

Estado da publicação: Não informado pelo autor submissor

**“PARA QUE SERVE O SANGUE, SENÃO PARA SER DERRAMADO?”:
VIOLÊNCIA RACIAL ENTRE A SURREALIDADE E A
MATERIALIDADE EM CANDYMAN (1992; 2021)**

Mário Ferreira da Silva, Wagner Lemes do Nascimento

<https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.9971>

Submetido em: 2024-09-12

Postado em: 2024-09-14 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

“PARA QUE SERVE O SANGUE, SENÃO PARA SER DERRAMADO?”: VIOLÊNCIA RACIAL ENTRE A SURREALIDADE E A MATERIALIDADE EM *CANDYMAN* (1992; 2021)

MÁRIO FERREIRA DA SILVA

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

<dasilvamferreira@gmail.com>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul

WAGNER LEMES DO NASCIMENTO

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

<wagner.nascimento@iffarroupilha.edu.br>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul

RESUMO: A partir da etnografia fílmica de dois filmes da franquia Candyman - o primeiro, de 1992, e sua sequência mais recente, lançada em 2021 -, realizamos uma reflexão sobre as possíveis articulações entre marcadores sociais da diferença, questões de pertencimento, espaço, violências raciais e de classe. De maneira mais específica, buscamos engendrar o potencial do cinema de horror para a compreensão do fenômeno do racismo e suas consequências perversas para os corpos e subjetividades negras. Argumentamos que tanto *O Mistério de Candyman* (1992) quanto *A Lenda de Candyman* (2021) têm abordagens distintas sobre o fenômeno do racismo, mas complementares, seja na dimensão surrealista e etérea do primeiro quanto na materialidade e frontalidade do último. Em ambas as obras o racismo não aparece apenas como um arcaísmo do passado, encerrado com o fim do tráfico transatlântico, mas como um vestígio a assombrar, ainda hoje, a vida não apenas dos negros e negras norte-americanas, mas de todos aquelas e aqueles que são herdeiros da diáspora africana.

Palavras-chave: cinema, horror, relações raciais, horror negro, antropologia visual.

“WHAT'S BLOOD FOR IF NOT FOR SHEDDING?”: RACIAL VIOLENCE BETWEEN SURREALITY AND MATERIALITY IN *CANDYMAN* (1992; 2021)

ABSTRACT: Based on the filmic ethnography of two films from the Candyman franchise—the original from 1992 and its most recent sequel from 2021—we reflect on the possible connections between social markers of difference, issues of belonging, space, racial and class-based violence. More specifically, we aim to explore the potential of horror cinema for understanding the phenomenon of racism and its pernicious consequences for Black bodies and subjectivities. We argue that both *Candyman* (1992) and *Candyman* (2021) approach the phenomenon of racism in distinct but complementary ways: the former through its surreal and ethereal dimension, and the latter through its materiality and directness. In both films, racism is portrayed not merely as a relic of the past, confined to the end of the transatlantic slave trade, but as a lingering specter that continues to haunt not only African American lives but also the lives of all those who are descendants of the African diaspora.

Keywords: cinema, horror, race relations, black horror, visual anthropology.

INTRODUÇÃO

“*Seja minha vítima*” é a frase proferida por Candyman no primeiro encontro com Helen Lyle. Essa frase professa muitas das relações raciais que envolvem e entrecortam o filme e a franquia em sua totalidade. Dentro do aspecto surreal do primeiro filme, *O Mistério de Candyman* (1992) e do enfoque material da recente sequência, *A Lenda de Candyman* (2021), as imbricações raciais estão sempre imersas nas obras, tanto na forma como elas se transcrevem no mundo objetivo, quanto no modo como as vítimas e seus corpos são atravessadas pelo gancho de *Candyman* e por marcadores sociais da diferença. A maneira como essas dinâmicas se manifestam nas obras aludem aos dois aspectos citados - *surrealidade e materialidade*¹. Tais dimensões não só espelham os aspectos e formas do fazer-filmico, mas também são perspectivas diferentes de criar corpos, existências e vivências dos personagens negros em tela.

Ao mobilizarem aspectos surreais e materiais para a construção da narrativa fílmica, as duas produções apresentam formas distintas de lidar com o racismo, aqui compreendido como fenômeno multidimensional baseado na hierarquização de grupos sociais com base na noção de “raça” (Campos, 2017). A questão dimensional-artística é não só umnexo direcional do filme, mas também uma forma estética de lidar e apresentar a temática racial. Seja na forma etérea e surreal como o primeiro filme (1992) apresenta o personagem-título, um nome amedrontador a ser sussurrado, algo a ser temido pela comunidade negra, pobre e vulnerável do residencial *Cabrini-Green*, à ressignificação do personagem no filme mais recente (2021), transformando-se em uma força capaz de repelir e devolver a violência sofrida pela população negra, expurgando com sangue a mácula do racismo.

Nossa relação com as obras se dá pela experiência e vivência das narrativas fílmicas como se fossem nosso próprio mundo etnográfico, com os personagens atuando como nossos interlocutores. Acessamos o universo fílmico como navegássemos etnograficamente, com o intuito de cartografar o potencial e a força imagético-social do cinema de horror. Ao estabelecermos esse vínculo com a obra fílmica, a tratando como objeto, meio e campo de pesquisa, tornamo-nos aquilo que Rose Satiko Hikiji (1998) denomina *antropólogos-espectadores*. Sob essa perspectiva, buscamos apreender, analisar e desvendar o filme por meio dos sentidos e símbolos sociais expressos no celuloide. Não se trata apenas

¹Além das dimensões material e surreal, há outra que conecta os filmes: a dimensão sanguínea, que se torna parte constitutiva das obras. O monólogo do personagem-título, "Vão dizer que derramei sangue inocente. Para que serve o sangue, se não for para ser derramado?", levanta questões sobre a funcionalidade e o propósito do sangue, seja em termos de identidade, vingança ou retribuição. Além disso, o sangue também pode ser pensado como elemento que constitui o parentesco. Para uma discussão aprofundada sobre o propósito do sangue e parentesco no cinema de horror, cf. Silva (2023).

de uma análise tradicional, mas de um habitar o mundo fílmico, onde os personagens, a narrativa, os ângulos e enquadramentos tornam-se nossos interlocutores. Além disso, consideramos elementos externos ao filme, como entrevistas, documentários e livros, que orbitam a obra e expandem sua compreensão. Pensar o filme dessa maneira nos permite explorar uma ampla gama de sentidos e vivências que transcendem a tela, facilitando uma compreensão mais profunda da realidade social. Para nós, *Candyman* não é apenas o personagem mitológico e *horrorífico*; ele encarna os horrores representados na imagem e permite a sua criação e (re)criação além dela. O mundo fílmico e o do espectador se entrelaçam, dando origem a esses universos.

Sendo o *locus* e o foco da nossa etnografia, a película se torna o mundo a qual fazemos parte e com a qual iremos nos relacionar na pesquisa. Pensar o cinema assim significa fazer uma *etnografia do/no cinema* (Wittmann, 2017), no qual as imagens se tornam campo a partir da nossa utilização e articulação delas, ou seja, a mediação do antropólogo, por meio da metodologia e de sua experiência pessoal, é parte vital para que esse campo se materialize e se fixe enquanto *locus* e nexo. Partimos da metodologia da etnografia fílmica (Reyna, 2019), entendida como uma análise que aborda diversos aspectos e dimensões do filme, tanto estéticos, quanto discursivos e narrativos. Ou seja, uma miríade de formas com as quais o filme apresenta, (re)presenta, forma e (de)forma a realidade social. Essa abordagem metodológica trata a obra em seu conjunto, tanto como objeto quanto campo de estudo. Assim, o filme se constitui como *locus* de pesquisa e mundo a ser habitado pelos personagens e etnógrafos, tornando-se a gênese fílmica desse universo, seu meio de produção e o objeto a ser explorado etnograficamente.

Ao enquadrar as imagens em celuloide, o cinema - seja como objeto, seja como prática - é capaz de não apenas produzir, mas também cristalizar a realidade social, constituindo-se como uma tecnologia criadora de mundos. Por mais que se pense a relação individual do espectador com determinado filme, não se pode ignorar que o fazer-fílmico possui uma intencionalidade (Triana; Gómez, 2016), sendo o cinema tanto símbolo dotado de sentidos e práticas, quanto produção coletiva (Hikiji, 1998). O contexto sócio-cultural e econômico, de sua produção e daqueles que a produziram, são instâncias que gravitam e possibilitam a criação do filme e, mesmo não estando presentes em sua narrativa, constituem elementos intrínsecos do processo fílmico. Dessa forma, ao analisar a obra devemos levar em conta aquilo que ela diz e deixa de dizer.

A escolha do cinema de horror para esta análise se justifica pela potência imagético-social do gênero, que explora imagens violentas. Essas imagens, que Rose Satiko Hikiji (2012) denomina *imagem-violência*, são particularmente propícias ao gênero, pois também oferecem:

[...] 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).

Assim, partindo da brutalidade das imagens e das representações grotescas, perversas e profanas que o horror articula, mobilizamos o gênero para refletir sobre as diversas formas de relações sociais possíveis. Afinal, filmes de horror podem ser usados para análises de gênero, família, relações raciais, ou seja, permitem uma miríade de reflexões a partir dos olhares sobre o grotesco. A articulação entre imagens e violência, que evoca emoções e sensações de pavor, tensão e susto, também é capaz de gerar reflexões sociais, pois esses filmes instigam o espectador a se posicionar e experienciar os excessos de forma profunda (Williams, 2014).

Com toda a sua brutalidade e fantasia, o gênero do horror nos permite refletir sobre os aspectos perversos e, por que não, surreais, presentes em nossa própria realidade. Desta feita, a partir desta etnografia mobilizamos a crueldade representada nesse gênero fílmico para a elaboração de questões provocativas e evocativas referentes a pautas sociais e políticas. O filme, portanto, funciona como uma ferramenta potente e tecnológica para agenciar modos de viver, ser e estar no mundo, refletindo o horror na tela. A da brutalidade exibida, experienciamos horrores e vivências que unem a “carne fílmica” à “carne social”. Essa conexão se manifesta tanto nos *frames* das películas, onde as imagens em movimento [re]produzem o horror, quanto nos corpos que o retratam. A produção fílmica não só cristaliza o horror, como também participa de seu agenciamento, assim como os corpos que habitam as filmagens. O horror é, por fim, intrinsecamente político, pois, convergindo com o site *Dread Central*, concordamos com a afirmação² de que “o horror sempre foi político”, refletindo a luta por autonomia, direito à vida e ao corpo, diante de monstros humanos e sobrenaturais.

² Essa afirmação faz parte da(s) campanha(s) que o site *Dread Central* participa para justiça social, na qual vende camisetas com o slogan “*O Horror é Político*” para arrecadar fundos para projetos em defesa dos direitos das mulheres, pessoas trans, lgbtqi+ e negras. A afirmação que usamos vem da descrição de uma dessas campanhas: “O horror sempre foi um gênero político. Desde “*Black Christmas*” até “*Alien*”, o horror tem examinado como pessoas com útero estão em constante batalha por autonomia corporal contra humanos e monstros. Como uma publicação de horror e uma voz em um espaço generificado, nós pensamos que é nosso dever ajudar a defender os direitos ao aborto conforme pudermos.”. Cf.

1. O HORROR NEGRO NO CINEMA DE HORROR

Para esta análise fílmica, é importante situar os debates sobre a representação negra no cinema de horror, distinguindo entre as categorias de filmes de *horror com negros* e *horror negro*³ (Coleman, 2011; 2019; 2023). As duas obras da franquia, produzidas em diferentes momentos históricos, abordam essas questões de maneira diversa. Ainda que ambas abordem a representação racial no horror, elas pertencem a categorias distintas no que se refere à produção e abordagem temática. O fato de essas obras ocuparem espaços diferenciados nas categorias definidas por Coleman permite, em uma análise comparativa e complementar, explorar as narrativas visuais e as perspectivas raciais que perpassam as duas produções, particularmente na forma como a violência afeta os corpos negros. Essas categorias são definidas da seguinte maneira, a começar pela noção de *horror com negros*:

Filmes de terror “com negros” lidam com a população negra e a negritude no contexto do terror, ainda que o filme de terror não seja completamente ou substancialmente focado em um ou outro. Contudo, esses filmes possuem um poder discursivo particular em seu tratamento da negritude. Esses filmes de terror geralmente são produtos de grandes estúdios, embora não universalmente. Eles têm sido produzidos, histórica e tipicamente, por pessoas não negras para o consumo *mainstream*. Filmes de terror “com negros” apresentam algumas das imagens mais importantes para se entender como a negritude é representada. (Coleman, 2019, p.44).

A autora prossegue, definindo o *horror negro* da seguinte maneira::

Filmes negros de terror são constituídos por muitos dos mesmos indicadores dos filmes de terror, como a perturbação, monstrosidades e medo. Contudo, filmes negros de terror são filmes “raciais” na maioria das vezes. O que significa que possuem um foco narrativo adicional que chama a atenção para a identidade racial, nesse caso, a negritude — cultura negra, história, ideologias, experiências, políticas, linguagem, humor, estética, estilo, música e coisas do tipo. (Coleman, 2019, p.46).

Por fim, ao mobilizarmos essas duas categorias, abrimos uma ampla gama de opções analíticas para refletir sobre como essas produções fílmicas abordam a temática racial, tanto em sua construção quanto na representação em tela. Outra questão pertinente é que essas noções movimentam e

<https://www.bonfire.com/horror-is-political-for-abortion-rights-1/> e <https://www.bonfire.com/horror-is-political-for-trans-rights/?srsltid=AfmBOoooB-zay7j1puLm-VtYquY9cfTGs52sPkufIK5bIfT5vMMawdv>. Acesso em 10 set. 2024.

³ Preferimos utilizar termos diferentes da tradução brasileira e, nesse caso específico, escolhemos usar “*horror com negros*” e “*horror negro*” ao invés de “filmes de terror com negros” e “filmes negros de terror”. Essa escolha se baseia tanto na proximidade com o original “*blacks in horror*” e “*black horror*”, quanto no uso do termo horror para categorizar o gênero fílmico. Para um debate aprofundado sobre a terminologia terror x horror, cf. De Sá (2017).

mobilizam “[...] de forma variada os negros como a coisa que horroriza ou como a vítima que é horrorizada” (Coleman, 2019, p.47).

Visando contextualizar as obras aqui analisadas, nesta seção mobilizamos parte da argumentação realizada por Robin Means Coleman (2019[2011]) no livro *Horror Noire: A Representação Negra no Cinema de Terror*, em que conduz uma pesquisa histórica sobre a participação negra no cinema de horror. As imbricações das relações raciais e o cinema de horror possuem um histórico, nem sempre simétrico, entre os personagens negros e o seu tempo de tela (Coleman; Harris, 2023); os filmes aqui analisados - e a franquia *Candyman* no geral -, no entanto, subvertem o papel e o protagonismo negro no cinema de horror, ao mesmo tempo que fazem uma denúncia da morte material e etérea, ou seja, da morte sistemática dos corpos negros em tela e da conseqüente invisibilização dos personagens negros na história do gênero.

A partir de um entendimento de que esses filmes tanto produzem a figura do outro - e da *outridade*⁴ -, quanto que a tela representa e apresenta esses mundos sociais formados no filme como não só possibilidades, mas como cristalizações do tecido social, estudar a forma como os personagens negros são constituídos em tela possibilita analisar as formas de disposições e mundos criados para esses personagens. Sobre essa imagética negra no horror, Coleman argumenta que:

Em *Horror Noire: A Representação Negra no Cinema de Terror*, eu estou interessada naquilo que o terror pode revelar, por meio das representações, sobre nosso entendimento dos negros e dos tropos da cultura negra, ou negritude, bem como em saber com que tipos de discursos sociopolíticos esses filmes contribuem e quais significados provocam. Mais ainda, eu especulo sobre os ímpetos acerca das narrativas e imagens racializadas dos filmes de terror. Em meus esforços para rehistoricizar e recontextualizar os filmes de terror, eu noto como o gênero “fala” sobre diferença. Isto é, marcando as pessoas negras e sua cultura como o Outro — à parte das populações e culturas dominantes (brancas) nos Estados Unidos (Coleman, 2019, p.39).

Reiteramos que nossa intenção neste trabalho não é retomar todo o histórico sobre o cinema de horror e o papel dos negros no gênero⁵, mas demarcar em quais pontos e momentos históricos os dois filmes estavam quando do seu lançamento. Na década de lançamento do primeiro filme, a participação negra no horror retomou uma força que não era exercida desde os anos 1970 com o

⁴ Entendida como “[...] a personificação de aspectos repressores do ‘eu’ do *sujeito branco*. Em outras palavras, nós nos tornamos a representação mental daquilo com o que o *sujeito branco* não quer se parecer” (Kilomba, 2019, p.38, grifo da autora).

⁵ Para uma análise aprofundada, cf. Coleman (2011, 2019, 2023).

fenômeno do *Blaxploitation*⁶ (Coleman, 2019). Segundo Robin Coleman, diversos filmes de horror negro conseguiram, na década de 1990, despertar a atenção tanto da indústria quanto dos espectadores ao atribuir papéis de destaque para atrizes e atores negros. Portanto, esse período foi importante ao propiciar o surgimento de filmes que abordam as duas noções - *horror com negros/horror negro* -, dos quais o primeiro *Candyman* faz parte. Também nessa década, a questão urbana aparece como de extrema importância, com as dinâmicas de criação do espaço e do viver no espaço numa relação de eterno devir, ou seja, um *fazer-cidade* (Agier, 2015). Coleman relata que os anos 1990 foram marcados pela temática da área urbana, especialmente nas regiões dos guetos, majoritariamente negras, e que diferentes noções abordavam essas dinâmicas espaciais de formas variadas, porém complementares. No horror negro, a violência e o perigo desses locais eram desafios a serem superados para sua recuperação. Por outro lado, nos filmes de horror com personagens negros, a cidade era retratada como um ambiente selvagem e sedento de sangue (Coleman, 2019).

A interrelação entre a violência racial contra a população negra e o tecido urbano é um elemento central do horror negro dos anos 1990, sendo essencial em *O Mistério de Candyman*. A violência se manifesta na marginalização do conjunto habitacional de Cabrini-Green, resultando no surgimento e no conflito entre as gangues, além do posterior processo de gentrificação da área, tema que será abordado explicitamente no filme de 2021. Enquanto no primeiro *Candyman* temos um filme de *horror com negros*, onde o espaço urbano é representado como um local selvagem, perigoso e violento, em *A Lenda de Candyman*, um filme de *horror negro*, a população de Cabrini-Green ainda vive sob o legado e o vestígio do racismo (Sharpe, 2023), porém, persiste a tentativa de superar a violência e recuperar o espaço, salvando-o da decadência e da gentrificação.

Uma questão importante - senão central -, que funciona como um nexos causal na narrativa, é a decisão do diretor do filme de 1992, Bernard Rose, em alterar⁷ significativamente a história que ele estava adaptando (Coleman, 2019, p.375 e Coleman; Harris, 2023, p.98). Rose decidiu mudar a identidade racial de *Candyman*, transformando-o em um personagem negro e complexificando as dinâmicas sociais presentes na obra original. Nas palavras de Coleman e Harris (2023, p.98, tradução

⁶ “Quando chamamos certos filmes de ‘blaxploitation’, por exemplo, a nomenclatura serve tanto para expor uma certa categoria de filmes cheia de estereótipos sobre as relações raciais, papéis de gênero, sexo e violência, e também funciona como uma crítica em relação àqueles que criaram os estereótipos, a economia política (investimentos financeiros, distribuição e marketing) por trás de tais esforços, e a recepção e o grande impacto cultural que as imagens contêm dentro e fora do escopo da negritude” (Coleman, 2019, p.42).

⁷ Para uma análise das diferenças entre o conto e o filme, cf. Whitlock (2023).

nossa⁸): “[a]o transplantar o conto ‘The Forbidden’, de Clive Barker, de Liverpool, na Inglaterra, para o projeto habitacional Cabrini-Green, em Chicago, o diretor/roteirista de Candyman, Bernard Rose, adiciona raça às dinâmicas de classe do conto”. Além disso, esse movimento permitiu a Candyman ganhar nova vida, construindo uma mitologia revitalizada que, ao tematizar sobre a violência racial, garantiu que o personagem ganhasse vida nas telas e na memória coletiva.

Embora o esforço de Bernard Rose em trazer o racismo para o centro do debate seja louvável, seu filme revela problemas no que diz respeito à questão racial. Recuperando o argumento de Coleman e Harris (2023), apesar de o diretor ter a intenção de discutir a irracionalidade do medo branco em relação a espaços como Cabrini-Green, ele acabou se distanciando da crítica que pretendia realizar. O filme resultante apresenta uma narrativa “[...] centrada em Helen e não em Candyman ou nos residentes dos projetos habitacionais que, diariamente, lidam com o real, não-fantasmagórico, corpóreo legado da escravidão: drogas, crime, violência, pobreza, e as políticas racistas e suas aplicações que permitem a proliferação desses problemas sociais” (Coleman; Harris, 2023, p.99, tradução nossa⁹). Embora o personagem-título, interpretado por Tony Todd, seja negro, a protagonista é Helen Lyle, uma acadêmica branca interpretada por Virginia Madsen. Mesmo com a centralidade do personagem Candyman e sua conexão com o devir negro, a narrativa continua sendo apresentada a partir de uma perspectiva branca, com os moradores dos conjuntos habitacionais atuando como coadjuvantes na história conduzida por Helen. Essa dinâmica muda no filme de 2021, que passa a focar os residentes dos conjuntos habitacionais, reenquadrando a narrativa a partir de uma perspectiva negra, inserindo-a, portanto, na categoria de horror negro. Os eventuais problemas do filme de 1992, no entanto, não diminuem sua importância histórica para o cinema de horror, ao eleger um personagem negro como protagonista que se tornou uma figura icônica.

Candyman é um marco na representação negra no cinema de horror, sendo um dos poucos personagens negros a entrar no panteão dos grandes monstros e vilões do gênero, imortalizado na memória coletiva. Até recentemente, o personagem Candyman, de 1992, era um dos raros exemplos de protagonismo negro no horror, ao lado de personagens como Ben, de *A Noite dos Mortos-Vivos*, interpretado por Duane Jones, e Blacula, vivido por William Marshall (Coleman, 2023). A partir das

⁸ Do original: “By transplanting Clive Barker’s short story “The Forbidden” from Liverpool, England, to Chicago’s Cabrini-Green housing projects, Candyman screenwriter/director Bernard Rose added race to the tale’s class dynamics”.

⁹ Do original: “[...] centered around Helen and not Candyman nor the residents of the projects who, on a daily basis, have to deal with the real, non-ghostly, corporeal world legacy of slavery: drugs, crime, violence, poverty, and the racist policies and enforcement that allow these social ills to proliferate”.

mudanças introduzidas por Bernard Rose, *Candyman* se ergue como uma figura mítica, conectando os filmes de *horror com negros* ao chamado *horror negro*. Ele se torna uma figura central, carregando uma tensão etérea que hipnotiza tanto suas vítimas quanto o público. Dada a importância do personagem como mediador do *horror negro*, examinaremos as duas versões do filme (1992 e 2021) para explorar de que forma *Candyman* centraliza o horror racial, navegando entre a surrealidade e a materialidade.

2. O MISTÉRIO DE CANDYMAN

Candyman - O Mistério de Candyman, no Brasil - é um filme lançado em 1992 que conta com a direção de Bernard Rose e os atores Tony Todd, Virginia Madsen, Kasi Lemmons e Xander Berkeley nos papéis principais. Clive Barker, escritor do conto “*The Forbidden*”, que deu origem ao filme, foi produtor executivo do longa. A história do filme segue Helen Lyle, uma estudante que, em conjunto com sua colega Bernadette (Kasi Lemmons), está trabalhando numa tese sobre lendas urbanas. Durante a pesquisa, ambas descobrem a lenda de Candyman, associada a um assassinato sem solução no complexo residencial Cabrini-Green. Segundo a lenda, caso alguém diga o nome Candyman cinco vezes na frente de um espelho, essa pessoa será morta violentamente por ele. Helen resolve fazer um teste e realizar o “ritual”, mas nada acontece.

Helen e Bernadette resolvem visitar Cabrini-Green em busca de mais informações, encontrando o apartamento onde ocorreu o crime não resolvido e descobrindo uma sala com oferendas para Candyman. Após a perambulação pelo local, as duas conversam com uma moradora, Anne-Marie McCoy, que vive com seu filho pequeno, Anthony. Mais tarde, durante um jantar entre Helen, seu marido e um professor versado na lenda de Candyman discutem a história. Candyman era Daniel Robitaille, um pintor negro do século XIX, filho de um ex-escravizado, que se especializou em pintar retratos, muitos dos quais de pessoas brancas da elite. Após se apaixonar por uma mulher branca que ele havia pintado, e ela engravidar, o pai da jovem ordena sua tortura e execução. Os homens contratados o torturaram, arrancaram uma de suas mãos, substituíram por um gancho e a cobriram de mel para que abelhas o picassem. Por fim o incendiaram em uma pira, no local onde hoje se ergue o residencial Cabrini-Green.

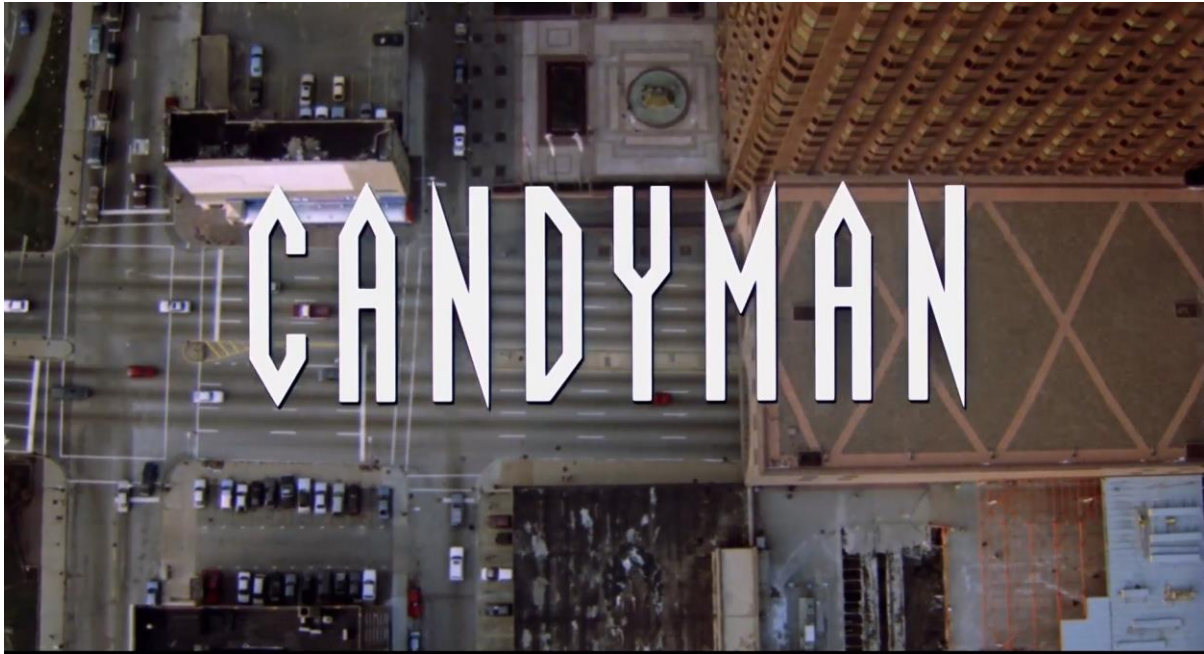
Helen retorna a Cabrini-Green e conhece um jovem chamado Jake, que lhe conta sobre um menino que foi atacado e castrado por Candyman em um banheiro do conjunto habitacional. Ao investigar o local, Helen é atacada por membros de uma gangue, cujo líder, que carrega um gancho na mão, se autodenomina Candyman. Ela relata o ocorrido à polícia, que prende o líder da gangue. No entanto, mais tarde, enquanto está em um estacionamento, o verdadeiro Candyman (Tony Todd)

aparece para Helen. Ele afirma que sua descrença forçou sua aparição e que, como consequência, sangue inocente será derramado. Ele também pede que Helen "seja sua vítima". Após o encontro, ela desmaia e acorda coberta de sangue no apartamento de Anne-Marie McCoy, ao lado do corpo de um cachorro morto. Anne-Marie, ao ver a cena, percebe que seu filho está desaparecido e, em desespero, luta com Helen. A polícia intervém e prende Helen, acusando-a do ataque e do sequestro do bebê. Após seu marido, Trevor Lyle (Xander Berkeley), pagar a fiança, Helen retorna para casa, onde Candyman a visita novamente. Durante esse encontro, Helen se machuca e perde a consciência. Quando sua amiga Bernadette chega para visitá-la, Helen acorda e descobre que Candyman a matou. Desta vez, Helen é internada em um hospital psiquiátrico, onde encontra Candyman mais uma vez.

Em uma entrevista com o psiquiatra, Helen tenta provar a existência de Candyman, invocando-o. Candyman aparece, mata o psiquiatra e ajuda Helen a escapar do hospital. Ela foge para casa e encontra seu marido, Trevor, morando com Stacey, uma de suas alunas, com quem está tendo um caso – algo que Helen já suspeitava desde o início do filme. Após uma discussão, Helen corre para Cabrini-Green na esperança de resgatar o bebê Anthony. Lá, ela encontra Candyman em seu local de descanso, uma espécie de "igreja" particular. Candyman, de forma quase romântica, oferece a imortalidade a Helen, propondo que eles vivam juntos e que, se ela se rendesse a ele, ele libertaria o bebê. Eles se beijam e abelhas começam a voar em volta e dentro de suas bocas, dançando pelos seus corpos. Sob o manto de Candyman, suas costelas estão cobertas por abelhas que se movem por todo seu corpo. Quando Helen desperta, nem Candyman nem Anthony estão presentes. Ela então percebe um mural de Candyman com sua amante, que se parece muito com ela. Helen, ao notar a fogueira preparada, corre até lá e vê Candyman com o bebê.

Candyman pede a Helen que o ajude a manter o medo entre os residentes de Cabrini-Green, pois o medo é o que mantém sua memória viva e sua história perpetuada. Jake, ao avistar um gancho, alerta os moradores, que ateiam fogo na pira. Helen luta contra Candyman e o ataca com um objeto em chamas, destruindo-o. Ela consegue salvar Anthony, mas sucumbe aos ferimentos próximos a Jake e Anne-Marie. No enterro de Helen, os moradores de Cabrini-Green aparecem, surpreendendo o padre e seu marido, e jogam o gancho de Candyman em seu caixão. Trevor, sentindo-se culpado e triste pela morte da esposa, repete o nome dela cinco vezes diante do espelho do banheiro, até que Helen aparece e o mata.

Imagem 1 - Título: O Mistério de Candyman



Fonte: Candyman (1992)

3. A LENDA DE CANDYMAN

Candyman – lançado no Brasil como *A Lenda de Candyman* – é um filme de 2021 dirigido por Nia DaCosta, com atuação de Yahya Abdul-Mateen II, Teyonah Parris, Nathan Stewart-Jarrett e Colman Domingo nos papéis principais, e produção de Jordan Peele. A história começa em 1977, no residencial Cabrini-Green, onde um jovem garoto chamado William Burke encontra Sherman Fields, um homem com um gancho na mão que distribui balas para a comunidade. Após lâminas serem encontradas em algumas dessas balas, Sherman passa a ser procurado pela polícia. Quando William se assusta e grita ao vê-lo, policiais chegam e espancam Sherman até a morte, descobrindo depois que ele era inocente, pois as balas adulteradas continuaram a aparecer. O filme avança para 2019, quando o jovem pintor Anthony McCoy (Yahya Abdul-Mateen) e sua namorada, a curadora de arte Briana Cartwright (Teyonah Parris), vivem em Chicago, numa área gentrificada próxima ao antigo residencial. Troy (Nathan Stewart-Jarrett), irmão de Briana, conta-lhes a história de Helen Lyle, uma mulher que supostamente matou várias pessoas e tentou sequestrar o bebê Anthony antes de se suicidar na pira. Fascinado pela história, Anthony decide investigar e visita o antigo residencial. Enquanto tira fotos em uma área próxima a uma igreja para se inspirar, ele é picado por uma abelha.

No antigo residencial, Anthony conhece William Burke (Colman Domingo), dono de uma lavanderia local, que lhe conta a história de Candyman – Sherman Fields. Intrigado, Anthony decide

testar a lenda e invoca Candyman repetindo seu nome cinco vezes diante de um espelho. Inspirado pela história e pelo assassinato de Sherman, ele cria uma nova obra intitulada "Diga Meu Nome", que é exibida na galeria de arte onde Brianna trabalha. A obra é mal recebida e criticada por Finley, uma crítica de arte, pelo chefe de Brianna, Clive, e por outros presentes, o que irrita Anthony e o faz sair. Naquela mesma noite, Clive e sua namorada testam a lenda, repetindo o nome de Candyman cinco vezes; ele aparece e os mata. Na manhã seguinte, Brianna descobre os corpos e tem um flashback de sua infância, lembrando o suicídio de seu pai, também artista.

Enquanto o ferimento de Anthony piora, ele começa a investigar a história de Helen Lyle, ouvindo as fitas que ela gravou e lendo seus arquivos. Ele também tem um encontro com Candyman no elevador, ao ver seu reflexo. Pouco depois, evitando falar novamente com sua mãe, Anthony visita a crítica de arte Finley, que, após os assassinatos e a crescente notoriedade de sua obra, se mostra interessada em sua carreira. Durante a entrevista, Finley comenta que o trabalho de Anthony adquiriu um "ar de eternidade". Ele a desafia a invocar Candyman, e ela o faz. Anthony vê seu reflexo entrelaçado com o de Candyman, enquanto seu ferimento na mão continua a se deteriorar. Ao sair correndo para tentar chegar a uma reunião de negócios de Brianna, Candyman aparece e mata Finley. Percebendo sua situação e o processo de transformação pelo qual está passando, Anthony vai até William Burke, que lhe revela a história de Daniel Robitaille e de outros Candymans, vítimas inocentes de assassinatos raciais, como Samuel Evans, William Bell e Sherman Fields — pessoas que Anthony havia retratado em suas obras.

Mais assassinatos ocorrem ligados à obra de Anthony, desta vez em uma escola, onde uma garota que havia estado na exposição invoca Candyman com algumas colegas. Enquanto Anthony passa por uma transformação avançada, ele vai a um hospital próximo a William e descobre que nasceu ali, contrariando o que pensava sobre seu local de nascimento. Ele finalmente confronta sua mãe, Anne-Marie McCoy, e descobre que ele era o bebê que Candyman havia escolhido. Para proteger a comunidade, ela e os outros guardaram esse segredo, colocando a culpa em Helen, mas alguém acabou invocando uma nova figura de Candyman. Atordado, Anthony sai vagando.

Brianna, que havia se afastado de Anthony após ser assustada por ele em um ataque de pânico, descobre o endereço de William e decide procurá-lo. Quando ela chega ao local, William a sequestra e a leva para uma igreja, onde Anthony, agora em estado catatônico, está sendo preparado para se tornar o novo Candyman. William serra o braço de Anthony, veste-o como Candyman, e chama a polícia, reportando ter visto Anthony, que já é considerado culpado pelos assassinatos. William planeja

que os policiais o matem injustamente, criando assim um novo Candyman, o qual ele usaria para fazer justiça e recuperar Cabrini-Green.

Enquanto tenta escapar, Brianna é perseguida por William. Em uma luta desesperada, ela consegue matá-lo, e Anthony, muito enfraquecido, desmaia em seus braços. Ao ouvir as sirenes da polícia, Brianna se enche de esperança, acreditando que a ajuda chegou e que poderiam ir a um hospital. Contudo, assim como William havia previsto, os policiais atiram sem hesitar, matando Anthony em seus braços. Na viatura, um dos policiais a ameaça, dizendo que, se ela não confirmar que Anthony resistiu e atacou os oficiais, ela será acusada como cúmplice e presa.

Sem opções, Brianna olha para o retrovisor e decide completar a invocação, chamando Candyman cinco vezes. Anthony, agora como Candyman, aparece e massacra os policiais, mas poupa Brianna. Ela observa a figura de Candyman, mas entre as abelhas que o rodeiam, já não vê mais o rosto de Anthony, mas sim o de Daniel Robitaille. Ele se aproxima e diz a Brianna para contar a todos o que aconteceu, perpetuando novamente a lenda de Candyman.

Imagem 2 - Título: A Lenda de Candyman



Fonte: Candyman (2021)

4. MATERIALIDADE E SURREALIDADE DO RACISMO NAS OBRAS - PERSPECTIVAS DO HORROR RACIAL

"Diga meu nome." Esta frase, proferida por Candyman, visa que suas possíveis vítimas o evocuem, conferindo-lhe poder e imortalidade através da perpetuação de sua história — uma lenda sussurrada pelos corredores e grafitada nas paredes de Cabrini-Green. Além disso, essa evocação permite um paralelo com os nomes das vítimas de violência racial (Coleman; Harris, 2023). Esse fato não apenas reconfigura Candyman como um fantasma que incorpora os horrores do racismo — refletidos de maneira variada nos filmes —, mas também trazem à tona *memórias subterrâneas* (Pollak, 1989). Quando essas memórias, ligadas à dor e violência, fazem parte do léxico e são evocadas, elas não desaparecem. Candyman, ao ser convocado, torna física essa dor, esse passado angustiante e a busca por justiça. Dizer seu nome transcende a dimensão etérea e onírica, trazendo para a realidade material essa memória, e, no caso de Candyman, carregando o poder sanguíneo da retribuição.

A brutalidade do assassinato de Candyman vai além da violência perpetrada por supremacistas brancos e vigilantes no sul dos Estados Unidos; ela também reflete a brutalidade sistêmica perpetrada pela polícia. No filme de 2021, não devemos encarar a figura de Candyman de maneira niilista, como uma simples expressão de um mundo desolado. Em vez disso, Candyman deve ser visto não como um herói convencional ou uma solução direta para os problemas da comunidade negra, mas como uma manifestação dos medos, anseios, desejos de luta e de *reexistência*. Essa noção se traduz como:

“Reexistência” é 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).

Enquanto no filme de 1992 Candyman — Daniel Robitaille — é uma força de memória com uma aura quase religiosa, referindo-se a sua congregação e representando a reexistência através da memória dos horrores raciais incrustados em seu corpo, sendo um veículo etéreo de uma memória violenta, no filme de 2021 a mitologia é significativamente alterada. Em *A Lenda de Candyman*, a reexistência está intrinsecamente ligada à figura e ao manto do Candyman. Os Candyman dos filmes — Sherman Fields e Anthony McCoy — assumem suas formas após atos de brutalidade racista, mas, no filme de 2021, essa reexistência se manifesta não apenas como vingança etérea, mas como desejo material de mobilizar a figura como uma força de violência redentora.

No filme de 2021, a capacidade de resistência é mais explícita, com Candyman sendo usado como uma força direcionada para a proteção da comunidade negra e de Cabrini-Green de maneira notavelmente material e direta. Embora em ambos os filmes Candyman simbolize e corporifique a violência racial — a ferida que não cicatriza e o corpo constantemente sangrando —, a versão de 2021 apresenta essa motivação de forma mais visceral. Daniel Robitaille consegue recapturar a criança prometida a ele, enquanto Anthony McCoy se transforma em uma figura com um propósito de justiça racial mais marcante e pungente. A ferida que o liga ao manto de Candyman, que o consome pouco a pouco até a transformação final, não é apenas um símbolo da luta por justiça, mas uma força de resistência, um nome a ser pronunciado e lembrado, uma lenda a ser transmitida adiante.

A gentrificação, por sua vez, permeia ambas as obras, mas se caracteriza de maneira mais tangível no filme mais recente. No primeiro filme, a gentrificação é retratada como um processo distante do Cabrini-Green, manifestando-se na revitalização e urbanização de áreas decadentes em outras partes da cidade. Em contraste, no longa de 2021, a gentrificação se torna uma força invasiva dentro do próprio Cabrini-Green, remodelando o condomínio, derrubando paredes, prédios, soterrando memórias e experiências. Enquanto a gentrificação é usada como uma forma de proteção — a mãe de Anthony a utiliza para afastar seu filho da influência de Candyman —, ela também é instrumentalizada como uma forma de violência. William Burke a utiliza para expulsar os moradores e recuperar a experiência antiga. Assim, a gentrificação nos filmes surge como uma ameaça insidiosa que, juntamente com a violência racial, infesta cada vez mais a vida dos habitantes de Cabrini-Green.

Um aspecto importante a considerar é a relação entre Cabrini-Green e a figura de Candyman. No primeiro filme, Candyman é uma entidade temida, cujo nome ninguém ousa pronunciar. Em contraste, no filme de 2021, há um resgate sócio-histórico e uma reinvenção mitológica da figura, que transforma o engajamento social da comunidade pobre e negra com essa entidade. Embora Candyman continue sendo uma ameaça para aqueles que o evocam e ainda cometa assassinatos, no novo filme ele é também utilizado como uma arma, uma ferramenta para expurgar os danos e injustiças raciais sofridos pelos moradores. Enquanto para Daniel Robitaille, os aterrorizados eram sua congregação — aqueles que mantinham seu nome vivo através do medo —, o Candyman de Anthony McCoy se transforma em um símbolo de esperança de reparação. Neste contexto, a figura do medo passa a ser uma força que devolve a violência às instituições opressoras, agindo nas fronteiras etéreo-materiais que os marginalizados não podem acessar. Candyman se torna uma figura mítica, não mais apenas religiosa e onírica, mas uma força material cuja existência não deve ser negada, mas sim convocada.

Ele se integra à própria existência da comunidade de Cabrini-Green, atuando contra a gentrificação e a violência racial que assola o local. Dizer seu nome não é apenas um meio de preservar a memória, mas uma forma de manter viva a própria comunidade.

À medida que a figura de Candyman evolui entre os dois filmes, também se transforma o modo como o fenômeno do racismo é abordado. No *Candyman* de 2021, a crítica ao racismo é apresentada de forma mais direta e explícita, sendo articulada predominantemente por meio dos diálogos, muitas vezes com caráter didático. Nesta nova versão, percebe-se a ausência da violência crua, do onirismo e da presença imponente do Candyman interpretado por Tony Todd, elementos que, no filme original, contribuíam para transformar o conjunto habitacional Cabrini-Green em uma síntese do horror racial – um horror fantástico, cujas consequências, no entanto, se manifestam de forma concreta. A versão de 2021, por sua vez, investe na concretude do racismo como aspecto central de sua narrativa. Temas como gentrificação, violência e corrupção policial, bem como seus impactos sobre a população negra e empobrecida, permeiam toda a obra, constituindo-se como o núcleo temático. Enquanto no filme de 1992 o racismo se apresenta de maneira mais sutil e implícita, na versão contemporânea ele emerge de forma frontal.

5. A VIOLÊNCIA IMAGÉTICA SURREAL E MATERIAL NOS FILMES

A violência imagética - *imagem-violência* (Hikiji, 2012) - a qual, podemos argumentar que está no âmago dos filmes, é mostrada e usada de formas diferentes. À violência onírico-material de 1992 é contraposta a violência material-brutal de 2021, e os propósitos dimensionais a qual elas estão ligadas florescem e engajam a narrativa visual de formas distintas. Por mais que *O Mistério de Candyman* seja entrecortado, de maneira onírica, pelo sangue material, em *A Lenda de Candyman*, o sangue é fortemente ligado a questão racial, deixando expostas - assim como as entranhas de Daniel Robitaille - as suas intenções sociais.

A forma de apresentação dos filmes expõe essa oposição entre dimensões, no modo de criação e exposição dos créditos iniciais, os quais se dão em sentidos e planos opostos. *O Mistério de Candyman* (1992) começa com um ângulo alto - *plongée* -, plano aberto, a cidade de Chicago enquadrada à distância, em um plano-sequência aéreo, acompanhando o tráfego enquanto os créditos rolam pela imagem da cidade em movimento ao som da trilha sonora de Philip Glass. O filme mais recente, *A Lenda de Candyman* (2021), inicia com um ângulo baixo - *contra-plongée* -, os prédios da cidade enquadrados de forma mais próxima, um plano médio, onde o movimento de câmera se aproxima das estruturas por

onde passa. Alguns cortes mudam para um plano fechado, focando em partes dessas estruturas. Há uma mudança no cenário; no começo ele é enquadrado durante o dia, com nuvens destacadas na imagem, e depois anoitece, com a iluminação dos prédios e estruturas ganhando destaque e contrastando com o céu escuro. Essa sequência dura aproximadamente dois minutos.

Essas formas de abrir o filme, com as quais somos apresentados ao universo, além de trazerem ângulos opostos, apresentam uma atmosfera que convidam o espectador a acompanhar o filme dentro das perspectivas propostas. Desde a sonoridade, que muda da fantasmagórica e etérea música do primeiro, para o som mais eletrônico do segundo, que entrecorta as mudanças na cidade e na paisagem, colocando na imagem a cidade por outros olhos. As angulações, o ponto de onde assistimos à abertura, trazem o tom dos filmes, a questão surreal *versus* a questão material; ora acompanhamos a cidade de cima, à distância, ora a vemos de baixo, com as estruturas elevando-se às nuvens. Essa sensação de estar acima ou estar abaixo, de ser deslocado no universo fílmico, por si só dialoga e cristaliza as dimensões fílmicas.

Tais imagens e a violência são articuladas de forma a engajar não só com a narrativa do filme e a composição estética, mas também com o espectador. A violência em *O Mistério de Candyman*, embora tenha uma atmosfera etérea e onírica - e as imagens que a acompanham - é mais brutal. A relação com o sangue e a brutalidade das mortes mostradas em tela são mais materiais na sua forma de exposição; senão uma exposição na imagem, uma exposição sonora da violência perpetrada. Por mais que o filme não tenha muitas mortes na sua duração, a forma de exposição daquelas que ocorrem servem para entrecortar o aspecto onírico do próprio personagem com a violência material que ele executa.

Por outro lado, embora *A Lenda de Candyman* tenha mais mortes em sua duração total, a apresentação imagética das mesmas exerce uma diferença notável, uma vez que, em sua maioria, não apresentam a mesma *graficidade* do filme de 1992. Um aspecto etéreo ronda as mortes, raramente mostradas para se deleitar no *gore*. Tanto a forma imagética e sonora agem de forma a não arrastar o espectador para dentro da ação em si - inclusive algumas mortes ocorrem em planos distantes, *offscreen* e de maneira sutil. A violência em si ocorre na parte social, na transformação de Anthony e na exposição, em reflexos e silhuetas, onde a violência policial e racial ocorre. A violência das imagens não está no que é mostrado da violência, mas na violência que ocorre naquelas imagens.

Nos filmes, a construção das imagens violentas, seja em ritmo ou em brutalidade, é pensada para trabalhar em oposição à dimensão do filme, e essa questão causa um efeito na obra. A oposição dimensional das obras, a ritmicidade das cenas, a sua forma de construção cinematográfica, os enquadramentos, luzes e efeitos, são executados de maneira a romper com a barreira dimensional da obra e engajar o espectador no filme. A execução da violência - perpetrada por Candyman ou não - é orquestrada de maneira a misturar elementos de mortes dentro do quadro imagético - mortes *offscreen*, mortes exibidas via espelhos, através da distância, por meio de um show de sombras. Existe uma pluralidade de formas pela qual essa *imagem-violência* é utilizada para representar a história surreal e material da franquia Candyman.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo dos debates expostos sobre o horror negro e, no contexto de pessoas negras começando a produzir filmes que falem sobre pessoas negras, feitos por pessoas negras e são feitos para pessoas negras (Coleman; Harris, 2023), nas obras analisadas notamos uma mudança não só do eixo narrativo, mas também da forma de expressão imagética entre as obras abordadas neste trabalho. A produção e (re)criação da *A Lenda de Candyman* (2021) passou a ser conduzida por pessoas negras – com roteiro, direção e produção negros – o que resultou não apenas na necessidade, mas na materialização de uma abordagem mais direta de combate ao racismo. Ainda que em *O Mistério de Candyman* (1992) a questão racial já estivesse presente, o momento atual demanda uma representação que vá além da “poesia figurativa”, optando por uma “poesia direta”, capaz de expor a brutalidade de maneira visceral e sem suavização. O racismo, que antes se insinuava de forma onírica, permeando o ambiente do condomínio como uma ameaça implícita, agora se revela como uma força pungente e explícita, brutalmente inserida nas vidas e na realidade social.

Nesse sentido, *A Lenda de Candyman* (2021) se apresenta como a *corporificação* do que podemos chamar de *tecnologia de resistência*, habitando tanto o mundo material quanto o etéreo. Longe de assumir um papel heroico convencional, Candyman se apresenta como um símbolo monstruoso da luta contra a violência e brutalidade policial racista nos Estados Unidos. Ao subverter o próprio complexo habitacional de Cabrini-Green, o personagem-título se consolida como uma figura mítica que, ao ser invocado, redireciona a violência não contra aqueles que o evocam, mas contra os perpetradores do racismo no tecido social. A violência que emerge do corpo negro já não é voltada para sua própria comunidade; ao contrário, Candyman se torna um símbolo de resistência coletiva. Ele representa uma

nova forma de resistir, existir e reexistir, atravessando – literal e violentamente – as estruturas de poder e corpos que violentam aqueles como ele.

REFERÊNCIAS

AGIER, Michel. Do direito à cidade ao fazer-cidade. O antropólogo, a margem e o centro. **Mana**, 21(3), p.483-98, 2015.

CAMPOS, Luiz Augusto. Racismo em três dimensões: uma abordagem realista-crítica. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 32, n. 95, p. 1-19, 2017.

CANDYMAN. Direção: Bernard Rose. Produção de Steve Golin, Sigurjon Sighvatsson, Alan Poul. Estados Unidos: TriStar Pictures, 1992. 101 minutos.

CANDYMAN. Direção: Nia DaCosta. Produção de Ian Cooper, Win Rosenfeld, Jordan Peele. Estados Unidos: Universal Pictures, 2021. 91 minutos.

COLEMAN, Robin R. Means. **Horror Noire: A History of Black American Horror from the 1890s to Present**. Nova Iorque: Routledge, 2011.

COLEMAN, Robin R. Means. **Horror Noire: A History of Black American Horror from the 1890s to Present**. Segunda Edição. Nova Iorque: Routledge, 2023.

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

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

DE SÁ, Daniel Serravalle. “**Prefácio: expressões do horror**”. In: MARKENDORF, Marcio; RIPOLL, Leonardo (orgs.). **Expressões do horror: escritos sobre cinema de horror contemporâneo**. Florianópolis: Biblioteca Universitária Publicações, p. 6-27, 2017.

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

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.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **Racismo e Antirracismo no Brasil**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

HIKIJI, 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.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p 3-15, 1989.

REYNA, Carlos. Antropologia e Cinema: Algumas Considerações Teóricas-Metodológicas. **Revista Ambivalências**, v. 7, n. 13, p. 10-29, 2019.

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

SILVA, Mário Ferreira da. **Horror familiar: sangue, vampiros e o fazer-família em Quando Chega a Escuridão**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2023.

TRIANA, Bruna; GÓMEZ, Diana. “**A análise fílmica na antropologia: tópicos de uma proposta teórico-metodológica**”. In: BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana; CAIUBY NOVAES, Sylvia (orgs.). *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, p. 109-126, 2016.

WHITLOCK, Dustin. Candyman: A Look at the Short Story Behind the Beloved Horror Movie. **Movieweb**, 2023. Disponível em: <https://movieweb.com/candyman-look-at-the-short-story-horror-movie/> . Acesso em: 06 set. 2024.

WILLIAMS, Tony. **Hearths of Darkness: The Family in the American Horror Film**. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 1996.

WILLIAMS, Tony. **Hearths of Darkness: The Family in the American Horror Film**. Updated Edition. Mississippi: The University Press of Mississippi, 2014.

WITTMANN, Isabel. *Etnografia do/no cinema: algumas questões metodológicas e epistemológicas*. **Reunión de Antropología del Mercosur**, 2017.

DECLARAÇÃO DE DISPONIBILIDADE DE DADOS DA PESQUISA: Todo o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

FINANCIAMENTO: O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil (CNPq)

CONTRIBUIÇÃO DOS AUTORES:

Mário Ferreira da Silva: Conceptualization, Investigation, Formal analysis, Writing - Original Draft

Wagner Lemes do Nascimento: Conceptualization, Investigation, Formal analysis, Writing - Review & Editing

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

MINIBIOGRAFIAS DOS AUTORES DO PAPER:

Mário Ferreira da Silva: Mestrando em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAS/UFRGS), com graduação em Ciências Sociais pela mesma instituição. Bolsista do CNPq - Brasil.

Wagner Lemes do Nascimento: Doutor e Mestre em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGS/UFRGS), com graduação em Ciências Sociais pela mesma instituição. Atualmente, é professor de Sociologia no Instituto Federal Farroupilha (IFFar).

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- 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 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 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.