



Artigo – Dossiê

Horror social: a área cinzenta do gênero no século XXI

Horror, fantasma e autoria negra feminina

Horror, fantasma y autoría negra femenina

Horror, ghost, and black female authorship

Priscila Andrade ^IUniversidade Federal de Minas Gerais, MG, Belo Horizonte, Brasil
<https://orcid.org/0009-0003-0103-531X>Érico Oliveira ^{II}Universidade Federal de Minas Gerais, MG, Belo Horizonte, Brasil
<https://orcid.org/0009-0001-5857-9903>

Resumo: O presente artigo propõe uma abordagem social e estética para as relações entre cinema de horror e racialidade, a partir de um recorte em diretoras negras. Para tanto, elenca a noção de fantasma como conceito operatório capaz de fornecer leituras em dois eixos: 1. o processo de invisibilização de mulheres negras na autoria de filmes do gênero horror; 2. as poéticas de diretoras negras na figuração de fantasmas na forma fílmica. A pesquisa formula o conceito de fantasma enquanto fenômeno social, tomando as pistas abertas por Avery Gordon (2008). Isso implica perceber que a violência do apagamento tem consequências em processos de [re]torno daquilo que se tentou silenciar e invisibilizar. Em nosso percurso, caminhamos com as seguintes perguntas mobilizadoras: como se dá a presença de realizadoras negras na construção cinematográfica contemporânea a partir de uma existência fantasmagórica até então? Como pensar o fantasmagórico na sua capacidade de diagnosticar sintomas históricos na formação social? Este artigo é parte de um esforço em dar contornos complexificadores ao conceito de fantasma, permitindo-nos, ao final, testar alguns comentários analíticos a dois filmes que nos instigam mais de perto no cenário contemporâneo, a saber: o longa-metragem *Atlantique* (2019), de Mati Diop, e o curta *Pattaki* (2019), de Everlane Moraes.

Palavras-chave: Fantasma; Horror; Mulher Negra; Racialidade.





Resumen: El presente artículo propone un abordaje social y estético de las relaciones entre el cine de horror y la racialidad, a partir de un recorte centrado en directoras negras. Para ello, se adopta la noción de fantasma como concepto operatorio capaz de ofrecer lecturas en dos ejes: 1) el proceso de invisibilización de las mujeres negras en la autoría de películas del género de horror; y 2) las poéticas de directoras negras en la figuración de fantasmas dentro de la forma fílmica. La investigación formula el concepto de fantasma como fenómeno social, retomando las pistas abiertas por Avery Gordon (2008). Esto implica reconocer que la violencia del borrado produce consecuencias en los procesos de retorno de aquello que se intentó silenciar e invisibilizar. En nuestro recorrido, nos guiamos por las siguientes preguntas: ¿cómo se configura la presencia de realizadoras negras en la construcción cinematográfica contemporánea a partir de una existencia hasta entonces fantasmagórica? ¿Cómo pensar lo fantasmagórico en su capacidad de diagnosticar síntomas históricos en la formación social? Este artículo forma parte de un esfuerzo por complejizar el concepto de fantasma, lo que nos permite ensayar, al final, algunos comentarios analíticos sobre *Atlantique* (2019), de Mati Diop, y el cortometraje *Pattaki* (2019), de Everlane Moraes.

Palabras clave: Fantasma; Horror; Mujer negra; Racialidad.

Abstract: This article proposes a social and aesthetic approach to the relationship between horror cinema and raciality, focusing specifically on Black women directors. To this end, it mobilizes the notion of the ghost as an operative concept capable of generating readings along two axes: (1) the process of invisibilization of Black women in the authorship of horror films; and (2) the poetics developed by Black women directors in the figuration of ghosts within film form. The research formulates the concept of the ghost as a social phenomenon, drawing on the insights opened by Avery Gordon (2008). This perspective implies recognizing that the violence of erasure produces consequences in the processes of [re]turn of what was once silenced and rendered invisible. Throughout our inquiry, we are guided by the following questions: how does the presence of Black women filmmakers emerge within contemporary cinematic construction from what had previously been a ghostly existence? How might the ghostly be understood in its capacity to diagnose historical symptoms within social formation? This article is part of an effort to further complexify the concept of the ghost, allowing us, in conclusion, to advance analytical remarks on two films that are particularly compelling in the contemporary landscape: the feature film *Atlantique* (2019), directed by Mati Diop, and the short film *Pattaki* (2019), directed by Everlane Moraes.

Keywords: Ghost; Horror; Black Woman; Raciality.

Na companhia dos fantasmas

Ao nos assombrarmos pelas poéticas e políticas movidas por diferentes cinemas de horror, temos buscado enfatizar uma figura específica que está associada a esse campo fértil de experimentação. Trata-se da figura do fantasma, que será pensada neste artigo com sua força de interpelação ao mundo social, por oferecer possibilidade interpretativa dupla: por um lado, ele nos ajuda a ler uma estrutura social que torna alguns sujeitos invisíveis; e por outro, ele nuança algumas estratégias criativas urdidas em algumas obras elencadas em nossos comentários analíticos, escolhidas a partir do recorte em diretoras negras. O conceito de fantasma, conforme iremos conceber aqui, é um operador teórico-metodológico complexificante, capaz de fortalecer leituras sociais e estéticas de um conjunto de filmes inscritos diretamente nos códigos do gênero horror e de alguns que podem estar a ele associados por meio de um frescor analítico, que

alarga o campo mesmo de legibilidade implícito na classificação de um gênero cinematográfico.

Digamos de saída: entendemos o horror como uma via de acesso a algo mais profundo, a um saber que tensiona a razão, que não se deixa capturar inteiramente pelos regimes dominantes de racionalidade. Ele evoca uma experiência do mundo atravessada pela inquietação que surge quando as categorias que organizam o real (visível e invisível, vida e morte, presença e ausência) deixam de operar de forma estável. Ele instaura uma experiência atravessada por fissuras, ou, como Noël Carroll coloca, paradoxos do coração: “por que alguém se interessaria pelo horror, uma vez que ficar horrorizado é tão desagradável?” (Carroll, 1999, p. 21). A atração pelo horror não se explica apenas pelo prazer, mas por uma curiosidade afetiva e cognitiva que nos impele a confrontar aquilo que ameaça nossos esquemas de compreensão do mundo.

Essa experiência está presente na história do cinema desde os primórdios, seja nas sessões dos irmãos Lumière ou de Méliès, seja de antecessores a eles, como as lanternas mágicas, por exemplo. Diríamos até anterior a isso: nos sonhos, na contação de histórias. A experiência sensorial da imagem transmitida como recurso dramático da narrativa não é um mecanismo nem uma percepção contemporânea. As lanternas mágicas, placas que projetavam uma espécie de animação através da projeção da luz, eram utilizadas tanto para mostrar ao público espectador “lugares exóticos e distantes” (Costa, 2005, p. 47) como para um processo de catequização da igreja mostrando os “horrores do inferno”.

Nessa conjuntura do aparato técnico cinematográfico, das lanternas mágicas ao cinematógrafo, nasce a *fantasmagorie*, uma aprimoração de Étienne-Gaspard Robertson (Figura 1), em uma projeção aprimorada do equipamento para efeitos ópticos que dessem ênfase aos fantasmas projetados, como descreve Stefan Andriopoulos (2014): “Na escura adega subterrânea de um antigo mosteiro de capuchinhos, Robertson obteve efeitos espantosos, ampliando de repente projeções fantasmáticas que pareciam avançar sobre as plateias aterrorizadas” (Andriopoulos, 2014. p. 13). A descrição evidencia não apenas o impacto sensorial dessas projeções, mas também a capacidade do dispositivo para produzir uma experiência liminar entre ver o invisível e imaginar o que se pode ver.



Figura 1: Lanternas mágicas. Fonte: Robertson (1831).

A construção técnica e cultural do fantasma como imagem no cinema, através de uma aparição mediada pela máquina, em que a força reside justamente na articulação entre tecnologia e imaginação, inaugurou um modo de percepção que anteciparia procedimentos fundamentais da sua linguagem. José Bértolo e Margarida Medeiros (2020) colocam: “ao contrário da fotografia, o cinema cumpre-se durante o espaço de tempo em que a luz imprime numa tela formas que podem ser vistas, mas não tacteadas. E, assim sendo, a materialidade precária e elusiva do cinema torna-se também análoga à materialidade do espectro” (Bértolo; Medeiros, 2020, p. 10). Ou seja, o cinema se concretiza no ato da projeção, instaurando como dispositivo uma relação essencialmente espectral: uma materialidade fantasmática que o próprio cinema carrega articulada à noção de tornar visível o invisível.

As experimentações com a imagem em movimento demonstram o potencial do dispositivo cinematográfico como um meio de evocação do fantasma no imaginário. O aparato técnico – luz, sombra, projeção – não só fascinava, mas também instaurava medo, trabalhando com a suspensão da realidade e com a sugestão do invisível. A fantasmagoria, nesse sentido, não era apenas uma técnica de ilusão, mas um dispositivo de visibilidade do espectro, em que o fantasma aparecia como um efeito ótico e simbólico.

Se o conceito de fantasma é gestado no cinema desde a criação do dispositivo e da formação da linguagem, se faz elementar entender sua construção dentro das narrativas cinematográficas. Investigar a figura espectral não significa apenas analisar suas formas de aparição na tela, mas também perguntar quem teve o poder de concebê-las, representá-las e inscrevê-las no imaginário do gênero. Examinar a arquitetura do fantasma na história do cinema é um passo fundamental para identificar suas ausências, seus fantasmas. Entre eles, a presença historicamente escassa de mulheres negras na criação dessas imagens.

Se considerarmos a história do cinema, e em particular a do cinema de horror, há algo de assombroso quando observamos que a presença de mulheres negras na direção do gênero é historicamente rara e sistematicamente invisibilizada. Podemos recuar aos anos 1930 e reconhecer figuras como Eloyce King Patrick Gist, que realizou filmes como *Hellbound train* (1930) e *Verdict: not guilty* (1933), obras que mobilizam figuras e atmosferas próximas às convenções do horror, inseridas em certo projeto de catequização religiosa. Ainda assim, essas presenças não se consolidaram como parte reconhecida da história do gênero. O que se observa, ao longo do século XX, é um apagamento persistente, que faz essas experiências precursoras parecerem quase espectrais dentro da historiografia oficial.

É apenas a partir da década de 1990 que observamos uma presença mais consistente de realizadoras negras no horror, especialmente no contexto estadunidense. Em uma catalogação do cinema de horror, podemos considerar dois filmes como experiências inaugurais dessa inserção mais nítida no gênero: *Spirit lost* (1997), dirigido por Neema Barnette, e *Amores divididos* (1997), de Kasi Lemmons. Ainda que não representem um rompimento imediato com as convenções hegemônicas do horror, esses filmes marcam um ponto de inflexão, ao inscreverem, de maneira mais explícita, a autoria de mulheres negras na construção do imaginário espectral contemporâneo.

Ou seja: mais de um século separa a presença mais efetiva de diretoras negras no cinema de horror a partir do surgimento do gênero. Essa lacuna histórica será motora, neste texto, para pensar a dimensão social do horror em duplo aspecto. Queremos considerar o próprio assombro violento da vida social que cria estruturas de violência e de exclusão capazes de gerar um sistema habitado por apagamentos seletivos. Simultaneamente, o elo entre horror e racialidade nos mobilizará a perceber o que emerge, nas escrituras fílmicas de diretoras negras, como indagação às formas da vida social.



Ao pensar na agência de corpos dissidentes nos processos de criação a partir do gênero de horror, bem como na ausência desses corpos na criação de regimes de visibilidade, experiências estéticas e poéticas, ao longo da construção cinematográfica, teremos ainda um conceito fundamental como operador: a noção de fantasma. Dentro da cena fílmica e em meio à experiência histórica da vida social, o fantasma nos ajuda a pensar o que narram os filmes, como narram e em meio a quais condições estruturais de produção – numa história das formas fílmicas que gera ausências.

As ausências não apenas falam sobre o ponto de vista de quem almeja ter domínio na História, mas sobre uma escrita fantasma – contínua, insistente – de quem também está na História, mesmo que, aparentemente, não esteja. Esse produtivo paradoxo nos instiga a investigar fantasmas nos filmes e na construção histórica sobre os filmes. Reescrever a História, observar suas latências e lacunas provocadas, as existências invisibilizadas ou não nomeadas e as restituições possíveis frente a esse processo, eis uma tarefa da *fabulação crítica*, método que nos tem sido legado pelo pensamento de Saidiya Hartman (2020, 2021, 2022, 2025).

Pensamos nas presenças que se constituem a partir dessas ausências e em como se dá a presença desses corpos na contemporaneidade. Diante disso, passamos a especular: a partir de qual lugar são criadas as atmosferas fílmicas, ou seja, a concepção de elementos multissensoriais, na construção de narrativa de realizadoras negras? Como são construídos os assombros nas estilísticas do gênero horror por esses corpos? Essas obras fílmicas possuem um escopo transversal, que liga, necessariamente, as poéticas das obras aos modos de existência de sujeitos e grupos que as engendram.

Gordon (2008, p. 7) classifica o fantasma como “um fenômeno social generalizável de grande importância”. A autora afasta a ideia do fantasma como superstição, atividades paranormais e extraterrenas, o fantasma do clássico cinema de horror. Gordon aponta para um fantasma presente na história e na vida social:

O fantasma não é simplesmente uma pessoa morta ou desaparecida, mas uma figura social, e investigá-lo pode levar àquele local denso onde a história e a subjetividade fazem a vida social. O fantasma ou a aparição é uma forma pela qual algo perdido, ou mal visível, ou aparentemente ausente aos nossos olhos supostamente bem treinados, se



torna conhecido ou aparente para nós, à sua própria maneira¹ (Gordon, 2008, p. 8, tradução nossa).

Quando compreendemos o fantasma como um fenômeno social, podemos nos questionar sobre a existência dos fantasmas nos filmes e os diálogos que esses fantasmas poderiam ter. O fantasma vai além de uma sintetização e categorização simplificada. Seria preciso escutá-lo e escrever junto com ele. Interessa-nos olhar para a história do cinema de realizadoras negras e pensar: como se dá a presença dessas realizadoras na construção cinematográfica contemporânea a partir de uma existência fantasmagórica até então? Como pensar o fantasmagórico na sua capacidade de diagnosticar sintomas históricos na formação social?

Pensar os fantasmas como agentes de escuta e escrita permite perceber que eles não se contentam em habitar apenas o passado. Eles retornam para habitar também o agora, e esta é sua força: o *[re]torno*. O cinema, com sua capacidade de transitar o tempo e o espaço, se torna um campo de investigação e reencontro. Pesquisar o cinema, sob a ótica dos fantasmas, seria, em larga medida, a possibilidade de convocar aquilo que se tentou esquecer. Este artigo é parte de um esforço em dar contornos complexificadores ao conceito de fantasma, permitindo-nos, ao final, testar alguns comentários analíticos a dois filmes que nos instigam mais de perto no cenário contemporâneo, a saber: o longa-metragem *Atlantique* (2019), de Mati Diop, e o curta *Pattaki* (2019), de Everlane Moraes.

O tornar fantasma: concepção e ruptura

O fantasma não nasce de uma vez só, tampouco tem uma origem fixa no tempo. O fantasma se forma ao longo da história como resposta a tensões recorrentes entre morte, memória, poder e linguagem. Sua existência acompanha os modos pelos quais diferentes sociedades lidam com aquilo que não pode ser plenamente explicado, elaborado ou encerrado.

Em primeiros levantamentos sobre os conceitos de fantasmas, podemos perceber a leitura recorrente de que o fantasma seria uma criação ficcional, não real. O

¹ Do original: *The ghost is not simply a dead or a missing person, but a social figure, and investigate it can lead to that dense site where history and subjectivity make social life. The ghost or the apparition is one form by which something lost, or barely visible, or seemingly not there to our supposedly well-trained eyes, makes itself known or apparent to us, in its own way, of course.*

cristianismo na Idade Média, por exemplo, iria disputar significações com aparições de conflito entre a salvação do purgatório e o engano demoníaco. Na modernidade, com o avanço do racionalismo, o fantasma é tido como superstição ou imaginário, uma ficção criada para construir o medo, e o medo seria uma ferramenta fundamental para estabelecer o poder sobre o outro. Podemos concordar, em parte, com essas perspectivas. Entretanto, aí também habita um perigo: o pensamento moderno acaba por ter essa motivação, muitas vezes, para desconsiderar, ou rejeitar, o fantasma. E quando isso acontece, negligenciamos seu poder de agenciamento e operacionalização no sistema.

A relação do fantasma como um fenômeno cultural, trazida na cosmovisão de comunidades antigas e povos originários, por exemplo, vai aproximar o fantasma da humanidade através de outros tipos de vínculos entre seres e mundos. Com a forte presença colonial e a doutrinação cristã, o fantasma passa a sediar um lugar de medo e conversão nos processos catequéticos. Na modernidade, esse lugar é questionado, mas dentro de uma mesma purificação do movimento colonial: a concessão de conhecimento universal. E é aqui que habita o perigo de como a modernidade vai caracterizar e fixar a figura do fantasma até os dias de hoje.

Jean Delumeau (2009), por exemplo, investiga como o medo foi historicamente construído na sociedade ocidental e sistematicamente cultivado. No capítulo intitulado *Os fantasmas*, ele narra a constância nas histórias dos fantasmas relacionados à morte e ao medo, numa condição sobretudo de controle social. “O purgatório tornou-se o grande reservatório de fantasmas. O cristianismo encarregou-se então pouco a pouco da crença nos espectros, dando-lhes uma significação moral e integrando-a numa perspectiva de salvação eterna” (Delumeau, 2009, p.138). Nessa lógica, o fantasma funciona como uma figura pedagógica, uma ameaça moral que obriga à conformidade, ao arrependimento e à obediência.

A autora Robin R. Means Coleman (2019), em seu livro intitulado *Horror noire: a representação negra no cinema de terror*, analisa filmes de horror por um recorte de racialidade, refletindo as aparições de fantasma numa recorrência narrativa não apenas do lugar de construção do medo social sob a perspectiva moral religiosa, mas como ferramenta de reforçar estereótipos racistas. Em suas análises, vemos a recorrência de fantasmas assustando pessoas negras em cena, seja para que elas ajam com expressões corporais exageradas reforçando estereótipos, ou em invocações declaradas malignas, através de rituais de *Vodu*, estimulando o racismo a religiões de



matrizes africanas. Para Coleman, esses espectros funcionam como mecanismos simbólicos de controle, reafirmando fronteiras raciais e sociais sob o disfarce narrativo.

Um caminho importante é entendermos que o fantasma não é apenas uma simulação daquilo que é trabalhado nas ficções ou uma metáfora, como aponta o pensamento moderno. O fantasma é também algo real, algo que existe e “produz efeitos materiais” (Gordon, 2008, p.18). O pensamento moderno, não por acaso, vai negar a existência do fantasma, colocando-o como uma representação, um objeto não-real, visto que ignorá-lo é renunciar à percepção, à materialização e à elaboração desse fenômeno, conservando assim, a manutenção da violência e dos privilégios coloniais. Estamos em concordância com o apontamento de Gordon (2008), em uma crítica ao pensamento de Freud:

Enquanto a psicanálise, como modo de pensamento ou análise, se considera capaz de identificar os sintomas visíveis e inquietantes da repressão e trazer à luz suas origens e natureza, o “teste da realidade” simplesmente refuta a realidade da assombração, tratando-a como uma questão de superstição persistente. *Mas é precisamente a experiência de ser assombrado no “mundo da realidade comum”, a chegada inesperada de fantasmas, lobos ou fotografias sinistras, que perturba ou até mesmo arruína nossa capacidade de distinguir realidade e ficção, magia e ciência, selvagem e civilizado, eu e outro, e, dessa forma, dá à realidade uma coloração diferente.* O “teste de realidade” que podemos querer realizar diante de assombrações deve, antes de tudo, admitir que essas assombrações são reais². (Gordon, 2008, p. 53, tradução nossa, grifos da autora).

² Do original: *Where psychoanalysis, as mode of thought or analysis, considers itself capable of identifying the visible and disquieting symptoms of repression and bringing their origins and nature to light, “reality-testing” simply refutes the reality of haunting by treating it as matter of lingering superstition. But it is precisely the experience of being haunted in the “world of common reality,” the unexpected arrival of ghosts or wolves or eerie photographs, that troubles or even ruins our ability to distinguish reality and fiction, magic and science, savage and civilized, self and other, and in those ways give to reality a different coloring. The “reality-testing” that we might want to perform in the face of hauntings must first or all admit those hauntings as real.*

É preciso considerar que o fantasma, mesmo sendo utilizado ao longo da história de dominação colonial para controle social, não assume uma única condição. Ou seja: mesmo que o fantasma tenha sido instrumentalizado historicamente pela branquitude como ferramenta de controle, ele não permanece preso a esse projeto. A evidência disto é a recorrente rejeição do fantasma no pensamento moderno, que traz a formulação do fantasma como algo associado à superstição ou ao inconsciente, como aponta Andriopoulos (2014) a respeito de Kant, e Gordon em crítica à formulação de Freud. Os fantasmas não apenas assombram, mas desorganizam os critérios binários de distinção entre realidade e ficção, entre o universal e o subjetivo, e isso desestabiliza a lógica do pensamento moderno.

A crítica de Gordon à psicanálise freudiana traz um elemento importante, ao apontar a falha em reduzir a experiência do assombro à fantasia ou ao inconsciente, tratando o fenômeno como um resquício de irracionalidade humana. Não se elabora a violência criadora do fantasma e as assombrações subsequentes. O chamado “teste da realidade” não serve para interrogar o que a assombração revela, mas para excluí-la do campo do real. O fantasma é real, ele gera afetamentos reais que assombram e modificam a nossa experiência do mundo. Por isso, é importante entender que o fantasma como algo não-real é uma armadilha colonial.

O fantasma nasce de uma conjunção de violências que não apenas o produzem como efeito, mas o concebem como uma forma de presença. Ele é uma forma de insistência. O fantasma nasce, ou torna-se, quando algo que deveria ser esquecido, ocultado ou resolvido persiste em *[re]tornar*. Ele emerge como um sintoma de uma exclusão que se recusa a desaparecer. Seu surgimento está profundamente vinculado à lógica de silenciamento das violências coloniais. O fantasma nasce toda vez que uma ausência forçada tenta ser confundida com esquecimento. Ele é o rastro deixado por uma ausência que luta para permanecer presente. Ele é efeito e denúncia. Ele aparece para interromper a ordem, para evidenciar o que foi excluído da narrativa dominante. Nesse sentido, o fantasma não é apenas uma evidência do passado, mas um operador do presente, que reorganiza nossa percepção da realidade.

O fantasma faz escapar ao controle daquilo que o criou. Ao insistir no *[re]torno*, ele se torna capaz de expor as fissuras da própria estrutura colonial que o produziu. O fantasma desorganiza as fronteiras que a colonialidade tenta manter estáveis, entre razão e superstição, sujeito e objeto, civilização e primitivismo. Ele faz vazar o que o projeto colonial tentou conter. Ele incorpora aquilo que não pôde ser assimilado ao universal e, por isso mesmo, carrega a potência de sua ruptura, deixando de ser apenas

uma criação fictícia ou algo não real e se tornando uma presença política que recusa o esquecimento, atravessando os tempos e insistindo em perturbar a ordem que os criou.

O fantasma da mulher negra no cinema de horror

A reflexão sobre os fantasmas figurados no cinema implica também reconhecer os fantasmas que operam silenciosamente sua estrutura. Um deles é a figura da mulher negra, não apenas enquanto personagem, mas enquanto presença ausente nos processos de criação e representação. No recorte do gênero do horror, o fantasma encontra seu terreno mais fértil, em que o medo e as figuras assombradas revelam com mais nitidez os mecanismos que constroem tanto a narrativa quanto as exclusões que a sustentam, ganhando ainda mais contornos para pensarmos as ausências.

Numa análise das produções cinematográficas realizadas por mulheres negras nas primeiras décadas do século XX, encontramos um número extremamente reduzido de realizadoras, sobretudo aquelas que dialogam com o gênero de horror³. Eloyce King Patrick Gist é um desses poucos nomes. Em filmes como *Hellbound train* (1930) e *Verdict: not guilty* (1933), Eloyce mobiliza figuras como o diabo, caveiras, monstros, anjos, tentação, culpa e condenação moral, imagens que atravessam a tradição do horror ocidental. Ainda que sua intenção estivesse vinculada a um projeto religioso de catequização, as atmosferas sombrias, os dispositivos narrativos moralizantes e as encenações do medo a aproximam das convenções do gênero.

Entretanto, sua presença não se consolidou no que é reconhecido dentro da cronologia da história cinematográfica do gênero. Esse apagamento não atinge apenas mulheres negras. Mesmo cineastas brancas, como Alice Guy-Blaché, uma das pioneiras da ficção, diretora de obras como *The pit and the pendulum* (1913), adaptação do conto de Edgar Allan Poe, ou Lois Weber, que em *Suspense* (1913) inovou na montagem com o uso do *split screen*⁴, foram durante décadas marginalizadas nas narrativas oficiais do cinema. O recorte de gênero, também demarca a exclusão dessas realizadoras, cuja

³ O horror trabalhado nos filmes desta pesquisa terá uma compreensão mais voltada a uma ampliação de características presentes no gênero. Não se faz aqui distinção entre terror e horror, por considerar pouco produtiva para os objetivos deste trabalho, bem como para a ampliação do escopo de análise, especialmente no que tange à inclusão de mais obras de mulheres negras que dialoguem com o gênero.

⁴ Efeito que divide a tela mostrando ações simultâneas.

relevância vem sendo mais amplamente reconhecida apenas em revisões historiográficas recentes.

No entanto, se essas diretoras brancas começam a ser gradualmente reinscritas na história, a mulher negra permanece ainda distante desse movimento de restituição. Sua presença no horror configura-se como aparição esporádica, pouco integrada à narrativa historiográfica dominante. Não se trata de inexistência, mas de uma inscrição precária, quase espectral, que evidencia como a raça e o gênero operam conjuntamente na produção das ausências que estruturam a memória do cinema.

Essa descontinuidade revela que a presença da mulher negra no horror nunca foi um lugar habitual. Por muito tempo, ela ocupou aquilo que poderíamos chamar, com referência a Davis (1978, p. 40, *apud* Gordon, 2008), de um “fantasma renegado”. Uma figura tolerada apenas sob condições restritivas de representação: quando enquadradas em figuras serviçais ou personagens secundárias desprovidas de agência. Nos filmes *slasher*⁵ e em outras subcategorias do gênero, tornaram-se recorrentes as atribuições da primeira vítima, aquela cuja morte inaugura a escalada do horror. A presença dessas mulheres em cena parecia já anunciar seu destino: servir ou morrer.

Tal configuração não apenas reproduzia estereótipos raciais e de gênero consolidados na vida social, como também reforçava uma hierarquia simbólica dentro do imaginário do horror cinematográfico. O gênero, que se apresenta como território do medo e da transgressão, manteve, paradoxalmente, uma estrutura conservadora no que diz respeito à distribuição de agência e centralidade narrativa. A mulher negra, quando visível, era convertida em suporte dramático. Quando invisível, tornava-se parte do próprio sistema de apagamento que sustenta a história do gênero.

Nas produções contemporâneas, esse cenário passa por transformações significativas. Há uma presença mais consistente desses corpos diante das câmeras, mas também — e de forma decisiva — atrás delas. Mulheres negras têm ocupado posições de criação como roteiristas, diretoras e produtoras, reivindicando novas imagens, imaginários e possibilidades narrativas para o gênero. Entre esses nomes, destacam-se Nia DaCosta, Hélène Cattet, Misha Green, Nikyatu Jusu, Ashlee Blackwell, Robin R. Means Coleman, Rungano Nyoni, Everlane Moraes, Mati Diop, Adélia Sampaio, Neema Barnette, Kasi Lemmons, Priscila Smiths, Chinonye Chukwu, Irene Bandeira, Melina Matsoukas, Krystin Ver Linden, Mariama Diallo, Janicza Bravo, Mariana Jaspe,

⁵ Subgênero do horror caracterizado pela presença de um assassino, que persegue e elimina de forma sucessiva e violenta, um grupo de personagens.

Barbara Maria, entre outras que trabalham diretamente com gênero de horror ou que têm produzido alguma obra que dialoga com ele.

A inserção mais efetiva dessas realizadoras negras dentro de filmes de horror irá acontecer pela década de 1990, em filmes como *Spirit lost* (1997), de Neema Barnette, ao lado de *Amores divididos* (1997), de Kasi Lemmons – conhecida também por suas atuações em filmes de horror como *O silêncio dos inocentes* (1991), de Jonathan Demme, e *O mistério de Candyman* (1992), de Bernard Rose, por exemplo. Essas produções não rompem, de forma imediata, com o olhar hegemônico que historicamente configura o gênero, especialmente considerando que essas realizadoras também foram atravessadas por produções imagéticas predominantemente brancas e masculinas. No entanto, a presença dessas realizadoras por si só já instaura uma diferença significativa, introduzindo novas experiências que tensionam a indústria e consequentemente a linguagem dentro das convenções do horror.

É a partir desse deslocamento, ainda recente e em consolidação, que se torna possível analisar como realizadoras negras contemporâneas vêm mobilizando o horror não apenas como linguagem estética, mas como ferramenta crítica para reimaginar o fantasma, a memória e a própria experiência da vida social.

O fantasma em filmes de diretoras negras

Ao longo deste texto, falamos sobre a presença da mulher negra como fantasma que foi apagado e invisibilizado ao longo da criação do gênero, refletindo nas narrativas a exclusão social desses corpos. Entretanto, temos interesse em dar outro passo: cabe analisar como são produzidos os fantasmas, como eles são elaborados formalmente, por mulheres negras no cinema. Essas produções marcam um ponto importante ao deslocarem códigos narrativos e estéticos dentro do horror, principalmente no cinema contemporâneo.

Dentre as obras que trabalham com o fantasma, destacamos *Spirit lost*, de Neema Barnette (Figura 2), pela centralidade que o fantasma assume em sua trama, o que permite pensar as formas específicas pelas quais a presença espectral é articulada a partir de uma perspectiva negra e feminina. O filme conta a história de um casal negro que, após se mudar para uma casa no campo, é atormentado por um fantasma que habita a casa.



Figura 2: Fantasma *Spirit lost*. Fonte: Frame do filme *Spirit lost* (1997), de Neema Barnette.

Trata-se aí do fantasma de uma jovem escravizada, levada como prêmio de um mercador de pessoas escravizadas, após um jogo de *poker*. Esse personagem constrói uma casa para a jovem e é nela que, séculos depois, irá morar o casal referido no início. Nesta morada, a jovem escravizada morreu, à espera do retorno do mercador: ele havia prometido se casar com ela, mas no lugar disso, decide se casar com outra mulher.

No filme, temos quebras significativas dentro das narrativas convencionais do gênero, como a presença de rituais de matrizes africanas para esconjurar o fantasma presente na casa, o que é comumente trabalhado no gênero através de práticas cristãs. Outra ruptura significativa é a presença das mulheres negras como condutoras do ritual, em vez da figura masculina. Essa é uma questão considerável: temos a figuração constante, nas narrativas de horror, de mulheres como o corpo a ser possuído e do homem como a figura que exorciza esses corpos e os lugares, algo quebrado em *Spirit lost*. É o personagem masculino a figura assombrada pelo fantasma e o ritual de matriz africana será todo conduzido por corpos femininos, salvando a relação do casal negro.

Ainda que *Spirit lost* apresente avanços significativos ao subverter convenções narrativas do horror, sua realização cinematográfica também é conduzida por uma linguagem que se aproxima de uma estética televisiva americana dos anos 1990. Isso se evidencia no uso recorrente de *flashbacks* explicativos, nas atuações marcadas por certo exagero – sem um desenvolvimento gradual que sustente as viradas

dramáticas dos personagens –, um forte uso do comentário musical na construção das cenas, com recurso a solos de saxofone ou teclado, transições de cenas com sobreposição de imagens e emprego da câmera lenta em cenas românticas. Trata-se de uma obra relevante por sua proposta e pelas brechas que abre no gênero, mas que ainda não alcança, de forma mais incisiva, a força inventiva que sua própria narrativa sugere, sobretudo na elaboração dramática dos personagens e na estilística que poderia potencializar seus gestos de subversão.

Isso diz, primeiramente, da própria relação da diretora com a dramaturgia televisiva estadunidense da época, na qual foi consolidada sua carreira, mas também sobre a ausência de um repertório sólido de representações estéticas produzidas por corpos dissidentes, o que acarreta alguns limites poéticos dentro da produção fílmica, com a reprodução de uma estilística inventada e estabelecida por uma hegemonia branca. Apostamos que se trata aí de uma consequência direta de um sistema que historicamente negou espaço para experimentação estética e invenção formal do corpo que não fosse o branco.

Uma invenção formal mais contundente se evidencia, dentro da nossa aposta, em diretoras contemporâneas, cineastas que têm conseguido lidar de forma mais efetiva com um campo alargado do horror em chaves expressivas renovadas, por já contarem com um repertório mais amplo – comparados à diretoras dos anos 1990, por exemplo – alimentado por discussões críticas sobre raça, gênero e estética. Essas cineastas atuam em um momento em que há maior visibilidade, ainda que muito distante da equidade, que possibilita não só outras formas de narrar, mas também outras maneiras de construir visualmente o mundo, a partir de vivências que desestabilizam a centralidade do olhar branco e patriarcal no cinema.

Vemos isso se passar em *Atlantique* (2019), de Mati Diop, que conta a história de Ada, interpretada por Mame Bineta Sané, e Souleimane, interpretado por Ibrahima Traoré. Souleimane é operário de um grande empreendimento que está sendo construído na cidade de Dakar, em Senegal. Após três meses sem receber pelo serviço, ele, junto a outros operários, tenta atravessar o mar com destino à Europa, para melhores condições de trabalho, não sobrevivendo à travessia. Esses operários retornam através da incorporação aos corpos de suas companheiras, que saem em bando para cobrar a dívida.

O filme utiliza recursos fantasmagóricos para apontar críticas sociais em diferentes aspectos: na relação patrão e empregado, na discussão sobre empoderamento feminino, na questão migratória. O longa se desloca através do

Atlântico e traz uma abordagem atravessada por discussões que evidenciam um sintoma social de controle autoritário a corpos de pessoas negras que foram submetidas às diásporas coloniais e contemporâneas. No filme, é estabelecida uma possibilidade de restituição de dívida, que, a partir da assombração desses operários ao patrão, é paga. Ou seja, há uma transformação narrativa evocada pelo assombro.

Há uma evocação fantasmal trabalhada também a partir da imagem do atlântico (Figura 3), que se faz não apenas enquanto paisagem ou espaço geográfico, mas como encenação da memória. O oceano concerne às marcas das travessias das diásporas forçadas, tanto do passado como das contemporâneas, tornando-se um lugar de desaparecimento e retorno, na narrativa. O mar funciona como um mediador entre mundos: entre os vivos e os mortos, entre passado e presente.

O filme opera uma articulação entre forma e política ao atribuir ao Atlântico um papel central na construção da fantasmagoria. A imagem do mar, filmada ora como superfície opaca e insondável, ora como espaço de suspensão temporal, torna-se o eixo sensível que costura a narrativa e amplia seu alcance simbólico. O oceano funciona como uma espécie de arquivo vivo, no qual se inscrevem os rastros das ausências — os corpos que desapareceram, as histórias interrompidas, os vínculos afetivos expropriados pela diáspora. A presença espectral que emerge dessas águas não é, portanto, apenas a dos operários, mas também a de uma herança histórica que insiste em retornar.

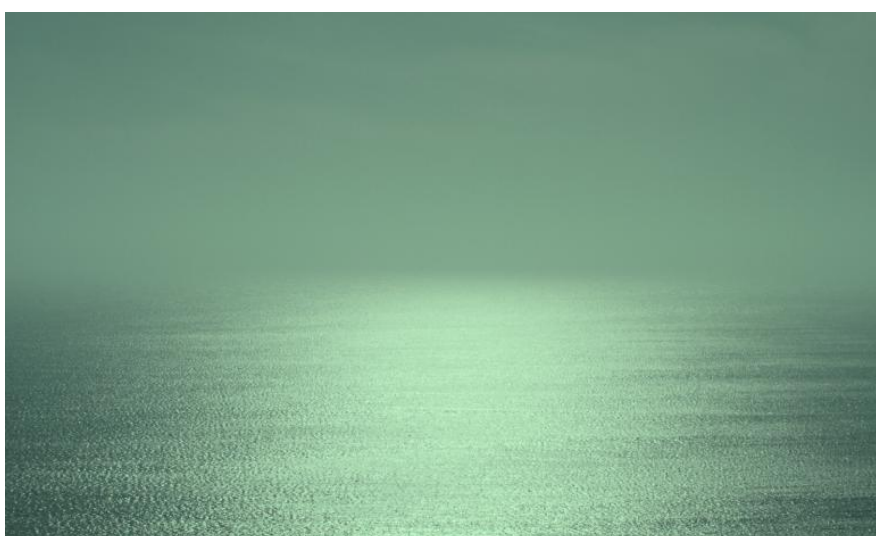


Figura 3: Fantasma *Atlantique*. Fonte: Frame do filme *Atlantique* (2019), de Mati Diop.



Nesse sentido, *Atlantique* inscreve-se numa linhagem contemporânea de obras que compreendem o fantasma como operador político e não apenas como figura narrativa. A aparição dos operários mortos não funciona como metáfora abstrata, mas como dispositivo de reencenação crítica das violências históricas que estruturam a modernidade. Ao incorporarem os corpos de suas companheiras, os mortos reorganizam as dinâmicas de gênero, classe e poder, instaurando uma inversão na lógica da exploração laboral e na hierarquia patriarcal que atravessa a sociedade senegalesa. O gesto fantasmagórico não remete a um passado estático, mas ativa temporalidades sobrepostas, que convoca tanto a memória das travessias transatlânticas forçadas quanto a urgência das migrações contemporâneas, revelando a continuidade das práticas de expropriação e violência econômica.

Em uma relação próxima, temos o filme *Pattaki* (2019), de Everlane Moraes, que também vincula sua narrativa ao Atlântico. Neste caso, a criação da atmosfera fantasmagórica é elaborada através de paisagens sonoras e visuais, de personagens que parecem estar em um limiar entre o mar e a superfície. Cabe aqui uma breve digressão para mencionar uma citação de Benjamin (2018):

Ritos de Passagem – assim se denominam no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, estas transições tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências liminares. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E, com isso, também o despertar.) E, finalmente, tal qual as variações das figuras do sonho, oscilam também em torno de liminares os altos e baixos da conversação e as mudanças sexuais do amor. “Como agrada ao homem”, diz Aragon, “manter-se na soleira da imaginação!” (*Paysan de Paris*, Paris, 1926, p.74). Não é apenas dos limiares destas portas fantásticas, mas dos limiares em geral que os amantes, os amigos, adoram sugar as forças. As prostitutas, porém, amam os limiares das portas do sonho. – O limiar [*schwelle*] deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira [*Grenze*]. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwollen* (inchar, entumescer), e a etimologia

não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra o seu significado. Morada de sonho (Benjamin, 2018, p. 815-816).

O limiar como uma zona de transição, de passagem, fornece uma chave conceitual para compreender os corpos e os espaços em *Pattaki*. Os personagens do filme habitam uma condição de suspensão ontológica: não estão plenamente submersos, tampouco inteiramente emersos na superfície. O filme retrata o cenário cubano a partir de uma relação estabelecida da ilha como aquário. Em meio à presença de personagens-peixes, uma tem corpo humano e a cabeça de peixe (Figura 4). O curta encena uma vivência liminar, em que o corpo e o tempo são atravessados por fluxos, memórias e afetos que se recusam a ser delimitados por fronteiras fixas, sejam elas geográficas, espirituais ou subjetivas.



Figura 4: Humano-peixe. Fonte: Frame do filme *Pattaki* (2019), de Everlane Moraes.

Essa construção da fantasmagoria no filme opera dentro de uma atmosfera onírica, em fluxo com demais personagens, quando todos os peixes são transportados até à Deusa do Mar, através de um grande cardume. Na narrativa, o mar é o fantasma, que manifesta insurreição e assombro através da entrada da água sobre a cidade,



transpassando o Malecón (paredão que delimita a passagem do mar para a cidade), em um movimento de *[re]torno*.

A presença do Atlântico em *Pattaki* torna-se um dispositivo de infiltração, que reorganiza a própria experiência do tempo e dos corpos no filme. A água, ao infiltrar-se lentamente na cidade e nas casas, opera como força espectral, que dissolve as relações entre humano e não humano. Diferente de *Atlantique*, em que o mar figura como arquivo de ausências e como mediador entre mundos, em *Pattaki* ele se apresenta como princípio ativo de transfiguração: um elemento que contamina, transborda e transforma, instaurando um regime estético no qual a realidade assume uma textura líquida.

O Atlântico em *Pattaki* é agente, convocando as personagens a uma existência liminar que se faz tanto pela suspensão quanto pela intensidade sensorial, numa poética que desestabiliza a fixidez das narrativas históricas. O filme conjura uma fantasmagoria que difere da tradição do horror ocidental: o espectral não emerge como ameaça, mas como possibilidade de rearticulação do comum.

Ao aproximar *Atlantique* e *Pattaki*, duas obras contemporâneas, torna-se possível compreender como é mobilizada a figura do fantasma dentro de filmografias mais contemporâneas de realizadoras negras. Percebe-se um movimento do fantasma como operador conceitual capaz de ativar memórias, reencenar violências históricas e propor novas formas estilísticas e imaginativas. Aqui, notamos que a presença do fantasma não se reduz a um elemento narrativo ou a um efeito atmosférico, ela constitui uma linguagem que reinscreve corpos, espaços e temporalidades fora dos limites impostos pela construção cinematográfica em suas bases coloniais.

O mar traz o assombro fantasma em ambos os filmes. Cuba, Brasil e Senegal são interligados por ele, o oceano onde foram traficadas pessoas escravizadas, corpos afogados e jogados ao mar nessa travessia: “matar era parte do trabalho no mar” (Hartman, 2021, p. 178). Pessoas escravizadas tinham muito medo do mar, de serem comidos por ele. Para esses corpos, o mar seria o próprio signo do horror, carregado de simbologia e ameaça. “Algumas memórias são presságios”, frase de *Atlantique*, que carrega a história atlântica como indicação cautelosa ao futuro. O mar como elemento fluido transpassa os filmes como uma pororoca, macaréus, ou estrondo, no encontro de marés.

O horror nesses filmes experimenta, a partir da fabulação de diretoras negras, singularidades dentro do processo de concepção narrativa e estética. Isso implica vincular as figurações do horror a outros campos epistêmicos – mais especificamente, a uma epistemologia negra, que permite pensar a dissidência e a singularidade contidas

na “criação de estéticas negras diaspóricas e decoloniais” (Freitas; Barros, 2018, p. 106). O mar é memória fantasma transversalizada nas obras: no horror, no mistério, no fantástico. Essa memória se faz na instabilidade das águas que lançam os filmes sobre o mar e os tempos atlânticos. Tudo se passa em um movimento que contribui para o alargamento e alteração de paradigmas históricos, estéticos e sociais.

O fantasma trabalhado nessas obras elabora uma estética de assombro que desloca o horror de sua matriz hegemônica e o reinscreve como prática de memória, reivindicação e imaginação de futuros. Operando na contramão da instrumentalização do medo imposto pela branquitude, os filmes utilizam a memória e a ficção como ferramenta de construção estética e política. O fantasma deixa de ser algo sem forma, ou invisível, e passa a dar corpo a experiências antes apagadas. É nesse movimento que o horror produzido por mulheres negras reinscreve suas narrativas na memória coletiva por meio de uma estética, que é, ao mesmo tempo, poética e política.

Tomamos esses dois filmes contemporâneos, no limiar deste artigo, para demonstrar a força expressiva contida nas poéticas de duas diretoras negras, ao abraçarem experimentação e convivência com fantasmas. Em nossa pesquisa, interessa tecer mais aproximações e cotejos dessa natureza no cinema contemporâneo. Dentro da estratégia deste texto, nossa intenção foi construir uma argumentação conceitual e histórica, para culminar com os gestos fantasmáticos inscritos nas imagens e sons de *Atlantique* e *Pattaki*.

As duas realizadoras demonstram, cada uma a seu modo, algumas linhas de força estéticas e políticas de um fazer cinema com fantasmas, a contrapelo da operação histórica que invisibiliza vidas negras, numa estrutura excludente do cinema. De um tornar fantasma das mulheres negras para o agir com fantasmas nas poéticas delas: eis uma perspectiva de leitura que tentamos sublinhar para os cinemas de horror e para a vida social – e que cabe prosseguir nos estudos do campo. Em última instância, trata-se de afirmar e produzir um cinema como campo de justiça (epistêmicas, sociais e poéticas).

Referências

AMORES divididos. Direção: Kasi Lemmon. Estados Unidos, 1997. 108min, sonoro, colorido.

ANDRIOPOULOS, Stefan. **Aparições espectrais**: o idealismo alemão, o romance gótico e a mídia óptica. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.



ATLANTIQUE. Direção: Mati Diop. Bélgica, França, Senegal, 2019. 104min, sonoro, colorido.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

BÉRTOLO, José; MEDEIROS, Margarida. Os fantasmas da fotografia e do cinema [Dossiê]. **Revista de Comunicação e Linguagens**, n. 53, p. 15-22, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.34619/55s6-rw65>. Acesso em: 04 jul. 2026.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. São Paulo: Papirus, 1999.

COLEMAN, Robin R. Means. **Horror Noire**: a representação negra no cinema de terror. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2019.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente**: 1300-1800 uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

FREITAS, Kênia; BARROS, Laan. Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro. **Revista Eco-Pós**, v. 21, n. 3, p. 97-121, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v21i3.20262>. Acesso em: 01 jun. 2026.

GORDON, Avery. **Ghostly matters**: haunting and the sociological imagination. Minneapolis: New University of Minnesota Press, 2008.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. Tradução de Fernanda Silva e Sousa e Marcelo R. S. Ribeiro. Revisão de Kênia Freitas e Liv Sovik. **Revista Eco-Pós**, v. 23, n. 3, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640>. Acesso em: 04 jul. 2026.

HARTMAN, Saidiya. **Perder a mãe**: uma jornada pela rota atlântica da escravidão. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HARTMAN, Saidiya. **Vidas rebeldes, belos experimentos**: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encenqueiras e queers radicais. São Paulo: Fósforo, 2022.

HARTMAN, Saidiya. **Cenas da sujeição**: terror, escravidão e criação de si na América do século 19. São Paulo: Fósforo, 2025.

HELLBOUND Train. Direção: Eloyce King Patrick Gist, James Gist. Estados Unidos, 1930. 50min, silencioso, preto e branco.

O MISTÉRIO de Candyman. Direção: Bernard Rose. Estados Unidos, 1992. 99min, sonoro, colorido.

O SILÊNCIO dos Inocentes. Direção: Jonathan Demme. Estados Unidos, 1991. 119min, sonoro, colorido.



PATTAKI. Direção: Everlane Moraes. Brasil, Cuba, 2019. 21min, sonoro, colorido.

ROBERTSON, Étienne Gaspard. **Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques** [Tome I]. Paris: L'Imprimerie de Rignoux, 1831.

SPIRIT Lost. Direção: Neema Barnette. Estados Unidos, 1997. 90min, sonoro, colorido.

SUSPENSE. Direção: Lois Weber. Estados Unidos, 1913. 10min, silencioso, preto e branco.

THE PIT and the Pendulum. Direção: Alice Guy-Blaché. Estados Unidos, 1913. duração total desconhecida, silencioso, preto e branco.

VERDICT: Not Guilty. Direção: Eloyce King Patrick Gist, James Gist. Estados Unidos, 1933. 9min, silencioso, preto e branco.



^I Priscila Andrade

Doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais, PPGCOM-UFMG (Brasil).

E-mail: priscila.smiths@gmail.com.

^{II} Érico Oliveira

Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (Brasil) e em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 (França). Docente no Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil).

E-mail: ericoaal@gmail.com.

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Resultado parcial de pesquisa de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes no Instituto de Cultura e Artes da Universidade Federal do Ceará (UFC).

Fontes de financiamento:

Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico – FUNCAP, Brasil.

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Este trabalho foi apresentado parcialmente no *ST Estudos do Insólito e do Horror no Audiovisual*, durante o XXVII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine, realizado na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, no período de 22 a 24 de outubro de 2024.

Informações sobre coautoria

Concepção e desenho do estudo:

Priscila Andrade.

Aquisição, análise ou interpretação dos dados:

Priscila Andrade e Érico Oliveira.

Redação do manuscrito:

Priscila Andrade e Érico Oliveira.

Artigo recebido em: 27/02/2026. Aprovado em 10/06/2026.