

Estado da publicação: O preprint não foi publicado em outro meio.

Entre a carne fílmica e a carne material: articulações socioantropológicas no cinema de horror

Wagner Lemes do Nascimento, Mário Ferreira da Silva

<https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.17813>

Submetido em: 2026-09-01

Postado em: 2026-09-02 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

ENTRE A CARNE FÍLMICA E A CARNE MATERIAL: ARTICULAÇÕES SOCIOANTROPOLÓGICAS NO CINEMA DE HORROR

WAGNER LEMES DO NASCIMENTO

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7888-6652>

<nascimento.wagner@proton.me>

Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), Chapecó, Santa Catarina

MÁRIO FERREIRA DA SILVA

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8166-878X>

<dasilvamferreira@gmail.com>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul

RESUMO: A pesquisa investiga as potencialidades teórico-metodológicas das Ciências Sociais para analisar as intersecções entre o cinema de horror e as dinâmicas raciais contemporâneas. Diante do tropo clássico que relega os corpos negros à descartabilidade e à morte precoce, o trabalho interroga de que modo o chamado "horror negro" mobiliza o insólito e a monstrosidade para subverter lógicas de opressão estrutural. A partir da convergência disciplinar entre a Sociologia e a Antropologia Visual, adota-se a etnografia fílmica e a postura do "antropólogo-espectador" para investigar o filme como "mundo-película", articulando a imaginação sociológica, a antropologia especulativa, a fabulação crítica e o afrossurrealismo. O corpus fundamenta-se na síntese comparativa de três investigações pregressas dos autores: o curta-metragem *Don't Die First* (2021), a franquia *Candyman* (1992; 2021) e o longa-metragem *Pecadores* (2025). As análises revelam que as ameaças sobrenaturais são tensionadas pela crudeza da violência material, situando a brutalidade policial e o racismo institucional como os perigos mais letais que recaem sobre a carne. Conclui-se que as obras operam uma transição da "poesia figurativa" para a "poesia direta", convertendo o fantástico em uma tecnologia de "reexistência" capaz de fabular horizontes emancipatórios e afirmar ontologicamente a continuidade da existência negra dentro e fora das telas.

Palavras-chave: horror negro, etnografia fílmica, relações raciais, cinema de horror, afrossurrealismo.

BETWEEN FILMIC FLESH AND MATERIAL FLESH: SOCIO-ANTHROPOLOGICAL INTERCONNECTIONS IN HORROR FILMS

ABSTRACT: This study explores the theoretical and methodological potential of the social sciences to analyze the intersections between horror cinema and contemporary racial dynamics. In light of the classic trope that relegates Black bodies to disposability and premature death, this study examines how so-called "Black horror" mobilizes the uncanny and monstrosity to subvert the logic of structural oppression. Drawing on the disciplinary convergence between sociology and visual anthropology, the study employs filmic ethnography and the perspective of the "spectator-anthropologist" to investigate the film as a "world-on-film," bringing together

sociological imagination, speculative anthropology, critical storytelling, and Afro-surrealism. The corpus is based on a comparative synthesis of three previous studies by the authors: the short film *Don't Die First* (2021), the *Candyman* franchise (1992; 2021), and the feature film *Sinners* (2025). The analyses reveal that supernatural threats are set against the harshness of material violence, positioning police brutality and institutional racism as the most lethal dangers that befall the flesh. It is concluded that these works effect a transition from “figurative poetry” to “direct poetry,” transforming the fantastic into a technology of “resistance” capable of envisioning emancipatory horizons and ontologically affirming the continuity of Black existence both on and off the screen.

Keywords: black horror, filmic ethnography, race relations, horror cinema, afro-surrealism.

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa debruça-se sobre as potencialidades teórico-analíticas e metodológicas das Ciências Sociais para compreender as complexas intersecções entre o cinema de horror e as dinâmicas das relações raciais contemporâneas. Historicamente marcado por convenções e conveniências narrativas que relegam as personagens negras à descartabilidade, à hipersexualização, à vilania monstruosa ou à conhecida fatalidade de “morrer primeiro” (Coleman, 2019; Coleman; Harris, 2023), o cinema de gênero vem passando, nas últimas décadas, por um vigoroso processo de inflexão estética, política e discursiva. Diante dessa reconfiguração — impulsionada pelo fortalecimento do protagonismo de realizadores e realizadoras negras que reivindicam o controle dos meios de representação e de produção imagética —, este trabalho interroga: de que maneira as produções do chamado horror negro mobilizam o elemento fantástico, o insólito e a monstruosidade para desestabilizar e subverter as lógicas da opressão e da violência estrutural?

Para responder a essa questão, este artigo resulta do adensamento de uma experiência contínua e compartilhada de pesquisa desenvolvida em conjunto por um sociólogo e um antropólogo. Ao longo de nossa trajetória investigativa no campo das Ciências Sociais e do Audiovisual, viemos construindo uma agenda de pesquisa dedicada a examinar como a ficção de horror transita entre o onirismo etéreo da violência simbólica e a crudeza material do racismo antinegro.

O presente trabalho constitui, assim, um esforço de síntese comparativa, consolidação metodológica e aprofundamento teórico ancorado nas reflexões empíricas geradas em três estudos pregressos de nossa autoria: 1) uma análise comparativa sobre a surrealidade, a materialidade e as transformações de uma lenda urbana mítica na franquia *Candyman* (1992; 2021), desenvolvida em Ferreira da Silva e Nascimento (2024); 2) um estudo acerca do horror

familiar, vampirismo, afrossurrealismo e performance no longa-metragem *Pecadores* (2025) (Ferreira da Silva; Nascimento, 2025a); e 3) e uma investigação sobre as estratégias de sobrevivência e a brutalidade policial no curta-metragem *Don't Die First* (2021) (Ferreira da Silva; Nascimento, 2025b). A articulação integrada desse corpus nos permite ir além dos recortes monográficos anteriores para empreender uma meta-análise socioantropológica de maior fôlego. A questão central reside em decifrar como esses artefatos audiovisuais deixam de operar como meros registros passivos ou ilustrativos de traumas históricos para se afirmarem como plataformas vivas, agenciadoras de novas ontologias, memórias insurgentes e subjetivações políticas no celuloide.

Metodologicamente, a pesquisa opera na convergência interdisciplinar entre a Sociologia e a Antropologia Visual, elegendo a etnografia fílmica como procedimento analítico estruturante (Reyna, 2019; Almeida, 2024). Recusando a distância asséptica do espectador tradicional, assumimos a postura epistêmica de antropólogos-espectadores (Hikiji, 1998), concebendo o cinema como um campo legítimo de habitação densa, afetação mútua (Favret-Saada, 2005) e interlocução com os sujeitos projetados na tela. Nesse movimento, mobilizamos a categoria de mundo-película (Ferreira da Silva, 2025a; 2025b) para cartografar tanto os elementos expressivos internos à diegese — tais como planos, enquadramentos, texturas visuais, montagem e ambiências sonoras — quanto os materiais exegéticos que orbitam e expandem a obra (roteiros, faixas musicais, *backstories* e declarações dos realizadores).

Sob o prisma teórico, o trabalho cruza a imaginação sociológica de Charles Wright Mills (1982) à antropologia especulativa (Nodari, 2015), conectando a experiência biográfica dos personagens às estruturas macroscópicas da sociedade e tratando os mundos cinematográficos como realidades possíveis e fecundas para o pensamento social. Essa grade interpretativa é fortalecida pela fabulação crítica de Saidiya Hartman (2020 [2008]), que desafia os silenciamentos do arquivo oficial, e pela estética do afrossurrealismo (Miller, 2016; Spencer, 2020; Orange; Carreiro, 2024), na qual o insólito opera a banalização do sobrenatural para melhor escancarar a aberração do racismo sistêmico. Ao tensionarmos as fronteiras entre a carne fílmica e a carne social sob o viés dos *body genres* (Williams, 1991), evidenciamos que a ficção não é o avesso da verdade (Saer, 2009), mas uma ferramenta emancipatória capaz de reelaborar as dores deixadas "no vestígio" da diáspora (Sharpe, 2023) e forjar práticas de reexistência (Grunvald, 2019).

Para cumprir esse itinerário analítico, além desta introdução e das considerações finais, o presente artigo organiza-se em três seções complementares: na primeira seção, explicitamos as bases epistemológicas da etnografia fílmica, aprofundando a condição do

antropólogo-espectador no cinema de gênero e detalhando a operacionalização do conceito de mundo-película enquanto procedimento investigativo. Na sequência, construímos a arquitetura conceitual da pesquisa, demonstrando como a literatura, a ficção e a especulação afro-centrada fornecem as chaves interpretativas para decodificar as relações de poder e as contranarrativas gestadas pelo audiovisual. E, na terceira seção, a partir da análise comparativa e integrada do *corpus* empírico (*Don't Die First*, *Candyman* e *Pecadores*), examinamos os contrastes entre as ameaças sobrenaturais e a materialidade do racismo, evidenciando como a insurgência estética e a afirmação ontológica dos corpos negros reconfiguram o cinema de horror contemporâneo.

1. HABILITAR O CELULOIDE: A ETNOGRAFIA FÍLMICA E O MUNDO-PELÍCULA COMO MÉTODO

No decorrer de todo o percurso da pesquisa, adotamos a metodologia da etnografia fílmica (Reyna, 2019; Almeida, 2024), como proposta de relação com o cinema e com a obra, estabelecendo com eles um diálogo teórico-metodológico. Ao nos enveredarmos pelos caminhos de não apenas encarar o filme como um produto dotado e produtor de discursos, sentidos e práticas, buscamos também compreendê-lo como um mundo em si. Essa perspectiva é sintetizada no conceito de mundo-película (Ferreira da Silva, 2025a; 2025b), o qual traduz, sucintamente, a ideia de conceber a narrativa fílmica como um espaço a ser habitado pelo etnógrafo. A partir desse enquadramento, os personagens passam a ser tratados como interlocutores, com os quais compartilhamos a experiência sensível e todo o trajeto de investigação etnográfica.

Essa abordagem concebe o filme "[...] como objeto, não só na construção estética, mas, sobretudo, em seu discurso fílmico, se apropriando do seu discurso social e simbólico do objeto/fenômeno representado" (Reyna, 2019, p. 23). Trata-se de uma miríade de formas pelas quais a obra apresenta, (re)presenta, forma e (de)forma a realidade social, constituindo-se simultaneamente como objeto, meio e locus de investigação. Tal postura nos convoca a assumir a condição caracterizada por Rose Satiko Hikiji (1998, p. 91) como a de antropólogos-espectadores, ou seja, aqueles que tomam o cinema como um campo legítimo de observação e interpretação antropológica. Ao habitarmos o espaço diegético ao lado dos personagens e acompanharmos suas dinâmicas, os elementos da linguagem cinematográfica — enquadramentos, planos, iluminação, sonoridades e atuações — operam como fontes densas de interlocução e análise socioantropológica.

Trata-se, portanto, de manter um olhar atento e vivenciar a experiência fílmica de forma corpórea, concebendo a narrativa como o próprio campo no qual nos fazemos presentes. Esse

ato de engajamento sensível e físico é potencializado no cinema de horror, um dos gêneros — ao lado do melodrama e da pornografia — caracterizados por mobilizar os corpos da audiência a mimetizarem as sensações em tela, convocando o público a experienciar de maneira profunda os excessos de tensão, medo, susto ou aversão (Williams, 1991). Desta forma, ao assistirmos e (re)assistirmos à obra, seja no cinema ou em *streaming*, nos envolvemos e somos profundamente afetados (Favret-Saada, 2005) por ela, observando, experienciando e participando das vidas das personagens. Configura-se, assim, um autêntico "estar lá" etnográfico viabilizado pela câmera, dispositivo que media nosso olhar e ancora nossa presença no universo gestado pelo celuloide.

Para além da diegese estrita, o habitar etnográfico exige atenção aos elementos exegéticos que orbitam a obra e participam de sua feitura. Entrevistas, bastidores, roteiros, faixas sonoras complementares e materiais de arquivo funcionam como extensões do mundo-película, auxiliando na compreensão tanto do que a narrativa expõe e performa quanto daquilo que ela omite ou silencia. Ao registrar e estruturar as imagens no celuloide, o cinema atua não apenas na produção, mas na cristalização da própria realidade social, operando como uma tecnologia geradora de mundos. Assim, fazer uma etnografia no e do cinema (Wittmann, 2017) implica reconhecer a intencionalidade do fazer-fílmico enquanto produção coletiva dotada de sentidos (Hikiji, 1998), intimamente conectada ao contexto sociocultural e econômico de sua realização.

Ao elegermos o cinema de horror contemporâneo e o fantástico como campo empírico — dialogando com a necessidade de fortalecimento das análises cinematográficas nas Ciências Sociais (Almeida, 2024) —, distanciamo-nos de uma crítica estética convencional. Nosso corpus analítico, estruturado a partir das investigações pregressas sobre o curta *Don't Die First* (2021), os longas da franquia *Candyman* (1992; 2021) e o filme *Pecadores* (2025), é acessado por meio de um diálogo interdisciplinar entre a Sociologia e a Antropologia. Essa convergência epistêmica nos permite articular as estruturas materiais do racismo e as relações institucionais às experiências sensíveis, simbólicas e fabulatórias expressas na tela, consolidando a etnografia fílmica como uma via fecunda para a apreensão das dinâmicas sociais contemporâneas.

Ao assumirmos o cinema de horror como campo, torna-se imperativo desarticular as fronteiras rígidas entre o imaginário e o concreto, compreendendo de que modo o insólito opera não como fuga, mas como lente crítica sobre a realidade social. Na seção seguinte, articulamos a imaginação sociológica, a antropologia especulativa e o afrossurrealismo como eixos teóricos complementares que nos permitem ler o sobrenatural como um poderoso catalisador de fabulação e um diagnóstico das fraturas materiais do racismo.

2. IMAGINAÇÃO SOCIOLÓGICA, ANTROPOLOGIA ESPECULATIVA, FABULAÇÃO CRÍTICA E AFROSSURREALISMO

A mobilização da imaginação sociológica, nos termos formulados por Charles Wright Mills (1982, p. 12), assenta-se no pressuposto de que esta faculdade analítica "nos permite compreender a história e a biografia e as relações entre ambas, dentro da sociedade". Para o autor, "talvez a distinção mais proveitosa usada pela imaginação sociológica seja entre 'as perturbações pessoais originadas nos meios mais próximos' e 'as questões públicas da estrutura social'" (Mills, 1982, p. 14). Ao transpormos essa chave de leitura para o campo do audiovisual, compreendemos que o filme não apenas se constitui como o resultado material e simbólico de um determinado período histórico e social, mas também opera como um dispositivo analítico potente: por meio da imaginação sociológica, torna-se possível articular os dilemas e angústias particulares vivenciados pelas personagens em tela com as estruturas sociais macroscópicas que as condicionam. Desse modo, o conteúdo fílmico em sua totalidade é capaz de ensejar um olhar mais apurado e crítico sobre a própria realidade social. Conforme pontua José de Souza Martins (2014), ao demonstrar a fecundidade da arte para o pensamento crítico, a literatura possui a capacidade de estimular a sociologia. Argumentamos que essa mesma potência epistemológica pode ser estendida ao cinema de modo geral e, de maneira bastante profícua, ao cinema de horror em específico, gênero no qual as fraturas, as violências e os medos que atravessam o tecido social encontram uma via privilegiada de manifestação e interpelação crítica.

Nesse sentido, o sobrenatural deixa de ser apreendido como mero entretenimento escapista para atuar como uma ferramenta analítica que aguça a percepção sobre a própria concretude das relações de poder. antropologia especulativa, por sua vez, abre caminho para pensarmos as obras cinematográficas — bem como o nosso engajamento com elas — enquanto mundos possíveis e plenamente existentes. A partir desse enquadramento, tais universos deixam de ser lidos como falsos ou inverossímeis, passando a ser compreendidos como um horizonte de possibilidades e de produção de conhecimento. A ficção aqui não é posta como o contrário da verdade, mas sim como uma outra forma de contar e refletir o mundo. Sendo assim:

Podemos, portanto, afirmar que a verdade não é necessariamente o contrário da ficção, e que quando optamos pela prática da ficção não o fazemos com o propósito obscuro de tergiversar a verdade. Quanto à dependência hierárquica entre verdade e ficção, segundo a qual a primeira possuiria uma positividade maior que a segunda, é desde já, no plano que nos interessa, uma mera fantasia moral (Saer, 2009 [1997], p. 2).

O engajamento com o cinema, a partir dessa perspectiva, permite-nos estabelecer uma relação antes inexistente entre esses dois mundos (Nodari, 2015), capaz de transformar o próprio horizonte do antropólogo-espectador. Ao permitirmos a construção dessa ponte entre-mundos,

instaura-se um estado liminar de suspensão sensorial - uma espécie de *stasis* que demarca um antes e um depois. Nossa perspectiva habitual permanece suspensa até o momento em que adentramos o universo da obra, fundindo-se à mediação da câmera à trajetória dos personagens-interlocutores (Ferreira da Silva, 2025b).

A partir dessa forma de mobilizarmos o filme na pesquisa, abrimos possibilidades de mundos, de encontros e de compreensão do outro por meio de narrativas que estão inscritas na película. Mesmo diante desses universos ficcionais, violentos, brutais e fantásticos, torna-se possível articular uma reflexão densa sobre os dramas, conflitos e dinâmicas que atravessam a realidade social. O mundo projetado na tela, por mais fantástico e [sobre]natural que se apresente, não se constitui como uma inverdade material, mas sim como uma via fantástica para acessar a alteridade e vislumbrar outras formas de narrar experiências de trauma e dor.

É nesse horizonte que a fabulação crítica (Hartman, 2020 [2008]) se torna indispensável: ela opera não apenas para preencher as lacunas do que o celuloide não pôde registrar, mas sobretudo para pensar os modos pelos quais esse arquivo fílmico pode recontar e transformar a narrativa sobre e com pessoas negras. Fabular permite pensar e escrever sobre as potencialidades de mundo criadas pela obra, narrando o que frequentemente é interditado ou silenciado na historiografia hegemônica (Hartman, 2020 [2008]; Seligmann-Silva, 2008). O trauma e as memórias não documentadas fazem-se presentes nesse arquivo fílmico, engendrando a gênese de corpos insurgentes. O horror negro, assim, não se limita a expor violências pregressas: ele desloca o corpo historicamente submetido à morte social e corporal (Hartman, 2020 [2008]) para um novo prisma analítico. Cria-se no celuloide uma contranarrativa que tensiona o arquivo oficial, convertendo a dor e o indizível em matéria para o exercício da fabulação crítica.

Essa potência fabulatória encontra no afrossurrealismo uma expressão estética e política radical. O afrossurrealismo configura-se como um movimento artístico, intelectual e cultural voltado para a desnaturalização das injustiças raciais e para a reimaginação da negritude por meio da incorporação do fantástico, do místico e do insólito (Miller, 2016). Longe de operar apenas como um artifício fantasioso, essa estética pressupõe a existência de uma realidade invisibilizada que luta para emergir sob as superfícies do mundo hegemônico (Miller, 2016). De acordo com Spencer (2020), um dos pilares dessa abordagem reside na banalização do sobrenatural, em que eventos incomuns ou monstruosos são integrados de forma corriqueira ao cotidiano das personagens negras. Essa escolha estética inverte as expectativas do horror convencional: enquanto os fenômenos fantásticos são assimilados pelas personagens sem contestação, o

racismo sistêmico e as estruturas de opressão da supremacia branca são expostos em seu caráter verdadeiramente absurdo, monstruoso e inexplicável

Ademais, ao articular vivências transcorridas e futuros projetados no seio de um presente fraturado, o afrossurrealismo tenciona linearidades temporais para curar feridas históricas da diáspora, potencializando as táticas de sobrevivência ao entrelaçar o humor ao grotesco e à dor. Nesse sentido, a transposição dessa vertente para o campo da produção audiovisual opera uma profunda desobediência epistêmica e política. Como apontam Orange e Carreiro (2024), a dinâmica do audiovisual afro-surreal constitui menos uma escola formal de estilo e mais um modo insurgente de existência e resistência. Esse processo se consolida mediante disputas no campo da linguagem e a reconstrução de memórias coletivas que visam confrontar e resgatar as narrativas de corpos historicamente subalternizados e invisibilizados pela colonialidade (Orange, 2024).

Ao conferir aos sujeitos marginalizados a centralidade e a capacidade de fabulação, as obras cinematográficas transcendem a mera lógica da sujeição e constroem legítimos processos de subjetivação fílmica e de afirmação ontológica. Assim, o insólito torna-se uma tecnologia emancipatória de agência, permitindo que as existências negras no celuloide rompam com destinos historicamente roteirizados de aniquilação e passem a reivindicar, com soberania, o direito de continuar existindo.

Essa constelação teórica - ao conjugar a imaginação sociológica, a antropologia especulativa, a fabulação crítica e o afrossurrealismo - fornece a grade interpretativa necessária para adentrarmos o *corpus* empírico da pesquisa. Na seção subsequente, mobilizamos esse arcabouço para analisar como o curta-metragem *Don't Die First* (2021), a franquia *Candyman* (1992;2021) e o aclamado filme *Pecadores* (2025) operam essa passagem da vulnerabilidade à agência, revelando os embates entre o terror fantástico e a materialidade do racismo.

3. ENTRE A VIOLÊNCIA SOBRENATURAL E MATERIAL: A REXISTÊNCIA NEGRA DIANTE DO HORROR RACIAL

Um ponto central para as obras que compõem esta análise assenta-se na categoria de horror negro, isto é, produções realizadas por pessoas negras, para pessoas negras e com pessoas negras (Coleman; Harris, 2023). A distinção conceitual em relação aos filmes de horror "com negros" ultrapassa uma mera contagem de protagonismo em tela: trata-se de um deslocamento ontológico e narrativo sobre como se vivencia a experiência da negritude. Ao invés de confinar esses sujeitos à margem do enredo ou a meros corpos descartáveis, o horror negro situa a

vivência negra no núcleo da narrativa, convertendo suas lutas, memórias, traumas históricos e as violências estruturais decorrentes de sua condição racial em eixos estruturantes da trama. Essa vertente ganhou novo fôlego e visibilidade a partir do impacto global de obras como *Corral!* (2017), de Jordan Peele, que impulsionou decisivamente o reconhecimento e o interesse de espectadores, da indústria cinematográfica e de pesquisadores pelas potencialidades críticas desse fazer-fílmico.

Ao posicionarmos o horror negro e seus personagens como o nexo nevrálgico das obras analisadas, colocamos no centro do debate as experiências de raça, violência e trauma que fazem sangrar tanto a carne fílmica quanto a carne material dessas figuras, afetando igualmente os antropólogos-espectadores que compartilham sensivelmente essas vivências com os corpos em tela. Mobilizamos essa vertente para evidenciar as disputas entre a violência sobrenatural e a violência material, expondo como o racismo e a opressão racial encontram-se profundamente incrustados nos sujeitos, nos espaços e nos objetos que estruturam as narrativas do corpus.

Dirigido por Daniel Brian Foster e lançado em 2021, o curta-metragem *Don't Die First* acompanha o funcionamento de uma agência misteriosa — a DDF — dedicada a fornecer instruções e suporte para que pessoas negras sobrevivam a situações típicas do cinema de horror. Na trama, funcionários como Monica e Craig atendem ligações emergenciais de clientes encurralados por ameaças sobrenaturais clássicas, tais como assassinos *slashers*, fantasmas, bonecos assassinos e zumbis, orientando-os com sucesso a partir de manuais de sobrevivência para que não sucumbam ao clichê de morrerem primeiro. O curso narrativo, contudo, é drasticamente rompido quando Craig atende à chamada de Alex, um jovem negro acuado em seu carro após um desentendimento banal com uma mulher branca que acionou a polícia. Sem que os manuais da agência disponham de protocolos para conter a hostilidade dos policiais que abordam o jovem de maneira violenta e truculenta, a ligação cai abruptamente sugerindo o desfecho fatal de Alex, momento em que a obra expõe a brutalidade policial e o racismo institucional como um terror material e insidioso, diante do qual as ferramentas para enfrentar o insólito se mostram impotentes.

Figura 1 - Don't Die First



Fonte: Don't Die First (2021)

Dirigido por Bernard Rose e lançado em 1992, *O Mistério de Candyman* acompanha a trajetória de Helen Lyle, uma acadêmica branca que pesquisa a lenda urbana de Candyman no conjunto habitacional de Cabrini-Green, em Chicago. A narrativa revela a gênese mítica da entidade: Daniel Robitaille, um talentoso pintor negro do século XIX e filho de um ex-escravizado, que foi brutalmente torturado, mutilado com um gancho, coberto de mel para ser picado por abelhas e queimado vivo por linchadores brancos após engravidar uma mulher branca da elite. Ao investigar o local e desafiar a crença coletiva repetindo seu nome cinco vezes diante do espelho, Helen atrai a aparição do verdadeiro Candyman, que busca perpetuar sua lenda através do terror e do derramamento de sangue inocente, incriminando a pesquisadora por assassinatos e pelo sequestro do bebê Anthony McCoy, até culminar no sacrifício de Helen em uma fogueira para resgatar a criança e na sua própria transformação em um novo mito vingativo.

Em *A Lenda de Candyman* (2021), dirigido por Nia DaCosta e produzido por Jordan Peele, a trama avança para o contexto contemporâneo em que o antigo Cabrini-Green encontra-se em processo de gentrificação, acompanhando o pintor Anthony McCoy e a curadora de arte Brianna Cartwright. Ao investigar a história local para conceber uma nova exposição, Anthony é picado por uma abelha e entra em contato com William Burke, morador veterano que lhe apresenta a história de Sherman Fields — homem negro com deficiência espancado injustamente até a morte pela polícia em 1977 — e revela a existência de múltiplos mártires raciais que compõem o manto histórico de Candyman. Consumido por uma deterioração física progressiva, Anthony descobre ser o bebê resgatado em 1992 e é orquestrado por William para se tornar a nova

encarnação da entidade, sendo executado sumariamente pela polícia nos braços de Brianna; ao ser coagida pelos policiais a falsear o relato da abordagem, Brianna invoca o espírito no espelho retrovisor, fazendo com que Candyman ressurja para massacrar os agentes e ordenar a difusão perpétua de sua lenda como uma força de retribuição e justiça racial.

Figura 2 - Candyman



Fonte: Candyman (1992)

Dirigido por Ryan Coogler e ambientado no Mississippi de 1932, *Pecadores* acompanha os irmãos gêmeos Elijah "Smoke" e Elias "Stack" Moore, que retornam de Chicago para abrir uma *juke joint* destinada a servir de refúgio festivo para a comunidade negra diante da segregação racial e da exploração econômica. A inauguração atinge o ápice quando o primo dos protagonistas, Samuel "Sammie" Moore — jovem prodígio do blues dotado do poder ancestral de romper o véu entre a vida e a morte —, realiza uma performance transcendental que atrai Remmick, um antigo vampiro de origem irlandesa. Ao buscar assimilar o talento de Sammie e constituir uma "família vampírica" unida pelo sangue, pelo controle psíquico e por uma falsa promessa de igualdade, o monstro transforma habitantes locais, incluindo Mary e o próprio Stack, desatando um confronto brutal no qual alianças comunitárias, sacrifícios e saberes tradicionais são mobilizados. O embate culmina na destruição de Remmick e de sua prole pela luz solar, na eliminação da milícia supremacista da Ku Klux Klan liderada por Hogwood e na sobrevivência de Sammie, cuja arte e recusa à submissão consolidam a música como veículo de agência e afirmação ontológica ao longo das décadas.

Figura 3 - Os gêmeos Stack e Smoke



Fonte: Sinners (2025)

Em todas as narrativas que compõem o corpus, as personagens e os corpos negros são atravessados por múltiplas violências e ameaças — tanto de ordem sobrenatural quanto material —, a exemplo da brutalidade policial e estatal retratada em *Don't Die First* (2021) e *A Lenda de Candyman* (2021), da perseguição promovida pela Ku Klux Klan em *Pecadores* (2025) e do linchamento racista motivado pelo interdito aos relacionamentos interraciais na gênese histórica d'O *Mistério de Candyman* (1992). Em todas essas obras, estabelece-se uma tensão dicotômica entre ameaças etéreas — como fantasmas, maldições e vampiros — e a contundência da violência racial concreta. Diante de uma estrutura social racista (Bonilla-Silva, 2023), o pêndulo do horror desloca-se decisivamente para a vulnerabilidade imposta aos corpos negros, revelando que a opressão material é incomensuravelmente mais letal do que qualquer manifestação do insólito. A monstruosidade é, portanto, ressignificada e direcionada às instituições opressoras — à polícia, ao Estado e aos grupos supremacistas brancos —, agentes históricos de uma violência repugnante que dilacera a carne fílmica e a carne material no celuloide.

A forma como a resistência (Grunvald, 2019) é mobilizada nas narrativas diante da brutalidade policial permite refletir sobre táticas que, embora distintas em suas operações, convergem no propósito de manter os corpos negros vivos ou na linha de frente contra a violência racial. Enquanto em *Don't Die First* a agência-título especializa-se em resguardar figuras negras — dispondo de manuais detalhados sobre criaturas fantásticas para garantir sua

sobrevivência, ainda que o desfecho explicita a ineficácia desse protocolo perante a materialidade da violência policial —, em *A Lenda de Candyman* essa tecnologia opera na ressignificação do corpo martirizado como força de confronto direto. Ao compreender e aceitar a transformação de Anthony no novo receptáculo de Candyman, Brianna converte a entidade sobrenatural em uma arma contra a opressão estatal, materializando a proposta de William Burke ao contrapor a violência histórica do racismo com a retribuição implacável do mito.

Embora essas táticas aparentem operar em sentidos opostos, ambas convergem na urgência de preservar e proteger os corpos negros diante de ameaças materiais e sobrenaturais. Essa dualidade reflete-se na condução contrastante dos desfechos: enquanto Alex segue as instruções, coopera e ainda assim é fatalmente vitimado pela abordagem policial instigada por uma denúncia racista em *Don't Die First*, Anthony é sumariamente executado pelos policiais que coagem e chantageiam Brianna em *A Lenda de Candyman*. Diante dessa violência, Brianna opta por invocar a entidade mítica, operacionalizando o terror sobrenatural como via de retribuição e resposta à violência racial. Essa escolha demarca a distância tonal entre as duas obras: ao passo que *Don't Die First* encerra-se sob uma atmosfera melancólica e sombria diante da perda irreparável de mais uma vida negra, *Candyman* culmina na imponência do monstro vingador que conclama Brianna a difundir sua lenda e anunciar seu retorno.

Em *Pecadores*, a *Ku Klux Klan* (KKK) manifesta-se desde o início como uma ameaça letal a múltiplas formas de vida, visando tanto os irmãos Smoke e Stack, a comunidade negra em geral, e o próprio vampiro Remmick. Este último, ao transformar Bert e Joan e integrá-los à sua unidade familiar, desarticula a ideologia racista professada pelo casal. Quando confrontado sobre um possível alinhamento à Klan, o vampiro ofende-se, demarcando sua repulsa diante de uma baixa moral que supera a sua própria monstruosidade biológica. Posteriormente, com sua natureza revelada, Remmick alerta os irmãos sobre a emboscada planejada por Hogwood — informação obtida pela conexão psíquica com os supremacistas convertidos — e propõe a transformação vampírica como meio para neutralizar o massacre iminente da *juke joint*. Assim, mesmo a entidade predatória empenhada na assimilação e homogeneização cultural reconhece o racismo da KKK como um horror aberrante, mobilizando suas próprias memórias de opressão pretérita para justificar a oferta de um refúgio monstruoso diante da violência supremacista branca.

Desta forma, por mais que Remmick se constitua como uma ameaça potente no filme, o clímax narrativo assenta-se no confronto direto entre Smoke e o bando supremacista liderado por Hogwood, que planejava o ataque surpresa à casa de shows. Prevenido pelo aviso do

vampiro, Smoke aguarda os invasores em prontidão e, após enfrentá-los armado, sucumbe aos ferimentos. O protagonista, portanto, não é abatido pelo confronto com o vampiro ou por forças sobrenaturais, mas tem sua trajetória ceifada pela materialidade da violência racial decorrente dos disparos de arma de fogo. Esse desfecho dialoga com o calvário histórico vivenciado pelas diversas encarnações de Candyman, como evidenciado em *A Lenda de Candyman* (2021). A narrativa retoma o suplício de Daniel Robitaille que, em razão de seu relacionamento amoroso com uma mulher branca após retratá-la em pintura, foi brutalmente espancado, teve a mão amputada e foi untado com mel para ser picado até a morte por abelhas. Na obra de 2021, esses assassinatos brutais de homens negros são recontextualizados sob a égide mítica de Candyman, que incorpora as vítimas à sua colmeia e revigora a potência de sua lenda por meio da memória e dos corpos daqueles que tombaram sob a violência racial.

Em todos os casos analisados — Alex em *Don't Die First*, Smoke em *Pecadores*, bem como Robitaille, Anthony e Sherman Fields na franquia *Candyman* (1992; 2021) —, a ameaça que culmina na destruição desses sujeitos decorre da violência policial e do vigilantismo racista. As forças etéreas não constituem a causa primordial de sua ruína; é a violência racial material que determina seu destino. Evidencia-se, assim, que, a despeito da proliferação de perigos sobrenaturais que rondam os corpos negros no cinema de horror, o racismo institucional e sistêmico firma-se como a força mais implacável, letal e devastadora sobre a carne.

A despeito dos desfechos melancólicos que acometem diversas personagens perante a violência estatal e paramilitar, as obras mobilizam o fantástico como via para repensar como esses corpos podem erigir táticas insurgentes de enfrentamento. Tais estratégias manifestam-se desde uma agência dedicada a manter sujeitos negros vivos no celuloide, passam pelo esforço de irmãos em salvaguardar sua comunidade mediante a música, a performance e os laços de afeto, até o recurso a uma força mítica e letal orientada à autodefesa coletiva. Todas essas práticas articulam a luta pela sobrevivência e pela preservação do corpo, condensando-se na potência teórico-política da *reexistência*, conceito formulado por Vi Grunvald (2019) nos seguintes termos:

[...] um neologismo que busca fundir, em um único vocábulo, as palavras “existência” e “resistência” e tem sido muito utilizado por grupos e indivíduos ligados aos ativismos contemporâneos por direitos humanos. De fato, o neologismo é muito feliz em marcar que esses processos de resistência são lutas pela existência, pois é esta última que se vê, a todo momento, ameaçada por diversos terrorismos de direita e, inclusive, por terrorismos de Estado através de seu braço armado, a polícia (Grunvald, 2019, p. 270).

Essa formulação permite compreender que mobilizar a *reexistência* no cinema de horror implica encarar de frente as múltiplas violências que acometem as existências e os corpos negros, tanto na carne fílmica quanto na materialidade social. Entrecruzar a violência encenada em tela

com a brutalidade sistemática que acossa esses sujeitos na realidade concreta constitui uma tarefa árdua, porém incontornável. As representações em tela — que por vezes irrompem de modo explícito e, em outros momentos, operam pela sugestão e pela recusa ao sadismo voyeurista — podem ser compreendidas sob a chave analítica da imagem-violência, a qual Rose Satiko Hikiji define como:

[...] imagens da violência - atos de violência física implicando um (ou vários) agressor(es) e uma (ou várias) vítima(s). Por outro lado, estas eram imagens violentas em sua construção: provocam no espectador tensão, susto, ansiedade ou nojo, seja por sua elaboração rítmica, seja pela sua representação grotesca do ato violento (Hikiji, 2012, p. 104).

Nos filmes que integram este corpus, o racismo materializa-se por meio dessas imagens violentas, estruturadas nas ações, nos conflitos e nas reações coreografadas em tela, permitindo ao antropólogo-espectador que habita esse mundo experienciar, ao lado dos personagens, a contundência da violência racial. O racismo configura-se como um fenômeno multidimensional alicerçado na hierarquização sistemática de grupos sociais sob o viés da categoria de "raça" (Campos, 2017). Longe de se restringir a desvios de conduta individuais, essa opressão opera de maneira sistêmica por meio do racismo institucional, que molda o próprio funcionamento das organizações e dos aparelhos estatais com base em assimetrias raciais habituais, perpetuando privilégios e exclusões (Vinuto, 2023). Essa engrenagem apoia-se ideologicamente na naturalização da crença na inferioridade da população negra (Guimarães, 2009), culminando em um processo radical de desumanização. Sob essa égide, o indivíduo negro é destituído de sua condição plena de sujeito de direitos e de agência perante o tecido social, sendo rebaixado pelo olhar colonial a um estatuto de despersonalização que o enquadra como um mero "objeto entre outros objetos" (Fanon, 2020 [1952], p. 103).

Como consequência direta dessa dinâmica violenta, institui-se um trauma crônico que posiciona o sujeito negro em uma condição de absoluta "Outridade" frente à hegemonia branca, delimitando espaços de inadequação e sofrimento psíquico (Kilomba, 2019). Esse processo não constitui um arcaísmo superado com o fim dos regimes formais de escravidão, mas sim um vestígio histórico ativo. A experiência contemporânea dos herdeiros da diáspora africana evidencia que as estruturas sociais atuais ainda são profundamente afetadas pelo legado e pela vida "no vestígio" de violências passadas que continuam a ecoar e a assombrar o presente, limitando e ameaçando materialmente as possibilidades de sobrevivência física e subjetiva desses corpos (Sharpe, 2023).

Ao mobilizarem o celuloide como espaço de confrontação histórica e subjetivação, *Don't Die First*, a franquia *Candyman* e *Pecadores* demonstram que habitar o mundo-película sob a ótica

do horror negro não significa reiterar passivamente a contabilidade da morte ou a dor do trauma racial. Pelo contrário, ao entrelaçarem a imagem-violência e o insólito às fraturas materiais do racismo estrutural, as obras operam uma profunda desobediência epistêmica: o sobrenatural deixa de ser mero artifício do medo para se converter em um dispositivo de fabulação crítica e de resistência. É precisamente na recusa à aniquilação e na capacidade de reimaginar destinos roteirizados que o horror negro afirma sua potência ontológica, forjando na carne fílmica e na imaginação social novas possibilidades de existir, insurgir e permanecer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste percurso investigativo, a articulação teórico-metodológica entre a etnografia fílmica e o conceito de mundo-película permitiu demonstrar que o cinema de horror contemporâneo opera como um território privilegiado para a análise socioantropológica das relações raciais. A transição estética e política evidenciada no *corpus* analítico marca uma passagem fundamental da "poesia figurativa" para a "poesia direta": nas produções contemporâneas conduzidas por realizadores negros, o racismo deixa de figurar apenas como uma atmosfera difusa ou um terror metafórico para se afirmar como a força material mais letal e concreta que incide sobre os corpos e subjetividades. Seja pela institucionalização de manuais de sobrevivência em *Don't Die First*, pela transmutação do trauma em retribuição mitológica na franquia *Candyman*, ou pela recusa da assimilação em prol da celebração comunitária em *Pecadores*, o fantástico afirma-se como uma tecnologia de resistência.

Longe de assumirem contornos heroicos convencionais ou de reiterarem a contabilidade passiva da morte, essas obras transformam a experiência do insólito em uma via de insurgência política, na qual a violência reativa deixa de recair sobre as próprias comunidades marginalizadas para interpelar diretamente as estruturas de dominação racial e estatal. Em última instância, habitar o celuloide como antropólogos-espectadores revela que a carne fílmica e a carne material permanecem indissociavelmente entrelaçadas. As narrativas de horror negro analisadas não apenas denunciam as feridas crônicas deixadas no vestígio da diáspora, mas exercitam a imaginação sociológica e a fabulação crítica em sua potência máxima: ao desnaturalizarem a barbárie do racismo por meio do sobrenatural, as obras reivindicam o direito ontológico à presença, transformando a tela em um campo vivo de afirmação da dignidade, da memória e da continuidade da existência negra.

Nesse sentido, a aproximação entre a produção artística e as Ciências Sociais, orientada pela chave do afrossurrealismo, permite tensionar as convenções clássicas do cinema de gênero

ao radicalizar a imaginação política e gestar subjetivações fílmicas insurgentes, capazes de disputar sentidos, memórias e futuros dentro e fora das telas. Esse percurso demonstra a fecundidade das experiências estéticas para a problematização de dilemas éticos, sociais e políticos prementes, evidenciando como o cinema de horror pode ser mobilizado tanto para expor a crueza do racismo institucional quanto para fabular horizontes emancipatórios ancorados na justiça racial. Ao partirmos da etnografia fílmica e do exercício autorreflexivo mediado pelo conceito de mundo-película, consolidamos uma via metodológica interdisciplinar e densa que toma o audiovisual não como mero objeto ilustrativo, mas como campo legítimo e indispensável para a produção de conhecimento socioantropológico.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Aline Gama de. Notas para uma etnografia-fílmica. **ILUMINURAS**, Porto Alegre, v. 25, n. 68, p. 39-62, 2024. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/140448>. Acesso em: 24 maio 2026.

BONILLA-SILVA, E.; OLIVEIRA SILVA, F.; PERUSSATTO, M.; MORAIS DE ASSUNÇÃO, M. F. Repensar o racismo: Rumo a uma interpretação estrutural. **Revista de Teoria da História**, Goiânia, v. 26, n. 1, p. 256–283, 2023.

CANDYMAN. Direção: Bernard Rose. Produção de Steve Golin, Sigurjon Sighvatsson, Alan Poul. Estados Unidos: TriStar Pictures, 1992. 1 filme (101 minutos.), son., color.

CANDYMAN. Direção: Nia DaCosta. Produção de Ian Cooper, Win Rosenfeld, Jordan Peele. Estados Unidos: Universal Pictures, 2021. 1 filme (91 minutos.), son., color.

COLEMAN, Robin R. Means; HARRIS, Mark H. **The Black Guy Dies First**: black horror cinema from fodder to oscar. New York: Simon and Schuster, 2023.

COLEMAN, Robin R. Means. **Horror Noire**: A Representação Negra no Cinema de Terror. Rio de Janeiro: DarkSide, 2019.

DON'T DIE FIRST. Direção: Daniel Brian Foster. Produção de Tierney Drach. Estados Unidos: Unchained Media & Little Black Cloud Production, 2021. 1 filme (11 minutos.), son., color.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 13, n. 13, p. 155–161, 2005.

FERREIRA DA SILVA, Mário. Ciclo horrorífico do fazer-família: O “mal de família” em Hereditário (2018), Relíquia Macabra (2020) e Ninho do Mal (2022). **ILUMINURAS**, Porto Alegre, v. 26, n. 70/2, p. 225–260, 2025a. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/145873>. Acesso em: 24 maio 2026.

FERREIRA DA SILVA, Mário. **Lentes do horror: a etnografia fílmica no cinema de gênero como proposta metodológico-analítica na pesquisa antropológica**. Anais da XV RAM - Reunião de Antropologia do Mercosul, 2025b.

FERREIRA DA SILVA, Mário; NASCIMENTO, Wagner Lemes do. **"Eu sei que a verdade dói, então eu menti para você": família, vampiros, performance e relações raciais em Pecadores (2025)**. SciELO Preprints - 49º Encontro Anual da Anpocs, 2025a.

FERREIRA DA SILVA, Mário; NASCIMENTO, Wagner Lemes do. **"Para que serve o sangue, senão para ser derramado?": violência racial entre a surrealidade e a materialidade em Candyman (1992; 2021)**. SciELO Preprints - 48º Encontro Anual da Anpocs, 2024.

FERREIRA DA SILVA, Mário; NASCIMENTO, Wagner Lemes do. **“Qual a sua emergência?”: Don’t Die First e as possibilidades de existência e resistência negra diante do horror racial**. In: REPA, Marcus; ABRÃO, Rachel (orgs.), Anais do Seminário Ciências Sociais & Audiovisual: imagens em movimento. São Paulo: FFLCH/USP. p. 117-127, 2025b.

GRUNVALD, V. Lâmpadas, corpos e cidades: reflexões acadêmico-ativistas sobre arte, dissidência e a ocupação do espaço público. **Horizontes Antropológicos**, n. 55, p. 263-290, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/horizontesantropologicos/issue/view/3853>. Acesso em: 24 maio 2026.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **Revista Eco-pós**, vol.23, n.3, 2020 [2008]. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640. Acesso em: 24 maio 2026.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. Antropólogos vão ao cinema - observações sobre a constituição do filme como campo. **Cadernos de Campo**, v. 7, n. 7, p. 91-113, 1998. Disponível em: <https://revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/52606>. Acesso em: 24 maio 2026.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. **Imagem-violência: etnografia de um cinema provocador**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012.

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

MARTINS, José de Souza. **Uma sociologia da vida cotidiana: ensaios na perspectiva de Florestan Fernandes, de Wright Mills e de Henri Lefebvre**. São Paulo: Contexto, 2014.

MILLER, D. Scot. The Afrosurreal Manifesto: A Living Document. **Open Space**, 2016. Disponível em: <https://openspace.sfmoma.org/2016/11/the-afrosurreal-manifesto-a-living-document/>. Acesso em: 24 maio 2026.

MILLS, C. Wright. **Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

NODARI, Alexandre. A literatura como antropologia especulativa. **Revista da Anpoll**, 1(38), 2015. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/836>. Acesso em: 24 maio 2026.

ORANGE, Marília de. Quem manda no mundo? As garotas?! atravessamentos entre Corra, Querida, Corra e o afro-surrealismo. **INSÓLITA-Revista Brasileira de Estudos Interdisciplinares do Insólito, da Fantasia e do Imaginário**, v. 4, n. 1, p. 72-82, 2024. Disponível em: <https://revistas.intercom.org.br/index.php/insolita/article/view/4857>. Acesso em: 24 maio 2026.

ORANGE, Marília de; CARREIRO, Rodrigo Afro-surrealismo, insólito e desobediência epistêmica em Não! Não Olhel. **Revista Eco-Pós**, v. 27, n. 3, p. 207-230, 2024. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/28298. Acesso em: 24 maio 2026.

REYNA, Carlos. Antropologia e Cinema: Algumas Considerações Teóricas-Metodológicas. **Revista Ambivalências**, v. 7, n. 13, p. 10-29, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/Ambivalencias/article/view/12269>. Acesso em: 24 maio 2026.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. **Sopro**, 15, p.1-4, 2009 [1997].

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psic. Clin.**, Rio de Janeiro, v.20, n.1, 2008.

SHARPE, Christina. **No vestígio: negridade e existência**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

SINNERS. Direção: Ryan Coogler. Produção de Zinzi Coogler, Sev Ohanian e Ryan Coogler. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2025. 1 filme (138 minutos.), son., color.

SPENCER, Rochelle. **Afro-Surrealism: The African Diaspora's Surrealist Fiction**. Oxfordshire: Routledge, 2020.

WILLIAMS, Linda. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. **Film Quarterly**, Berkeley, v. 44, n. 4, p. 2-12, 1991.

WITTMANN, Isabel. **Etnografia do/no cinema: algumas questões metodológicas e epistemológicas**. Anais da XII RAM - Reunião de Antropologia do Mercosul, 2017.

DECLARAÇÃO DE USO DE INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL:

Declara o uso da IA DeepL Translator para a tradução do resumo do português para o inglês, com posterior revisão por parte dos autores.

DECLARAÇÃO DE DISPONIBILIDADE DE DADOS DA PESQUISA:

Todo o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

FINANCIAMENTO:

Esta pesquisa não recebeu nenhuma subvenção específica de qualquer agência de financiamento dos setores público, privado ou sem fins lucrativos.

CONTRIBUIÇÃO DOS AUTORES:

Wagner Lemes do Nascimento: Conceptualization, Investigation, Formal analysis, Writing - Original Draft.

Mário Ferreira da Silva: Conceptualization, Investigation, Formal analysis, Writing - Review & Editing.

DECLARAÇÃO DE CONFLITO DE INTERESSE: Os autores declaram que não há conflito de interesses a mencionar.

MINIBIOGRAFIAS DOS AUTORES DO PAPER.

Wagner Lemes do Nascimento: Doutor e mestre em Sociologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e bacharel em Ciências Sociais pela mesma instituição. Atualmente, é professor de Ciências Sociais na Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS).

Mário Ferreira da Silva: Mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Bacharel em Ciências Sociais pela mesma instituição. Pesquisador integrante do Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL/UFRGS).

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.