivo de demonstrar seu potencial na luta contra o nefasto poder da morte.

O que aterroriza o público é sempre relacionado à sua posicionalidade social, porque o monstro é a figuração de uma experiência da ameaça que um outro *real* representa, ao menos, discursivamente (Benson-Allott, 2016). Por isso, a arte hegemônica não precisa da estrutura formulaica do horror para servir como experiência aterrorizante para pessoas negras, especialmente se houver violência gratuita contra negros ou monstros que representam a negritude metafórica ou, literalmente, monstruosa – o horror com negros (Coleman, 2019). Já o horror negro reúne preocupações sobre as tradições culturais, normas expressivas, perspectiva histórica, vernáculo e cotidiano da população negra para modalizar “a violência como ferramenta narrativa” (Coleman, 2019, p. 43).

O discurso do horror conjurado por autoras Negras apresenta uma abundante presença da violência e do assombro como formas de nomear a misteriosa bruxaria zoológica (Ko, 2019). Mas, para além do sangue, violência gráfica ou presença de criaturas perturbadoras, quando de autoria feminina Negra, ele se preocupa com interstícios entre o social e o ficcional, o contestando por meio do uso poder herdado das Antepassadas: a conjuração. Desse modo, o discurso do horror se diferencia do gênero em sua dimensão dual de contrapor narrativamente a bruxaria *branca* e a magia Negra, nos próprios termos, que desinvertem a noção de “magia negra” como um modo “maligno” de poder sobrenatural.

E, afinal, “quem tem medo de nós? Quem tem medo da diversidade?” (Informação verbal<sup>319</sup>), questiona a *Drag Queen* Negra Ruth Venceremos. Muitas vezes, somos nós mesmas que nos tememos, porque existe um esforço imenso de bruxaria *branca* (Ko, 2019) investido em demonizar tudo que se refere a nossa diversidade, cultura e práticas mágicas. Por isso, é preciso lembrar que: “tradições não nascem. Elas são criadas. Nós devemos acrescentar ainda que elas não são como objetos da natureza, permanentes, mas sobrevivem como eventos sociais

---

<sup>319</sup> Fala de Ruth Venceremos (1ª Suplente de Deputada Federal – DF, Drag Queen e Produtora Cultural Pedagoga do @distritodrag e @movimentosemterra) durante o debate no Festival de Memória LGBTQ+, ocorrido no dia 20 de outubro de 2024, no Cine Brasília (DF).

criados apenas na medida em que um público se importa em interceptá-las”<sup>320</sup> (Spillers *in* Pryse; Spillers, 1985, p. 250 – ênfase no original; tradução minha). No rastro de Spillers, é possível considerar que a conjuração literária é como um Fio que se emaranha no espaço-tempo, em busca de uma conjuradora consciente, preparada para puxar, isso é, ler e decodificar os sentidos (Spillers *in* Pryse; Spillers, 1985) para também conjurar.

Um fato a ser considerado é que as obras que compõem o *corpus* dessa pesquisa são classificadas, geralmente, nos gêneros fantasia e ficção científica, mas não de horror. Portanto, ao longo da investigação, eu estive perseguindo os rastros de um fantasma que persistia entre as minhas leituras de obras ficcionais e não-ficcionais que trabalhei em pé de igualdade para não perder a interface do *real* que o horror tem, como experiência cotidiana e como experiência evocada, com a finalidade de “caminhar pelo medo” (The Acolyte, 2024). E, claro, busquei um caminho de aferir as reações emocionais que se assemelhavam ao que um filme de horror social provocaria: essa foi a tônica da exegese. Como o horror se esconde em plena vista na literatura especulativa de autoras Negras diaspóricas contemporâneas? Os tropos góticos me deram pistas de que assombramento, horror, tensionamento, revelação e sustos estavam alinhavados na trama: não como elementos acessórios, mas determinantes da experiência da protagonista.

Noutras palavras, estive buscando o que muitas críticas disseram que não estava nessas obras. Elas comentam a violência do mundo, mas se restringem ao campo especulativo da ficção científica como território principal e à fantasia como artifício, liga que torna o texto credível apesar de sua extrapolação das leis e acontecimentos do mundo referencial no tempo presente.

Certamente, eu poderia ler tais obras a partir da detecção e análise de elementos góticos, como fiz em trabalhos anteriores<sup>321</sup>, mas no presente trabalho investigo o modo como o discurso do horror produzido por autoras Negras atravessa as obras, apresentando a violência, o susto, a repugnância e as perturbações da “normalidade” como elementos que dão complexidade às narrativas, e, que, assim, se tornam determinantes para análise, usando uma abordagem “fluida” (Brooks, 2017) invadindo espaços conceituais do horror negro (Coleman 2019) e do gótico negro (Wester, 2012) e expandindo as fronteiras do que significa história de horror de autoria Negra. Deste modo mais eclético de pensar o medo, o efeito gótico (Aldana Reyes, 2015) molda um tipo de discurso do horror (Brooks; Simmons; Schoelman, 2017b) próprio (e, não

---

<sup>320</sup> “Traditions are not born. They are made. We would add that they are not, like objects of nature, here to stay, but survive as *created social events* only to the extent that an audience cares to intersect them” (Spillers *in* Pryse; Spillers, 1985, p. 250 – ênfase da autora).

<sup>321</sup> *Apropriações do Gótico nas Histórias em Quadrinho Adultas: uma nota sobre Constantine (Hellblazer)* (2011), *Apropriação do Gótico em Úrsula, de Maria Firmina dos Reis* (2011) e *A narratividade Neogótica e suas extensões na mídia e cultura de massa da Pós-Modernidade* (2013).



necessariamente, um gênero).

Acredito que futuras pesquisas conjuratórias possam explorar diferentes formatos, improvisados como o *jazz*, de análise literária (porque forma e conteúdo informam uma a outra). O foco em diferentes tipos de obras – inclusive realistas e não-ficcionais –, em diálogo com os fundamentos da conjuração, pode ampliar nosso entendimento de “mulheres que conjuram” e de obras conjuradas. O mais importante, afinal, é reforçar a complexidade e reiterar a simultaneidade, o excesso, tomar a decisão (não deixar que o medo tome) e ter coragem de empreender feitiços (contra-hegemônicos) arriscados.

Concluo que a jornada pelo universo ficcional da conjuração me conduziu a um plano mais amplo, capaz de identificar a representação de ferramentas espirituais (Brooks; Martin; Simmons, 2021) como uma amostra poderosa da retenção cultural de matriz africana (Montgomery, 2008). Apesar dos ataques certos ao centro de uma matriz epistemológica questionadora das “normas expressivas” (Coleman, 2019, p. 42), história, tradição literária e perspectiva negra, conjuradoras metafóricas como Octavia Butler e N. K. Jemisin destacam aspectos do pesadelo e da perturbação resistentes ao purismo paradigmático do gênero horror *mainstream*, conceituado e produzido na tradição teórica e literária *branca*. Inclusive, estruturados de modo circular e fragmentado, tanto *Kindred* como *A quinta estação* não apenas conjuram brilhantes discursos do horror, como prestam homenagem a cada Antepassada (no meu caso, a avó e a bisavó) artista silenciada pelas circunstâncias, mas que se manifesta a partir de nossas existências, não apenas biológicas (Walker, A., 2021).

Essas narrativas oferecem tributo às *blueswomen* que abriram caminho para as autoras estudadas (Brooks, 2017; Martin, 2012). Tal fato, evidentemente, contribui para que eu esteja puxando o fio “significativo” para mudar tudo: em suma, articular o horror como componente estético com a conjuração literária feminista Negra é a minha oferta, ao mesmo tempo em que igniza o meu próprio processo de tornar-me sujeito por meio (e apesar) de tanto horror.

## REFERÊNCIAS

A 13ª EMENDA. Direção: Ava Duvernay. Kandoo Films, 2016. 1h40min.

ADDISON, Linda. Genesis – The First Black Horror Writers/Storytellers by Linda Addison. *Horror Addicts*, 2016. Disponível em: <https://horroraddicts.wordpress.com/2016/02/10/genesis-the-first-black-horror-writersstorytellers-by-linda-addison/>. Acesso em: 07 mar. 2025.

A FEITIÇARIA capitalista segundo o povo Aweti | NDC 10, São Paulo. Youtube, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VhjO6acETG0&t=10s>. Acesso em: 19 ago. 2024.

AGE of empires II: The Age of Kings. Microsoft Game Studios, Konami: 1999. 1 jogo eletrônico.

ALDANA REYES, Xavier. *Body Gothic: Corporeal Transgression in Contemporary Literature and Horror Film*. Cardiff: University of Wales Press, 2014

ALDANA REYES, Xavier. 'Gothic Affect: An Alternative Approach to Critical Models of the Contemporary Gothic'. In: PIATTI-FARNELL, Lorna; BRIEN, Donna Lee (eds). *New Directions in 21st Century Gothic: The Gothic Compass*. Abingdon and New York: Routledge, p. 11-23, 2015.

ALDANA REYES, Xavier. (ed.). *Horror: A Literary History*, The British Library: Londres, 2016.

ALEXANDER, Phoenix. Octavia E. Butler and Black Women's archives at the end of the world. *Science Fiction Studies*, vol. 46, nº 2, p. 342-357. 2019. JSTOR. Disponível em: <https://doi.org/10.5621/sciefictstud.46.2.0342>. Acesso em: 07 mar. 2025.

ALIEN - o oitavo passageiro. Direção: Ridley Scott. Produção: Gordon Carroll, David Giler, Walter Hill, Ivor Powell. Reino Unido/ Estados Unidos: Fox – Amz, 1979. 1 DVD. 116 min.

ALLEN, Lewis. *Strange Fruit in Billie Holiday*. Intérprete: Billie Holiday, 1957. 3:12min.

ALLISON, Dorothy. *A Question of Class* In: HOLMSTROM, Nancy (ed.). *The Socialist Feminist Project: A Contemporary Reader in Theory and Politics*, p. 30-45, 2002. Disponível em: <https://www.historyisaweapon.com/defcon1/skinall.html>. Acesso em 04 mar. 2025.

ALMEIDA, Silvio. São Paulo: Pólen, 2019.

ALMEIDA, Silvio. Prefácio extraído do livro *As Almas do Povo Negro*, de W.E.B. Du Bois. *Jacobin*, 2021. Disponível em: <https://jacobin.com.br/2021/02/a-teoria-do-veu-e-a-dupla-consciencia-em-w-e-b-du-bois/>. Acesso em: 7 mar. 2025.

ALVARADO, Denise. *Voodoo Hoodoo Spellbook*. [s.l.][s.n], 2009. *Ebook*. Disponível em: [https://issuu.com/sakhibukhari/docs/the\\_voodoo\\_hoodoo\\_spellbook](https://issuu.com/sakhibukhari/docs/the_voodoo_hoodoo_spellbook). Acesso em 07 mar. 25.

A MULHER REI. Direção: Gina Prince-Bythewood. TrisStar Pictures, 2022. 135min.

ANATOL, Giselle Liza. A Feminist Reading of Soucouyants in Nalo Hopkinson's 'Brown Girl in the Ring' and 'Skin Folk'. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 37, no. 3, p. 33–50, 2004. JSTOR. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/44030045>. Acesso em: 07 mar. 2025.

ANDERSON, Jeffrey E. *Hoodoo, voodoo, and conjure: A handbook*. London: Bloomsbury Publishing, 2008.

ANGELOU, Maya; BASQUIAT, Jean-Michel; BOYERS, Sara (org). *A vida não me assusta*. Tradução de Anabela Paiva. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2018.

ANGELOU, Maya; *Maya Angelou - Poesia Completa*. Tradução de Lubi Prates. São Paulo: Astral Cultural, 2020.

ANGOLA Janga: Picada dos sonhos (versão demonstrativa). Sue The Real: 2024. 1 jogo eletrônico. Disponível em: <https://www.suethereal.com/angolajanga>. Acesso em: 14 mai. 2025.

AN INTERVIEW with Nalo Hopkinson, Los Angeles. YouTube, 2019. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_hcIGF-JrWE](https://www.youtube.com/watch?v=_hcIGF-JrWE). Acesso em: 07 mar. 2025.

ANOLIK, Ruth Bienstock (org). *Demons of the Body and Mind: Essays on Disability in Gothic Literature*. Jefferson: McFarland, Incorporated, Publishers, 2010.

A NOITE dos mortos-vivos. Direção: George Romero. Russell Streiner e Karl Hardman. 1968.96min.

ANTEBELLUM. Direção: Gerard Bush e Christopher Renz. Max. 2020. 106min.

APARECIDA, Luciany. *Joanna Mina*. São Paulo: Teatro da Universidade de São Paulo TUSP, 2021. *E-book*. Disponível em: <https://sites.usp.br/dramaturgiasemprocesso/2021/edicao-2021/joanna-mina/>. Acesso em: 17 fev. 2025.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008. 2.ed.

ASSIS DUARTE, Eduardo de (org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. v. 1 (Precusores). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ASSIS DUARTE, Eduardo de; FONSECA, Maria Nazareth Soares. (orgs.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. v. 4 (História, teoria, polêmica). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ÅSTRÖM, Berit; BONNEVIER, Jenny (eds). *Kinship in the Fiction of N. K. Jemisin: Relations of Power and Resistance*. Lanham: Lexington Books, 2023. *E-book*.

BARBA GUERRERO, P.; WESTER, M. African American Gothic and Horror Fiction: An Interview with Maisha Wester. REDEN. *Revista Española de Estudios Norteamericanos*, [S.

l.], v. 3, n. 2, p. 159-174, 2022. Disponível em:  
<https://revistas.publicaciones.uah.es/ojs/index.php/reden/article/view/1832>. Acesso em: 8 mar. 2025.

BAVER, Kristin. Dressing The Acolyte: The Stranger and an Assassin Hunt the Jedi of the High Republic — Updated. *Star Wars*, 2024a. Disponível em:  
<https://www.starwars.com/news/dressing-the-acolyte-costumes-feature>. Acesso em: 07 mar. 2025.

\_\_\_\_\_. In The Acolyte, Jodie Turner-Smith's Mother Aniseya is Mothering. *Star Wars*, 2024b. Disponível em: <https://www.starwars.com/news/the-acolyte-witches>. Acesso em: 07 mar. 2025.

BELL, Christopher M.(ed.). *Blackness and disability: critical examinations and cultural interventions*. Michigan: Michigan State University Press, 2012.

BENSON-ALLOTT, Caetlin. Learning From Horror. *Film Quarterly*, v. 70, n. 2 (Winter), p. 58-62, 2016. Disponível em:  
[https://static1.squarespace.com/static/60be4f6de5c0780da835817b/t/611a9675f9148232fb0c7909/1629132406332/Benson-Allott\\_Learning+from+Horror.pdf](https://static1.squarespace.com/static/60be4f6de5c0780da835817b/t/611a9675f9148232fb0c7909/1629132406332/Benson-Allott_Learning+from+Horror.pdf). Acesso em: 07 mar. 2025.

BERNARDO, Maria Eloah. “Mulheres de má vida”? Mães e filhos no Juízo de Órfãos de Pirai-RJ. *Portal Geledés*, 2023. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/mulheres-de-ma-vida-maes-e-filhos-no-juizo-de-orfaos-de-pirai-rj/>. Acesso em: 07 mar. 2025.

BERTH, Joice. *O que é: empoderamento?* Belo Horizonte: Letramento/Justificando, 2018.

BÍBLIA Português. Disponível em: <https://bibliaportugues.com/>. Acesso em: 07 mar. 2025.

BLACKWELL, Ashlee. Brainstorming A Black Women's Horror Studies. *Graveyard Shift Sisters*, 2016. Disponível em:  
<https://www.graveyardshiftsisters.com/archive//2016/07/brainstorming-black-womens-horror.html/>. Acesso em: 07 mar. 2025.

BOYD, Michelle R. *Becoming the Writer You Already Are*. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2022.

BRAGA, C. R. V. A perspectiva negra na Ficção Científica: o caso de "Clap Back", de Nalo Hopkinson. *Revista Cerrados*, vol. 32 n. 61, p. 51–70, 2023. Disponível em:  
<https://doi.org/10.26512/cerrados.v32i61.45875>. Acesso em: 12 ago. 2024.

BRONTË, Emily. *O Morro dos ventos uivantes*. Tradução de Marcia Heloisa. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2020.

BROOKS, Kintra D. Finding the Humanity in Horror: Black Women's Sexual Identity in Fighting the Supernatural. *Academia Edu*, 2011. Disponível em:  
[https://www.academia.edu/115976078/Finding\\_the\\_Humanity\\_in\\_Horror\\_Black\\_Women\\_s\\_Sexual\\_Identity\\_in\\_Fighting\\_the\\_Supernatural](https://www.academia.edu/115976078/Finding_the_Humanity_in_Horror_Black_Women_s_Sexual_Identity_in_Fighting_the_Supernatural). Acesso em: 4 mai. 2024.

BROOKS, Kintra D. *Searching for Sycorax: Black Women's Hauntings of Contemporary Horror*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2017.

BROOKS, Kintra D. Haints, Hollers, and Hoodoo. *Southern Cultures*, 2023. Disponível em: <https://www.southerncultures.org/article/haints-hollers-and-hoodoo/>. Acesso em: 07 mar. 2025.

BROOKS, Kintra D.; MCGEE, Alexis; SCHOELLMANN, Stephanie. Speculative Sankofarration: Haunting Black Women in Contemporary Horror Fiction. *Academia Edu*, 2017a. Disponível em: [www.academia.edu/32543083/Speculative\\_Sankofarration\\_Haunting\\_Black\\_Women\\_in\\_Contemporary\\_Horror\\_Fiction](http://www.academia.edu/32543083/Speculative_Sankofarration_Haunting_Black_Women_in_Contemporary_Horror_Fiction). Acesso em: 20 fev. 25.

BROOKS, Kintra D.; MCGEE, Alexis; SCHOELLMANN, Stephanie. *Speculative Sankofarration: Haunting Black Women in Contemporary Horror Fiction*. Academia Edu, 2017b. Disponível em: <https://ir-api.ua.edu/api/core/bitstreams/feb5ee50-52d4-4975-9762-4804165d7a7c/content>. Acesso em: 07 mar. 2025.

BROOKS, Kintra D.; ADDISON, Linda D.; MORRIS, Suzana (orgs). *Sicorax Daughters*. San Francisco: Cedar Grove Publishing, 2017.

BROOKS, Kintra D. (@k8dee16). 2021. *I simply don't have the time nor the energy to write an Op-Ed, here are my thoughts on Black Horror & Trauma*. Twitter, 16 de abril de 2021, 04:05 PM. Disponível em: <https://threadreaderapp.com/thread/1383134365530648576.html>. Acesso em: 07 mar. 2025.

BROOKS, Kintra D.; BROOKS, Kinitra; MARTIN, Kameelah L.; SIMMONS, LaKisha. Hypatia Special Issue: Conjure Feminism: Tracing the Genealogy of a Black Women's Intellectual Tradition. *Hypatia*, v. 36, n. 1, p. 452-461, 2021.

-

BROWN, Drea. Conjuring the Ghost: A Call and Response to Haints In: BROOKS, K.; MARTIN, K. L.; SIMMONS, L. (eds). Hypatia Special Issue: Conjure Feminism: Tracing the Genealogy of a Black Women's Intellectual Tradition. *Hypatia*, v. 36, n. 1, p. 170-171, 2021.

BRUHM, Steven. On Stephen King's Phallus; Or the Postmodern Gothic. *Narrative*, vol. 4, n. 1, p. 55-73, 1996. JSTOR. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20107071>. Acesso em: 12 ago. 2024.

BUFFY: a caça-vampiros: a primeira temporada completa. Criação de Joss Whedon. São Paulo: Videolar e Twentieth Century Fox Brasil, 1997, 3 DVDs. 12 episódios. (Cada episódio: aproximadamente 45 minutos.)

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo"* In: LOURO, Guacira Lopes (org). O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

BUTLER, Octavia. *Kindred: Laços de Sangue*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Morro Branco, 2017.

BUTLER, Octavia. *A Parábola do Semeador*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Morro Branco, 2018a.

BUTLER, Octavia. *Despertar*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Morro Branco, 2018b.

BUTLER, Octavia. A Few Rules For Predicting The Future. *Common Good Collective*, 2000. Disponível em: <https://commongood.cc/reader/a-few-rules-for-predicting-the-future-by-octavia-e-butler/>. Acesso em: 07 mar. 2025.

BUTLER, Octavia. *Filhos de sangue e outras histórias*. São Paulo: Morro Branco, 2020. *E-book*

BUTLER, Octavia. *Octavia Butler: the last interview and other conversations*. Brooklyn: Melville House, 2023. *E-book*

BUTLER, Nic. *Indigo in the South Carolina Lowcountry: A Brief Synopsis*. Charleston Time Machine at CCPL, 2019. Disponível em: [https://www.ccpl.org/sites/default/files/Butler\\_Indigo\\_history\\_summary\\_2019.pdf](https://www.ccpl.org/sites/default/files/Butler_Indigo_history_summary_2019.pdf). Acesso em 5 mar. 2025.

CADE, Toni (org). *The Black Woman: an anthology*. Ontario: A mentor Book, 1970.

CANAVAN, Gerry. *Octavia E. Butler*. Urbana: University of Illinois Press, 2016.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970. 2.ed

CARROLL, Noel. *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

CAVALCANTE, Kellison Lima. *Fundamentos da filosofia Ubuntu: afroperspectivas e o humanismo africano*. *Revista Semiárido De Visu*, v. 8, n. 2, p. 184-192, 2020.

CERQUEIRA, Daniel; BUENO, Samira (coord.). *Atlas da violência 2024*. Brasília: Ipea; FBSP, 2024. Disponível em: <https://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/14031>. Acesso em: 07 mar. 2025.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Tradução de Noémia de Sousa. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1978.

CLARK, P. Djèlí. *Ring Shout: grito de liberdade*. Tradução de Bruno Ribeiro. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2022.

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

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento Feminista Negro*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista Estudos feministas*, v. 10, n. 172, p. 171-188, 2002.

CRIP Camp: a disability revolution. Direção: Nicole Newnham e Jim LeBrecht. 2020. 1h46min. Higher Ground, Rusted Spoke Productions, Netflix. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Kffi5J61N0c&ab\\_channel=Netflix](https://www.youtube.com/watch?v=Kffi5J61N0c&ab_channel=Netflix). Acesso em 14 mai. 2025.

CURIEL, Ochy. Crítica pós-colonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista. *Nómadas(Col)*, Universidad Central Bogotá, Colômbia, n. 26, p. 92-101, 2007. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105115241010.pdf>. Acesso em: 07 mar. 2025.

DAMIAN, Duffy *et al.* *Kindred: A Graphic Novel Adaptation*. New York, Abrams Comicarts, 2017.

DANDARA. Long Hat House, Raw Fury: 2018. 1 jogo eletrônico.

DAVIS, Angela. *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. New York: Vintage, 1999.

-DAVIS, Angela. *A democracia da abolição: para além do império das prisões e da tortura*. Tradução de Artur Nevez Teixeira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Candiani, Heci Regina. São Paulo: Boitempo, 2016.

DAVIS, Angela. *A liberdade é uma luta constante*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2018a.

DAVIS, Angela. *Uma autobiografia*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo Editorial, 2018b.

DAVIS, Angela. *Estarão as prisões obsoletas?* Tradução de Marina Vargas. Rio de Janeiro: Difel, 2018c.

DAVIS, Angela. *O sentido da liberdade: e outros diálogos difíceis*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo Editorial, 2022.

DEAD BY DAYLIGHT. Behavior, Behaviour Interactive, 505 Games, Deep Silver, NetEase Games, Starbreeze Studios: 2016. 1 jogo eletrônico.

DECKARD, Sharae. *Ecogothic in the Twenty-First Century* In: WESTER, Maisha; ALDANA REYES, Xavier (eds.). *Twenty-First-Century Gothic: An Edinburgh Companion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 174-188, 2019.

DINIZ, Débora. *O que é deficiência?* São Paulo: Brasiliense, 2000.

DOWNEY, D. *Troubling Legacies: African American Women's Gothic from Zora Neale Hurston to Tananarive Due*. In: NI FHLAINN, S.; MURPHY, B. (Eds.), *Twentieth-Century*

Gothic: An Edinburgh Companion (Edinburgh Companions to the Gothic). Edinburgh University Press, p. 228-242, 2022.

D'SALETTE, Marcelo. *Mukanda Tiodora*. São Paulo: Veneta, 2022.

DU BOIS, W. E. B. *As almas da gente negra*. Tradução de Heloisa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

DUE, Tananarive. *The Lake: A Short Story*. Nova Iorque: St. Martin's Griffin, 2011. *E-book*.

DUE, Tananarive. *The good house: a novel*. Nova Iorque: Atria Books, 2003. *E-book*.

DUE, Tananarive. The H Word: On Writing Horror. *Nightmare*, 2016. Disponível em: <https://www.nightmare-magazine.com/nonfiction/h-word-writing-horror/>. Acessado em: 07 mar. 2025.

DUE, Tananarive. My Writing Process: Blog Tour. *Tananarive Due Writes*, 2014. Disponível em: <https://tananarivedue.wordpress.com/2014/05/19/my-writing-process-blog-tour/>. Acessado em: 07 mar. 2025.

DUE, Tananarive; GLAVE, Dianne. My characters are teaching me to be Strong. *African American Review*, v. 38, n. 4, p. 695–705, 2004. JSTOR. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/4134426>. Acesso em: 07 mar. 2025.

DYER *et al.* I Will Break You in Black Traffic. Intérprete: Skunk Anansie, 2012. 3:11min.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Tradução de Matheys Corrêa. São Paulo: Unesp, 2011.

EGITO MADAGASCAR. Intérprete: Olodum. São Paulo: Continental, 1987. 1 vinil. 37min 15s.

ÉSQUILO. *Oréstia*. Tradução de Mário da Gama Kury. 6.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

EVANS, Stephanie Y. *Black Feminist Writing: A Practical Guide to Publishing Academic Books*. Albany: State University of New York Press, 2024.

FAKINLEDE, Kayode J. *English-Yoruba Yoruba-English: modern practical dictionary*. New York: Hippocrene Books, 2003.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Edufba, 2008. *E-book*.

FEDERICI, Silvia. *Mulheres e a caça às bruxas: da Idade Média aos dias atuais*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.

FEMINIST FREQUENCY RADIO: FFR JoCo Interview #1: Talking Writing, Worldbuilding, and Games with Sci-fi Author N.K. Jemisin. 12 Mar. 2018. Podcast. Disponível em:



<https://open.spotify.com/episode/4SggbUoetgN3xKd7oDIN74?si=519a5ed6835941e8>. Acesso em: 07 mar. 2025.

FERREIRA DA SILVA, Denise. *A dívida impagável*. Tradução de Amilcar Packer e Pedro Daher. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019. Disponível em: <https://casadopovo.org.br/wp-content/uploads/2020/01/a-divida-impagavel.pdf>. Acesso em: 07 mar. 2025.

FERREIRA DA SILVA, Denise. *A dívida impagável: Uma crítica feminista, racial e anticolonial do capitalismo*. Tradução de Nathalia Silva Carneiro, Viviane Nogueira, Jéfferson Luiz da Silva, Roger Farias de Melo, Nicolau Gayão. Rio de Janeiro: Zahar, 2024.

FIGUEREDO, Talita Souza. *A estranha memória do corpo monstruoso: sujeito e discurso do horror em seis contos da literatura brasileira do século XIX*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-graduação em Memória: Linguagem e Sociedade - PPGMLS, Vitória da Conquista, 2012

FILHAS de Lavadeiras (2019), de Edileuza Penha de Souza. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tg7VYNN44IQ>

FLOYD, Samuel A. *Ring Shout! Literary Studies, Historical Studies, and Black Music Inquiry in Black Music Research Journal*, Autumn, 1991, Vol II, No. 2 (Autumn, 1991), pp. 265-280.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOX, Taylore. (2023). *Black Girl Magic: History, Identity, and Spirituality in Contemporary Fantasy and Science-Fiction*. UNLV Theses, Dissertations, Professional Papers, and Capstones. 2023, 51f. Dissertação. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.34917/36114706>. Acesso em 07 mar. 2025.

FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo – as distopias do presente. *Das Questões*, [S.] l., v. 6, n. 1, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/article/view/18706>. Acesso em: 10 mar. 2025.

FRIDA. Direção: Carla Gutiérrez. Imagine Documentaries, Storyville Films, Time Studios, Imagine Entertainment, Amazon MGM Studios. 2024. 88min.

FULCANELLI; JOR, Jorge Ben. Hermes Trismegisto e sua Célebre tábua de Esmeralda *in* A tábua de esmeralda. Intérprete: Jorge Bem Jor, 1974. 5:30min.

GABRIEL, Alice. Translation troubles: revendo a tradução para o português de Gender Trouble de Judith Butler. *Academia Edu*, 2003. Disponível em: [https://www.academia.edu/27727400/translation\\_troubles\\_revendo\\_a\\_tradu%C3%A7%C3%A3o\\_para\\_o\\_portugu%C3%AAs\\_do\\_Gender\\_Trouble\\_de\\_Judith\\_Butler](https://www.academia.edu/27727400/translation_troubles_revendo_a_tradu%C3%A7%C3%A3o_para_o_portugu%C3%AAs_do_Gender_Trouble_de_Judith_Butler). Acesso em: 07 mar. 2025.

GATES, JR., Henry Louis. *The Signifying Monkey: a Theory of African-American Literary Criticism*, Oxford University Press, 1988.

GAY, Roxane. *Má feminista: ensaios provocativos de uma feminista desastrosa*. Tradução de Tássia Carvalho. Barueri: Novo Século Editora, 2016.

GET out (Corra! em português). Direção: Jordan Peele. Estados Unidos: Blumhouse Productions & Monkeypaw Productions QC Entertainment. 2017. 104 min.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2012.

GONÇALO, Junior. *Enciclopédia dos Monstros*. São Paulo: Ediouro, 2008.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, n. 92/93 (jan./jun.), p. 69-82, 1988.

GONZALEZ, Lélia; RIOS, Flávia (org.); LIMA, Márcia (org.). *Por um feminismo afro-latino-americano: Ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GOMES, N. L.; LABORNE, A. A. De P. Pedagogia Da Crueldade: Racismo E Extermínio Da Juventude Negra. *Educação em Revista*, v. 34, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/edur/a/yyLS3jZvjzrvqQXQc6Lp9k/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 07 mar. 2025.

GORDON, Robert M. Fear. *The Philosophical Review*, v. 89, n. 4, p. 560-78, 1980. JSTOR. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/2184736>. Acesso 7 mar. 2025.

HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10 ed. DP&A Editora, 2006.

HALL, Melinda. Horrible Heroes: Liberating Alternative Visions of Disability in Horror, *Disability Studies Quarterly*. Vol. 36, No.1 (2016). Disponível em: <https://dsq-sds.org/index.php/dsq/article/view/3258/4205>. Acesso em 6 mai. 2025

HAMPTON, Gregory Jerome. *Changing bodies in the fiction of Octavia Butler: slaves, aliens, and vampires*. Lanham: Lexington Books, 2010. *E-book*.

HANNAHAM, James. *Sabor Amargo*. Tradução de Dalton Caldas. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2021.

HARTMAN, Saidyia. Vênus em dois atos. *Revista Eco-Pós*, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/27640](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640). Acesso em: 7 mar. 2025.

HARTMAN, Saidyia. *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*. New York: W. W. Norton & Company, 2022.

HAWKINS. Screamin' Jay. I put a spell on you in I put a spell on you. Intérprete: Nina Simone e Hal Mooney, 1965. 2:35min.

HEDVA, Johanna. Sick Woman Theory. *Kunstverein Hildesheim*, 2020. Disponível em: [https://www.kunstverein-hildesheim.de/assets/bilder/caring-structures-ausstellung-digital/Johanna-Hedva/cb6ec5c75f/AUSSTELLUNG\\_1110\\_Hedva\\_SWT\\_e.pdf](https://www.kunstverein-hildesheim.de/assets/bilder/caring-structures-ausstellung-digital/Johanna-Hedva/cb6ec5c75f/AUSSTELLUNG_1110_Hedva_SWT_e.pdf). Acesso em: 07 mar. 2025.

HOOKS, Bell. *Anseios: raça, gênero e políticas culturais*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Elefante, 2019a.

HOOKS, Bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019b.

HOOKS, Bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.

HOPKINSON, Nalo. O Truque da Garrafa de vidro. In: VANDERMEER, Ann; VANDERMEER, Jeff. (org). *Irmãs da revolução: antologia de ficção especulativa feminista*. Tradução de Marcia Men. São Paulo: Aleph, p. 107-129, 2023.

HOPKINSON, Nalo. *Clap Back*. In: Black Stars. Seattle: Amazon Original Stories, 2021. 21 p. Edição do Kindle.

HORROR Noire: A History of Black Horror. Direção de Xavier Burgin. Nova Iorque: Shudder/ AMC Networks. 2019. 1h38.

HURSTON, Zora Neale. *Every Tongue Got to Confess: Negro Folk-tales from the Gulf States*. New York: Amistad, 2002.

HYATT, Harry Middleton. *Folklore from Adams County, Illinois*. New York: Memoirs of the Alma Egan Hyatt Foundation, 1935.

HYATT, Harry Middleton. *Hoodoo-Conjuration-Witchcraft-Rootwork*. 5 vols. New York: Memoirs of the Alma Egan Hyatt Foundation, Western Publishing [1970-1978], 1970.

IBGE. Conheça o Brasil – População Cor ou raça, 2022. Disponível em: <https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18319-cor-ou-raca.html/>. Acesso em: 18 fev. 2025,

INFILTRADO na Klan. Direção de Spike Lee. New York: Blumhouse Productions, Monkeypaw Productions, QC Entertainment, Legendary Entertainment. 2018. 2h16.

JEMISIN, N. K. On family. *Nkjemisin*, 2015a. Disponível em: <https://nkjemisin.com/2015/10/on-family/>. Acesso em: 7 mar. 2025.

JEMISIN, N. K.. Creating races. *Nkjemisin*, 2015b. Disponível em: <https://nkjemisin.com/2015/08/creating-races/>. Acesso em: 7 mar. 2025.

JEMISIN, N. K.. *A Quinta Estação*. Tradução de Aline Storto Pereira. São Paulo: Morro Branco, 2017.

JEMISIN, N. K. *Nós somos a cidade*. Tradução de Helen Pandolfi. Rio de Janeiro: Suma, 2021.

JODELET, D. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, D. (ed.). *As representações sociais*. Rio de Janeiro: UERJ, p. 17-44, 2001.

JONES, Esther L. *Medicine and Ethics in Black Women's Speculative Fiction*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

JONES, Gayl. *Butter: Novellas, Stories, and Fragments*. Boston: Beacon Press, 2023.

KARADE, Baba Ifa. *The Handbook of Yoruba Religious Concepts*. Newburyport: Weiser Books, 2020.

KENSON, Steve; CARRIKER, Joseph; DEPASS, Tany. *Fifth Season Roleplaying in the Stillness – Quickstart*. Seattle: Green Ronin Publishing, 2023. *E-book*.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KING, Stephen. *Dança macabra: o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero*. Tradução de Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. *E-book*

KING, Stephen. *Sobre a escrita: a arte em memórias*. Tradução de Michel Teixeira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

KING, Stephen. *Carrie*. Tradução de Regiane Winarski. Rio de Janeiro: Suma, 2022.

KO, Aph; KO, Syl. *Aphro-ism: Essays on pop culture, feminism, and Black veganism from two Sisters*. New York: Lantern Publishing & Media, 2017. *E-book*.

KO, Aph. *Racism as Zoological Witchcraft: A Guide to Getting Out*. New York: Lantern Publishing & Media, 2019. *E-book*.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAVALLE, Victor. *A balada do Black Tom*. Tradução de Petê Rissatti. São Paulo: Morro Branco, 2020.

LAVENDER, Isiah (III). *Conversations with Nalo Hopkinson*. Jackson: University Press of Mississippi, 2022.

LAWAL, Babatunde. Some Aspects of Yoruba Aesthetics. *The British Journal of Aesthetics*, v. 14, n. 3, (summer), p. 239-249, 1974.

LAWAL, Babatunde. The Living Dead: Art and Immortality among the Yoruba of Nigeria. *Africa: Journal of the International African Institute*, v. 47, n. 1, p. 50–61, 1977. JSTOR, disponível em: <https://doi.org/10.2307/1159194>. Acesso em: 7 mar. 2025.

LAWAL, Babatunde.. À Yà Gbó, À Yà Tó: New Perspectives on Edan Ògbóni. *African Arts*, v. 28, n. 1 (winter), p. 36-49+98-100, 1995. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3337249>. Acesso em: 7 mar. 2025.

LAWAL, Babatunde. Èjìwàpò: The Dialectics of Twoness in Yoruba Art and Culture. *African Arts*, v. 41, n. 1, p. 24-39, 2008. JSTOR. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20447870>. Acesso em: 7 mar. 2025.

LE GUIN, Ursula K. A Ficção como Cesta: Uma teoria. Tradução de Priscilla Mello, revisão de Ellen Araujo e Marcio Goldman. *Academia Edu*, 2020. Disponível em: [https://www.academia.edu/44858388/A\\_Fic%C3%A7%C3%A3o\\_como\\_Cesta\\_Uma\\_Teoria\\_The\\_Carrier\\_Bag\\_Theory\\_of\\_Fiction\\_Ursula\\_K\\_Le\\_Guin](https://www.academia.edu/44858388/A_Fic%C3%A7%C3%A3o_como_Cesta_Uma_Teoria_The_Carrier_Bag_Theory_of_Fiction_Ursula_K_Le_Guin). Acesso em: 7 mar. 2025.

LE GUIN, Ursula K. *The wave in the mind: Talks and Essays on the Writer, the Reader and the Imagination*. Boston: Shambhala, 2012.

LEVY, Tatiana Salem. *Paraíso*. Rio de Janeiro: Foz, 2014.

LILLY, N. E. What is Speculative Fiction? *GreenTentacles*, 2002. Disponível em: [www.greententacles.com/articles/5/26](http://www.greententacles.com/articles/5/26). Acesso em: 7 mar. 2025.

LORDE, Audre. Idade, Raça, Classe e Sexo: Mulheres redefinindo a diferença. Tradução de Anne Quiangala. *Preta, Nerd & Burning Hell*, 2015. Disponível em: <https://www.pretaenerd.com.br/2015/11/traducao-idade-raca-classe-e-sexo.html>. Acesso em: 7 mar. 2025.

LORDE, Audre. *Irmã outsider: Ensaios e conferências*. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. Tradução de Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2000.

LOWRY, Edward. Genre And Enunciation: The Case Of Horror. *Journal of Film and Video*, v. 36, n. 2, p. 13–72, 1984. JSTOR. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20687601>. Acesso em: 07 mar. 2025.

MAD Max: Estrada da Fúria. Direção: George Miller. Kennedy Miller Mitchell, Village Roadshow Pictures: Warner Bros. Pictures, 2015.

MAIA, Ana Paula. *Assim na terra como embaixo da terra*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

MANDINGA: a tale of banzo. Uruca Game Studio: 2021. 1 jogo eletrônico.

MARTIN, Kameelah L. *Conjuring Moments in African American Literature*. London: Palgrave, 2012.

MARTIN, Kameelah L. Hoodoo Ladies and High Conjurers: New Directions for an Old Archetype. In: WEST, Elizabeth; MARSH-LOCKETT, Carol. (eds). *Literary Expressions of African Spirituality*. Boston: Lexington Press, 2013. p. 119-144. Disponível em:

<https://kameelahmartin.org/wp-content/uploads/2016/10/hoodoo-ladies-and-high-conjurers.pdf>. Acesso em: 07 mar. 2025.

MARTIN, Kameelah L. *Fear of a Black (Southern) Planet: Kara Walker's Night Conjure*. *Southern Cultures*, v. 29 n. 4, p. 50-53, 2023. Project MUSE. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.1353/scu.2023.a917562>. Acesso em: 07 mar. 2025.

MARTIN, Kameelah L. *Conjure Feminism: The Root (work) of Black*. In BOTTA, Enrico; FUSCO, Gianna; BENEDI, Pilar Martinez; SCANNAVINI, Anna. (eds). *Recognitions: Crossing Territories Across Time, Space, and Textuality in the US and Beyond*, v. 6, p. Berlin: De Gruyter, p. 223-251, 2024.

MAZAK, Cathy. *Making time to write: how to resist the patriarchy and take control of your career*. New York: Morgan James Publishing, 2022. *E-book*.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições. 2018a.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018b.

MOISE, Voodoo Sen. *Working Conjure: A Guide to Hoodoo Folk Magic*. Newburyport: Weiser Books, 2018. *E-book*.

MONSTER. Direção de Patty Jenkins. E-m-s new media AG, 2004.

MONTGOMERY, Georgene Bess. *The spirit and the word: a theory of spirituality in Africana literary criticism*. Trenton: Africa World Press, 2008.

MONTGOMERY, Christine; CALDWELL, Ellen. Visualizing Dana and Transhistorical Time Travel on the Covers of Octavia E. Butler's *Kindred*. In: HAMPTON, Gregory J. (ed); PARKER, Kendra R. (ed). *The Bloomsbury Handbook to Octavia E. Butler*. London: Bloomsbury Academic, pp. 151-180, 2023.

MORENO-GARCIA, Silvia *et al.* (eds). *Nightmare Magazine: People of Colo(u)r Destroy horror! Special Issue*. n. 49 (October), 2016. Disponível em: <https://www.nightmare-magazine.com/issues/oct-2016-issue-49-people-colour-destroy-horror/>. Acesso em: 07 mar. 2025.

MORENO-GARCÍA, Silvia. *Gótico Mexicano*. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2020.

MORRISON, Toni. A Humanist View. In PORTLAND STATE UNIVERSITY, MORRISON, Toni; ST. JOHN, Primus; CALLAHAN, John; CALLAHAN, Susan; and BAKER, Lloyd. *Black Studies Center Public Dialogue, Part 2* (1975). Special Collections: Oregon Public Speakers. 90. Disponível: <https://pdxscholar.library.pdx.edu/orspeakers/90>. Acesso em: 07 mar. 2025.

MORRISON, Toni. *Jazz*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MORRISON, Toni. *Amada*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MORRISON, Toni. *The Source of Self-Regard: Selected Essays, Speeches, and Meditations*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2019.

MORTAL Kombat IX. NetherRealm Studios, High Voltage Software, Warner Bros. Interactive Entertainment: 2011. 1 jogo eletrônico.

MUVLEY, Laura. *Prazer visual e cinema narrativo: Interligando feminismo, psicanálise e cinema*. Tradução de Mariana Amaral. Medium, 2018. Disponível em: <https://medium.com/qg-feminista/prazer-visual-e-cinema-narrativo-9749dd27e616>. Acesso em: 07 mar. 2025.

NORTH, Carolann. The ethics of quantum colonialism: navigating American racial anxiety in N.K. Jemisin's *The City We Became*. *IJAS Online*, n. 10, p. 59–71, 2020. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/27139697>. Acesso em 07 mar. 2025.

O EXTERMINADOR do Futuro: As Crônicas de Sarah Connor. Criação de Josh Friedman. Nova Iorque: FOX, 2008-2009. 31 episódios. (Cada episódio: aproximadamente 40 minutos.)

OKORAFOR, Nnedi. *Quem teme a morte: Onye e a profissão*. Tradução de Mariana Mesquita. São Paulo: Geração Editorial, 2014.

OKORAFOR, Nnedi. *Bruxa Akata*. Tradução de João Sette Câmara. Rio de Janeiro: Galera Record, 2018.

O MORRO dos Ventos Uivantes. Direção: Andrea Arnold. Ecosse Films, Film4 e Focus Filmes. 2011. 2h 08min.

ORI. Direção de Raquel Gerber, Angra Filmes LTDA, 1989.

PATRICIA MCFADDEN lecture: Contemporary Afrikan Feminism - excerpt. YouTube, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L4JW21RDfV0>. Acesso em: 07 mar. 2025.

PINEDO, Isabel. Recreational Terror: Postmodern Elements Of The Contemporary Horror Film. *Journal of Film and Video*, v. 48, n. 1/2, p. 17–31, 1996. JSTOR. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20688091>. Acesso em: 07 mar. 2025.

POE, Edgar Allan. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. London: Penguin Books, 1987.

PRYSE, Marjorie; SPILLERS, Hortense J. (eds). *Conjuring: Black women, fiction, and literary tradition*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

QUIANGALA, Anne Caroline. *A fantasia deles sobre nós: a representação das heroínas negras nos quadrinhos mainstream da Marvel*. (Dissertação de Mestrado sob orientação da Profa. Dra. Cíntia Schwantes) Brasília: Universidade de Brasília, UnB, 2017. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/32061>. Acesso em: 07 mar. 2025.

QUIANGALA, Anne Caroline. *Acessar o afrofuturismo*. São Paulo: N-1, 2020.

QUIANGALA, Anne Caroline. *A obsolescência prisional em Assim na terra como embaixo da terra, de Ana Paula Maia*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 71, p. e7102, 2024. <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/52725>. Acesso em: 25 fev. 2025.

RATTS, Alex. *Eu sou Atlântica*. Sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo, Imprensa Oficial, 2006.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de Fala*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ROBERTSON *et al.* *Girl Talk in Bitchin'*. Intérprete: The Donnas, North Hollywood: Purple Records, 2007. 3:16min.

ROWELL, Charles H. An interview with Octavia E. Butler. *Callaloo*, v. 20, n. 1, p. 47-66, 1997.

RUSS, Joanna. *To Write Like a Woman: Essays in Feminism and Science Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

RUSSO, Mary. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Jose Paiva. Charles W. Chesnutt, The conjure woman e religiosidade popular afrodescendente nos Estados Unidos do século 19. *Revista Língua & Literatura*, v. 16, n. 26, p. 107-126, 2014.

SANTOS, Lorena Sales dos. *Crescer nas margens: diáspora, migração e movimento nas obras de Conceição Evaristo, Edwidge Danticat e Jamaica Kincaid*. 2015. xii,163 f. Tese (Doutorado em Literatura) —Universidade de Brasília, Brasília, (Tese de Doutorado sob orientação da Profa. Dra. Cíntia Schwantes), 2015.

SARKEESIAN, Anita. *"I'll make a man out of you": Strong women in science fiction and fantasy television*. 2012. 75f. (Master's thesis). York University, Canada. Retrieved October 2010.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Cânone, valor e a história da literatura: pensando a autoria feminina como sítio de resistência e intervenção. *El hilo de la fábula: revista del Centro de Estudios Comparados*. Santa Fé, Argentina. v. 10, p. 59-72, 2012. Disponível: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/184829/000894804.pdf?sequence=1>. Acessado em: 07 mar. 2025.

SCHWANTES, Cíntia. *Interferindo no cânone: a questão do Bildungsroman feminino com elementos góticos*. 1998. 298f. Porto Alegre: UFRS (Tese de Doutorado sob orientação da Profa. Dra. Rita T. Schmidt), 1998.



SENUA'S SAGA: Hellblade 2. Ninja Theory, Xbox Game Studios: 2024. 1 jogo eletrônico.

SEU AMIGÃO DA VIZINHANÇA HOMEM-ARANHA. Criação de Jeff Trammell. Los Angeles: Disney+, Disney Brasil, 2025. 10 episódios. (Cada episódio: aproximadamente 30 minutos.)

SHAKEASPERE, William. *A Tempestade*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2002.

SHANGE, Ntozake. *Sassafrass, Cypress, & Indigo*. New York: St. Martin's Press, 1982.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Tradução de Fábio Bonillo. Rio de Janeiro: Antofágica, 2023.

SHONE, Sherry. *Hoodoo for Everyone: Modern Approaches to Magic, Conjure, Rootwork, and Liberation*. Berkeley: North Atlantic Books, 2022. *Ebook*.

SIMONE, Gail. *Women in Refrigerators*, 1999. Disponível em: <https://lby3.com/wir/index.html>. Acesso em: 15 dez. 2024.

SPILLERS, H. J. Bebê da mamãe, talvez do papai: uma gramática estadunidense. In: BARZAGHI, C. *et al.* (orgs.). *Pensamento negro radical: antologia de ensaios*. Tradução de Allan K. Pereira. São Paulo: Crocodilo; n-1 edições, p. 29-70, 2021.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2011.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se Negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. São Paulo: Lê Books, 2019. *E-book*.

SOUZA, Waldson Gomes de. *Afrofuturismo: o futuro ancestral na literatura brasileira contemporânea*. 2019. 102 f., il. Dissertação (Mestrado em Literatura) —Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

STILLMAN, Isabelle. *From the Master's Maternity to Redemptive Nurturing: Liberating Motherhood in Toni Morrison's Beloved and NK Jemisin's Broken Earth Trilogy*. 2023. 60f. Dissertação de Mestrado. Chapman University, California, 2023.

STOKER, Bram. *Drácula*. Tradução de Fábio Bonillo. Rio de Janeiro: Antofágica, 2020.

TAMAR-KALI. *Warrior Bones in Black Bottom*. Intérprete: Tamar-Kali, 2010. 4:41min.

TATE, Claudia (ed.). *Black Women Writers at Work*. Chicago: Haynarker Books, 2023.

TATE, Claudia (ed.). *Vozes Negras: A arte e o ofício da escrita*. Tradução de Ana Vestergaard *et al.* Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2023.

THE ACOLYTE. Criação de Leslye Headland. Los Angeles: Disney+, Disney Brasil, 2024. 8 episódios. (Cada episódio: aproximadamente 40 minutos.)

TIDWELL, Christy. *Big bad Wolves and Angry Sharks: the Ecogothic and a Century of Environmental Change*. In FHLAINN, SORCHA NÍ; MURPHY, Bernice M. (org). *Twentieth-Century Gothic: An Edinburgh Companion*. Edinburgh, Edinburgh University Press, p. 290-304, 2022.

TILL – A busca por justiça. Direção: Chinonye Chukwu. Beverly Hills: MGM. 2023. 2h10min.

TOMB Raider. Crystal Dynamics, Square Enix: 2013. 1 jogo eletrônico

TOMB Raider: a origem. Direção: Roar Uthaug. Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros. Pictures, GK Films, Square Enix: Warner Bros. Pictures. 2018.

TV UFBA na íntegra SD - Angela Davis na UFBA - Transmissão *on-line* do evento na íntegra (2017). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6CdrOqPE7Rs>. Acesso em: 12 mar. 2025.

UMMA. Direção: Iris Shim. Culver City: Stage 6 Films. 2022. 1h 23min.

WALKER, Sheila S. The All-AmericasAll-Amarican African Diaspora. In: DIÉNE, Dondou (ed.). *From Chains to Bonds: The Slave Trade Revisited*. New York /Paris: Berghahn Books/UNESCO Publishing, pp. 285-91, 2001.

WALKER, Alice. *Em busca dos jardins de nossas mães: prosa mulherista*. Tradução de Stephanie Borges. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

WALKER, Nick. *Neuroqueer heresies: Notes on the neurodiversity paradigm, autistic empowerment, and postnormal possibilities*. Fort Worth: Autonomous Press, 2021.

WALPOLE, Horace. *O Castelo de Otranto*. Tradução de Oscar Nestarez. São Paulo: Escotilha, 2019. *E-book*.

WEIRD WEST. Wolfeye Studios, Devolver Digital: 2022. 1 jogo eletrônico.

WERNECK, Jurema. De Ialodês e feministas: reflexões sobre a ação política das mulheres negras na América Latina e Caribe. *Mulheres Rebeldes*, 2008. Disponível em: [www.mulheresrebeldes.blogspot.com/2008/10/de-ialods-e-feministas.html](http://www.mulheresrebeldes.blogspot.com/2008/10/de-ialods-e-feministas.html). Acesso em: 12 fev. 2025.

WEST AFRICAN WISDOM: ADINKRA SYMBOLS & MEANINGS – SANKOFA. Disponível em: <http://www.adinkra.org/htmls/adinkra/sank.htm>. Acesso em: 10 fev. 2025.

WESTER, Maisha. *African American Gothic: Screams from Shadowed Places*. New York: Palgrave MacMillan, 2012.

WESTER, Maisha. *African American Gothic in the Era of Black Lives Matter*. Cambridge: Cambridge University Press, 2025.

WESTER, Maisha; REYES, Xavier Aldana (eds). *Twenty-First-Century Gothic: An Edinburgh Companion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.

WESTER, Maisha. Black Lives Matter (BLM) Horror. In: BACON, Simon (ed.). *The Evolution of Horror in the Twenty-First Century*. Lanham: Lexington Books, 2023. pp. 171-184.

WHAT HAPPENED, Miss Simone? Direção: Liz Garbus. Netflix. 2015. 102min.