UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

“Where is your fire?”: fantologia, horror negro e passado prático do Massacre de Tulsa de 1921 na série de televisão *Lovecraft Country* (2020)

William Cândido Mengue

Porto Alegre
2026

WILLIAM CÂNDIDO MENGUE

“Where is your fire?”: fantologia, horror negro e passado prático do Massacre de Tulsa de 1921 na série de televisão *Lovecraft Country* (2020)

Dissertação de Mestrado em História apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
Área de concentração: Teoria da História e Historiografia.
Orientador: Prof. Dr. Arthur Lima de Avila.

Porto Alegre
2026

CIP - Catalogação na Publicação

Mengue, William Cândido
"Where is your fire?": fantologia, horror negro e passado prático do Massacre de Tulsa de 1921 na série de televisão Lovecraft Country (2020) / William Cândido Mengue. -- 2026.
132 f.
Orientador: Arthur Lima de Avila.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, BR-RS, 2026.

1. Massacre de Tulsa de 1921. 2. Lovecraft Country. 3. História dos Estados Unidos. 4. Horror Negro. 5. Fantologia. I. Avila, Arthur Lima de, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

WILLIAM CÂNDIDO MENGUE

“Where is your fire?”: fantologia, horror negro e passado prático do Massacre de Tulsa de 1921 na série de televisão *Lovecraft Country* (2020)

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Mestre em História.

Porto Alegre, 10 de fevereiro de 2026

Resultado: Aprovado.

BANCA EXAMINADORA:

Amilcar Araujo Pereira
Faculdade de Educação e Programa de Pós-Graduação em Educação
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

André da Silva Ramos
Departamento de Ciências Humanas e Fundamentos da Educação
Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)

Renata Dal Sasso Freitas
Programa de Pós-Graduação em História
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

AGRADECIMENTOS

Desde 2019, a UFRGS é minha casa - repleta de afetos, aprendizados e memórias. Em primeiro lugar, agradeço à esta instituição de ensino público, gratuito e de qualidade. Ao Programa de Pós-Graduação em História pelas oportunidades em disciplinas, aulas abertas, palestras, eventos e incentivos. É uma honra ser discente do PPGH/UFRGS.

Desse modo, agradeço às professoras e aos professores dessa trajetória: Fernanda Oliveira, Caroline Bauer e José Rivair Macedo. Os diálogos nas disciplinas, além das conversas em corredores e eventos, possibilitaram novas formas de pensar sobre a pesquisa. Em especial, muito obrigado ao meu orientador Arthur Ávila por me aproximar, desde os tempos de graduação, ao campo da teoria da história e historiografia. Obrigado por toda orientação na construção dessa dissertação.

Ademais, agradeço aos meus colegas de Pós-Graduação: Maria Luiza, Clara, Bruna, Maria Júlia, Carolina, Cristian. Não conseguirei citar todos e todas, mas muito obrigado pelas conversas, risadas, desabafos e cafés compartilhados. A pesquisa não é um ato solitário!

Ser o primeiro Mestre da família é tanto uma responsabilidade quanto um privilégio. Agradeço aos que acompanharam e apoiaram, desde o início, esse longo processo: Vitor, Caren, Pati e Naiara. À minha irmã Aline - a enfermeira da família - e aos meus sobrinhos - Ana Júlia, Rafael e Alice. Amo vocês.

À minha companheira de vida, Natália. Agradeço por nosso carinho singular - entre tantas gargalhadas, viagens e experiências juntos. Assim como o TCC, esta dissertação só foi possível por todo incentivo e apoio nessa trajetória - além dos ronrons da Arya e Amora. Das Missões à Ouro Preto, eu te amo em todos os estados e jeitos.

Por fim, agradeço à minha mãe, Zeza - Maria José Cândido. Obrigado por todo apoio e amor nessa caminhada. Tua força e dedicação são inspirações - assim como sua leveza e gentileza. Obrigado por dividir esse sonho comigo. Te amo.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar os atravessamentos do Massacre de Tulsa de 1921 na série de televisão *Lovecraft Country* (2020), dirigida por Misha Green e baseada no romance homônimo de Matt Ruff. Greenwood, próspero bairro negro de Tulsa, Oklahoma, foi destruído por quadrilhas brancas em 1921. O ataque resultou na destruição de 35 blocos do distrito, além de centenas de feridos e 300 tulsanos negros assassinados. O evento somente foi reconhecido publicamente em 1997. Em *Lovecraft Country* (2020), o jovem afro-americano Atticus Freeman (Jonathan Mayors) busca pelo seu desaparecido pai, Montrose (Michael K. Williams), diante da segregação racial estadunidense na década de 1950. A família Freeman é diretamente impactada pelos acontecimentos de 1921, com mortos e sobreviventes da Tulsa negra. Na trama, as personagens enfrentam tanto o racismo antinegro quanto entidades semelhantes à literatura de H. P. Lovecraft. Desse modo, os gêneros da narrativa *weird* e do horror negro são mobilizadas na presente pesquisa, enquanto elementos constituidores da representação negra em tela. Em conjunto da metodologia histórico-cinematográfica, a fonte audiovisual é analisada por meio da teoria da história e historiografia, entre fantologia, acumulação temporal, consciência Negra, contrato racial, trauma e passado prático. A respectiva análise contempla nove sequências da série televisiva, com os arcos narrativos de Montrose, Atticus e Letitia. Os resultados da dissertação possibilitam avaliar e refletir sobre os usos do Massacre de Tulsa na construção de possibilidades de resistência, reencontro, afeto e pertencimento. Entre (re)imaginações de como agir diante do passado-presente-futuro, a relação familiar de Atticus e Montrose é transformada por meio do atravessamento de Tulsa, além das perspectivas de agência negra por Letitia. Logo, por meio da sobreposição do horror negro e da narrativa *weird*, é possível constatar a produção de uma *Black Weird Fiction* - as perturbações do passado e do desconhecido ressignificadas pelas existências negras.

Palavras-chave: Massacre de Tulsa de 1921; Lovecraft Country; Audiovisual; Fantologia; Weird Fiction; Horror Negro; Fantologia; Estados Unidos.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the ways in which the 1921 Tulsa Massacre intersects with the television series *Lovecraft Country* (2020), created by Misha Green and based on the novel of the same name by Matt Ruff. Greenwood, Tulsa's prosperous Black neighborhood, was destroyed by white mobs in 1921. The attack resulted in the destruction of 35 blocks of the district, hundreds of injuries and the murder of 300 Black Tulsans. The event was only publicly acknowledged in 1997. In *Lovecraft Country* (2020), the young African American Atticus Freeman (Jonathan Majors) searches for his missing father, Montrose (Michael K. Williams), amid the racial segregation of 1950s United States. The Freeman family is directly affected by the events of 1921, with both victims and survivors of Black Tulsa. In the narrative, the characters confront both anti-Black racism and entities reminiscent of the literature of H. P. Lovecraft. Thus, the genres of weird fiction and Black horror are mobilized in this research as constitutive elements of Black representation on screen. Alongside a historical-cinematographic methodology, the audiovisual source is examined through the lens of history theory and historiography, engaging with concepts such as hauntology, temporal accumulation, Black consciousness, racial contract, trauma and practical past. The analysis addresses nine sequences from the series, focusing on the narrative arcs of Atticus, Montrose and Letitia. The results of the dissertation allow for an evaluation and reflection on the uses of the Tulsa Massacre in constructing possibilities of resistance, reunion, affection and belonging. Through the (re)imagining of how to act amid the past-present-future, the familial relationship between Atticus and Montrose is transformed by the Tulsa crossing, as are the perspectives of Black agency embodied by Letitia. Thus, through the convergence of Black horror and weird narrative, it is possible to identify the production of a *Black Weird Fiction* - disturbances of the past and the unknown reframed through Black existence.

Key-Words: 1921 Tulsa Massacre; Lovecraft Country; Audiovisual; Hauntology; Weird Fiction; Black Horror; Hauntology; United States.

SUMÁRIO

Introdução.....8
1. Horror (Anti-)Negro: H.P. Lovecraft e a Ressignificação do Horror no Audiovisual..21
1.1. Diante um (des)conhecido: Howard Phillips Lovecraft (1890-1937).....23
1.2. *Weird and black*: horrores em comparação.....30
1.3. Chicago e Tulsa: *Lovecraft Country* (2020).....39
2. Silêncios e espectros: o Massacre de Tulsa de 1921 entre passado e presente.....51
2.1. Duas cidades: Tulsa e Greenwood no início do século XX.....52
2.2. O horror da história norte-americana: o Massacre de Tulsa.....61
2.3. Culpa, reconstrução e assombro: o pós-1921 em Tulsa.....69
3. "Smells Like Tulsa…": análise de *Lovecraft Country* (2020).....79
3.1. Audiovisual como fonte: o método histórico-cinematográfico.....80
3.2. Montrose Freeman.....85
3.2.1. Trauma.....85
3.2.2. Sexualidade.....88
3.2.3. *Rewind*.....91
3.3. Atticus Freeman.....95
3.3.1. *Black Weird Fiction*.....96
3.3.2. Imagens oitocentistas.....99
3.3.3. 1921: O que fazer?.....103
3.4. Letitia Lewis.....109
3.4.1. *Ghost Story*.....110
3.4.2. Livro dos Nomes.....114
3.4.3. *Black Magic, Black Power*.....118
Considerações finais.....122
Referências.....126

"*And when what lies latent appears, returns, history is haunted, and we are confronted with the possibility that our understanding of the past is polysemic and contradictory.*"

Ethan Kleinberg, *Haunting History*, 2017

Introdução

Fantasma; ou *aquilo* que não deveria estar entre nós. Os efeitos do espectro são conhecidos e compartilhados em nossa vivência ocidental. Susto, medo, horror, confusão, angústia, ansiedade, trauma. No assombro, a experiência material e o campo imagético se mesclam, fomentando outra maneira de relação com o mundano e, sobretudo, com o tempo. As consequências desse encontro (ou confronto!) são potentes. A espectralidade desestabiliza os pilares fixos da história, uma vez que o passado intervém e ocupa espaço no presente[1]. Aqui, a problemática não está em reconhecer ou não a presença do fantasma e seus atravessamentos. Contudo, é pensar e discutir: o que os vivos devem fazer (ou fazem a partir de suas perspectivas e possibilidades) diante do espectro e do inimaginável? E, com isso, como as teorias da história e historiografia, amparadas na ficção e no audiovisual, auxiliam não somente em localizar ("deixar à vista") os espectros no presente, mas também tencionam formas singulares de reflexão e elaboração? A presente pesquisa - escrita e apresentada no formato de uma dissertação em história - percorre por essas questões latentes, caminhando em conjunto das teorias da história e da indisciplina histórica[2] em becos, esquinas e encruzilhadas repletas de fantasmas.

Tulsa; ou "a cidade mágica". Enquanto território inicialmente legado aos povos nativos nos Estados Unidos, após sequências de tratados quebrados e migrações forçadas no século XIX, "Tulasi" - "velha cidade" na língua Muscogee Creek - formou-se aproximadamente na década de 1880[3]. A corrida pelas terras do Estado de Oklahoma, em 1889, transformou novamente a região, ocasionando grande imigração - especialmente branca - ao redor de todo o Estado[4]. No início do século XX, Tulsa crescia rapidamente. A descoberta e exploração de petróleo em Oklahoma alterou as dinâmicas econômicas, sociais e culturais

---

[1] Kleinberg, Ethan. **Haunting History**: for a Deconstructive Approach to the Past. California: Stanford University Press, 2017, p. 142.

[2] A pesquisa alinha-se à uma história indisciplinada. No reconhecimento dos limites da história tradicional, na tentativa de domesticação e controle total do que foi na "prisão" tripartite passado-presente-futuro; aqui, o passado é considerado polissêmico e contraditório. Indisciplinar a história não significa negar qualquer premissa metodológica e empírica na formação de narrativas acerca do passado - ou, ainda, sentar e conversar com negacionistas. Significa, por outro lado, reconhecer que vivemos diversos tempos que nos habitam e, com isso, compreender que existem diversos passados possíveis no presente, entre espectros do que já foram e imaginações do que poderia ter sido. Conforme aponta Arthur Lima de Ávila, a indisciplina, "abre nossas possibilidades de representação de eventos e processos históricos vários à imaginações poética, politicamente e (sim!) empiricamente mais instigantes, provocadoras e adequadas". Ávila, Arthur Lima de. "O que significa indisciplinar a história?" In: Ávila, Arthur de Lima; Nicolazzi, Fernando; Turin, Rodrigo (Orgs.). **A História indisciplinada**: teoria, ensino e difusão do conhecimento histórico. Vitória: Editora Milfontes, 2019, p. 43.

[3] Krehbiel, Randy. **Tulsa, 1921**: reporting a massacre. Norman: University of Oklahoma Press, 2019, p. 10.

[4] Em síntese, a corrida pelas terras do Estado (*Land Rush of 1889*) ocorreu pelo incentivo governamental para ocupação das terras consideradas "livres" da região de Oklahoma. Aproximadamente 2 milhões de acres foram distribuídas para os colonos que chegassem primeiro para a respectiva demarcação e reivindicação.

na região do sul estadunidense. Em 1920, a cidade já havia ultrapassado a marca de 72 mil habitantes - uma marca estrondosa para os 18 mil moradores da década anterior[5]. Desse modo, apelidada e reconhecida como "cidade mágica", Tulsa desenvolveu-se por meio da indústria petrolífera. Entretanto, em Tulsa, havia duas cidades. A Tulsa branca e, ao norte dos trilhos ferroviários, a Tulsa negra.

Em Greenwood, a comunidade negra tulsana floresceu. Enquanto uma comunidade autossuficiente, o bairro possuía uma escola, um hospital, duas salas de cinema e dois jornais da imprensa negra (*Tulsa Weekly Planet* e *The Tulsa Star*), além de mercados, hotéis, drogarias e lojas de roupas[6]. No início da década de 1920, é registrado que o bairro tinha 10 mil habitantes[7]. Para além da riqueza material construída, Greenwood detinha um amplo senso (e anseio) de independência compartilhada, no desejo de ir e vir como almejavam, trabalhar para quem e onde quisessem e, desse modo, construir suas vidas e trajetórias por si. Então, ao norte da Tulsa branca, a maioria dos tulsanos negros ganhavam a vida atravessando a linha de cor para o sul, executando atividades assalariadas como trabalhadores domésticos, cozinheiros, garçons, engraxantes, porteiros, operários ou motoristas. Ao voltarem, o dinheiro circulava especialmente em Greenwood, como em comércios, cinemas ou casas noturnas. Na Tulsa negra, existia - e ainda existe! - uma intensa rede de solidariedades e cooperações do associativismo negro norte-americano. Exemplo disso, como será desenvolvido posteriormente neste trabalho, é a organização comunitária negra na proteção do direito ao voto e contra os linchamentos públicos em Oklahoma. Ou, atualmente, a luta por justiça e reparações públicas. Isto é, a comunidade detém, entre passado e presente, um forte ideal baseado na *liberdade negra*.

Entretanto, na "cidade mágica", a segregação racial estruturou a trajetória de Tulsa no decorrer do século XX. Conforme sintetiza Charles W. Mills, a supremacia branca é "o sistema político não-nomeado que fez do mundo moderno o que ele é hoje"[8]. Assim, o contrato racial organizou a sociedade moderna em acordos formais e não-formais, entre o conjunto de seres humanos (brancos), considerados pessoas plenas; e o subconjunto dos seres humanos (não-brancos), considerados inferiores e subalternizados em regimes políticos brancos ou governados por brancos[9]. Para o autor, o objetivo principal do contrato racial é

---

[5] Ellsworth, Scott. **Death in a Promised Land**: The Tulsa Race Riot of 1921. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1992, p. 9.
[6] Johnson, Hannibal B. **Black Wall Street**: from riot to renaissance in Tulsa's historic Greenwood District. Fort Worth: Eakin Press, 1998, p. 14
[7] Ibid, p. 25.
[8] Mills, Charles. **O contrato racial**. Tradução de Teófilo Reis e Breno Santos. Rio de Janeiro: Zahar, 2023, p. 33.
[9] Ibid, p. 43.

"criar um privilégio diferencial dos brancos em relação aos não brancos", estabelecendo, portanto, a "exploração de seus corpos, terras e recursos de oportunidades socioeconômicas"[10]. Em acordo aos ideais da nação, Tulsa moldou uma sociedade branca de racismo antinegro, com impacto na constituição geográfica dos espaços da cidade: a linha de cor, evidenciada fisicamente pelos trilhos de trem da cidade, que configurou a demarcação "da virtude e do vício, do espaço claro e do escuro, *nosso e deles*"[11]. Greenwood, para os tulsanos brancos, era um medo materializado: lugares negros e pouco conhecidos, vistos como incivilizados, em crescente expansão. Como explicita a edição de *Tulsa Tribune*, escrito por tulsanos brancos em 1912: "Tulsa parece agora estar em risco de perder seu prestígio como a cidade mais branca de Oklahoma"[12]. No contrato racial, entre o medo branco e o racismo antinegritude, Tulsa forjou um acontecimento inimaginável.

Em 1921, ocorreu o Massacre de Tulsa. O estopim desse evento está relacionado ao confronto de moradores brancos e negros acerca do destino do jovem negro Diamond Rowland, preso e acusado injustamente de assediar Sarah Page, uma mulher branca[13]. O rumor do linchamento de Rowland gerou a atenção de Greenwood da iminente violência racial na cidade. Desse modo, tulsanos negros circulavam do Tribunal de Tulsa para Greenwood, de Greenwood para o Tribunal, em constante vigilância. Na frente do Tribunal de Tulsa, à noite, um homem branco tentou desarmar um veterano negro. No meio da confusão, um tiro foi disparado[14]. Esse foi o gatilho para o início do massacre. Entre a noite de 31 de maio e 1° de junho de 1921, quadrilhas brancas armadas invadiram as ruas de Greenwood. Comércios, estabelecimentos, igrejas e casas foram saqueados e incendiados pela Tulsa branca. Aproximadamente 35 blocos do bairro tornaram-se cinzas, com milhares de desabrigados, centenas de feridos e cerca de 300 cidadãos de Greenwood assassinados[15]. Entre corpos e escombros, nenhum homem branco foi preso pelos crimes cometidos em 1921.

Diante disso, o assombro atravessa Tulsa. Na cidade e no Estado de Oklahoma, esse passado foi ocultado e silenciado, sendo apenas reconhecido oficialmente em 1997, com a instalação da Comissão de Estudo do Massacre de Tulsa de 1921[16]. Em outras palavras, houve sete décadas de silêncios produzidos e reiterados na escrita da história sobre o passado de

---

[10] Ibid, p. 44.
[11] Ibid, p. 87, grifo nosso.
[12] Trecho original: "Tulsa appers now to be in danger of losing its prestige as the whitest town in Oklahoma". Johnson, op. cit., p. 8. Todas as traduções livres são feitas pelo autor, salvo indicado o contrário.
[13] Ellsworth, op. cit, 1992, p. 46.
[14] Ibid, p. 54.
[15] Ibid, p. 69.
[16] **Tulsa Race Riot: A Report by the Oklahoma Commission to Study the Tulsa Race Riot of 1921**. Disponível em: <http://www.okhistory.org/research/forms/freport.pdf>. Acesso em: 23/04/2025.

Tulsa, seja em âmbito local, estadual ou nacional. Ao longo desse tempo, o ocorrido em 1921 era somente, talvez, o boato de um evento brutal em cidades vizinhas, a memória e o trauma de sobreviventes ou, até mesmo, a melancolia de descendentes acerca do avô, avó, tios, tias, pais e mães nunca conhecidos. As perdas, as dores e as memórias de Greenwood são múltiplas. Em 2018, depois de disputas na esfera pública, um grupo de especialistas foi formado para investigar possíveis locais de valas comuns em Tulsa. Após meses de escavações, 12 corpos não-identificados foram encontrados em outubro de 2020[17]. Tulsa sente a presença de espectros indesejados. O presente e o passado não estão separados ou distantes, mas, de outro modo, impactam e invadem um ao outro[18]. Assim, esse passado e presente são imaginados, construídos e representados em narrativas audiovisuais ficcionais.

Entre 2019 e 2023, diversas produções audiovisuais utilizaram o passado de 1921 na construção de suas narrativas, seja em documentários tradicionais, filmes com temática histórica ou séries de televisão ficcionais. Para além da destruição física de 1921, o trauma desse passado - entre sobreviventes e descendentes - foi aspecto recorrentemente representado sob a imagem e o som. Logo, é fundamental destacar aqui o papel da fonte audiovisual na pesquisa histórica e, portanto, na própria escrita da história. Como afirma o historiador Marc Ferro: “todo filme tem uma história que é História”[19]. Ou seja, todo produto audiovisual, em redes de interesses, detém relação direta com seu período de criação, lançamento e circulação. O “boom” do uso do passado de Tulsa está relacionado ao contexto das escavações das valas comuns na cidade e, também, aos debates e embates propostos pelo *Black Lives Matter* em nível nacional. A respectiva fonte permite o contato com o “mundo real”, como curtas de arquivos históricos ou vídeos de denúncias contemporâneos; e, também, com o “mundo ficcional”, a partir de elaborações e encenações do passado. Nesse sentido, Richard Slotkin destaca que o uso da ficção permite *imaginar* determinadas possibilidades históricas, como ideias e valores derrotados nas lutas que produziram o estado moderno[20]. Greenwood, em 1921, é uma ideia derrotada pela supremacia branca dos Estados Unidos. A ficção, e em particular o audiovisual, tenciona maneiras de processar (e, diria também, repensar) acerca desse passado no tempo presente.

---

[17] "We have finally found a mass grave": Archaeologists confirm they have a total of 12 individual burials in graves investigation. **2 News Oklahoma**. 19 de outubro de 2020. Disponível em: <https://www.kjrh.com/news/local-news/1921-tulsa-race-massacre-round-two-of-excavations-begin>. Acesso 23/04/2025.

[18] Kleinberg, op. cit., 2017, p. 144.

[19] Ferro, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 17.

[20] Slotkin, Richard. Fiction for the Purposes of History. **Rethinking History:** The Journal of Theory and Practice, vol. 9, n. 2-3, 2005, p. 231.

Dentre as produções audiovisuais estão: *Watchmen* (2019), *Lovecraft Country* (2020), *Black Wall Street Burning* (2020), *Dreamland: The Burning of Black Wall Street* (2021), *Tulsa Burning: The 1921 Race Massacre* (2021), *Tulsa: The Fire and the Forgotten* (2021) e *Assassino da Lua das Flores* (2023). As abordagens sobre o passado de Tulsa no audiovisual são distintas, seja pelo formato selecionado (longa-metragem ou série de televisão) quanto pelo gênero específico (drama histórico, documentário, ficção científica ou horror). Apesar do abismo de investimento entre ambos, *Black Wall Street Burning* (2020) e *Assassino da Lua das Flores* (2023) aproximam-se pela representação histórica. O primeiro segue os eventos no ano de 1921. O segundo, por sua vez, detém usos mais singelos, mas igualmente poderosos, ao demonstrar o reconhecimento de Tulsa em outros locais de Oklahoma na década de 1920[21]. As produções lançadas em 2021 são longas-metragens de gênero documentário, produzidas por emissoras de canal fechado, como CNN, History Channel e PBS. Entretanto, destaco aqui as séries de televisão *Watchmen* (2019) e *Lovecraft Country* (2020), ambas da Home Box Office (HBO), ao incorporarem o passado violento de Tulsa nas trajetórias, motivações e perspectivas das personagens.

Lovecraft Country foi transmitida semanalmente entre 16 de agosto de 2020 e 18 de outubro de 2020. A única temporada da série possui 10 episódios. A criadora e roteirista principal é Misha Green, compartilhando a produção executiva com Jordan Peele, J. J. Abrams, Yann Demange e Ben Stephenson[22]. A produção audiovisual é baseada no livro de mesmo nome, publicado por Matt Ruff em 2016[23]. Na trama, ambientada na década de 1950, Atticus Freeman (Jonathan Majors) busca seu desaparecido pai, Montrose (Michael K. Williams), no sul segregacionista dos Estados Unidos. O protagonista é acompanhado pelo seu tio George (Courtney Vance) e pela sua amiga de infância (e, posteriormente, companheira), Letitia Lewis (Jurnee Smollett). No decorrer da jornada, as personagens enfrentam tanto o racismo antinegro legitimado pelo *Jim Crow*, quanto, também, o confronto com entidades cósmicas e sobrenaturais, semelhantes ao imaginário lovecraftiano. Assim, destaca-se um horror duplo, entre o conhecido e o desconhecido, que convergem entre si. Isto é, os horrores - o racismo "conhecido" ou o cósmico "desconhecido" - misturam-se em determinadas cenas e sequências, promovendo transformações das personagens na história.

---

[21] *Assassino da Lua das Flores* (2023), dirigido por Martin Scorsese, aborda os assassinatos de indígenas Osage em Oklahoma no início do século XX. Em determinada sequência do longa-metragem, William Hale (Robert DeNiro) assiste, num cinema-mudo, imagens do Massacre de Tulsa. Nas cenas, é apresentada casas e estabelecimentos destruídos, além da Igreja Metodista de Greenwood, recém inaugurada, em chamas. Em outra sequência, no atentado contra Rita Smith (Janae Collins), que explodiu completamente sua resistência na madrugada de março de 1923, é possível ouvir: "É assim como Tulsa!" (*It's just like Tulsa!*).

[22] Informações retiradas do site *Internet Movie Database*. Disponível em: <www.imdb.com>.

[23] Nascido em Nova York, Matt Ruff é escritor de suspense e ficção científica.

Contudo, não é possível seguir sem antes explicitar os significados presentes no nome da produção audiovisual. “Lovecraft” faz direta menção ao escritor estadunidense Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), responsável pelo nascimento do subgênero do horror cósmico, além de ser grande colaborador da chamada *weird fiction* (ou, traduzida aqui, como narrativa *weird*). Os respectivos gêneros são essenciais para a compreensão da fonte audiovisual e das dinâmicas particulares dos usos do passado de Tulsa. Para Lovecraft, o *weird* está além de assassinatos ou silhuetas misteriosas, sendo relacionada à uma “atmosfera de medo sufocante e inexplicável de forças exteriores e desconhecidas” e, ademais, tendo “a sugestão, expressa com seriedade e solenidade dignas do tema, da mais terrível concepção do pensamento humano”[24]. Portanto, o *weird* está entrelaçado com algo que *não poderia acontecer*[25]. O horror lovecraftiano, inserido como uma narrativa *weird*, contém realidades e forças cósmicas fora da compreensão humana, com a quebra das “leis fixas da natureza”, instigando medo e desespero frente à vastidão do desconhecido. Em sua sinopse, o gênero da série de televisão é descrito como “mistério, horror e ficção científica”. Todavia, ao reconhecer a base do imaginário de Lovecraft, é essencial destacar que os referidos subgêneros estão conectados com esse modo de horror - cósmico, desconhecido e inimaginável. O uso de Lovecraft, com a agência e destaque de protagonistas negros, possui latente poder e simbologia na adaptação audiovisual.

H. P. Lovecraft representou a população negra de forma pejorativa e racista no decorrer de seus contos. Na ficção, poemas e cartas pessoais, é notável uma visão de mundo sustentada na ideia de supremacia cultural e racial do W.A.S.P. (branco, anglo-saxão e protestante)[26]. Em paralelo com as visões da antiga aristocracia local, advinda das suas origens familiares no Estado de Rhode Island, Lovecraft possuía ódio, principalmente, de estrangeiros. Para Lovecraft, os estrangeiros estavam relacionados à urbanização e industrialização das cidades, desvinculados das “raízes da nação”, relacionado ao passado colonial da Nova Inglaterra[27]. Quanto à percepção sobre homens e mulheres negras, defendia a concepção da “inferioridade racial” baseada no arianismo e darwinismo social da época. Assim, *Lovecraft Country* apropria-se de um *cânone branco de horror*, entre seus monstros e entidades particulares, para evidenciar os horrores do racismo do país. Nascido na mente de um homem branco racista, a narrativa *weird* e o horror cósmico são ressignificados nas

---

[24] Lovecraft, H. P. “O horror sobrenatural na literatura”. In: **Medo clássico - Volume 2**. Tradução de Ramon Mapa da Silva. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2021 [1927], p. 304.
[25] Joshi, S. T. “Reality and Knowledge: Some Notes on Lovecraft’s Aesthetic”. In: **Lovecraft and a World in Transition: Collected Essays on H. P. Lovecraft**. New York: Hippocampus Press, 2014, p. 130.
[26] Joshi, S. T. **The Weird Tale**. Seattle: Senarth Press, 2017, pos. 5.414.
[27] Joshi, S. T. **H. P. Lovecraft: A Short Biography**. Seattle: Senarth Press, 2018, pos. 429.

trajetórias negras de Atticus, Montrose, George, Letitia e demais. É possível classificar, ainda, *Lovecraft Country* como uma série televisiva de excelência do gênero do horror negro[28]. Logo, não é coincidência que, diante desse cenário de medo e ansiedade, Tulsa atravessa a narrativa ficcional.

No decorrer dos episódios, o passado de 1921 circunda o enredo, sobretudo na relação pai e filho, entre Atticus e Montrose. O segundo, junto com seu irmão George, foi criado em Tulsa até o Massacre. Montrose e George são sobreviventes de Tulsa. O restante da família, como pai, mãe e avó foram assassinados devido aos incêndios em Greenwood. Logo, o trauma desse acontecimento é figurado de maneiras diferentes. George escreve *"Guia de Viagem Segura para Negros"*, possibilitando proteção para terceiros acerca dos locais possíveis para os negros e negras norte-americanos - algo que não foi possível na sua infância. Montrose, por outro lado, vivencia *flashbacks* frequentes de 1921, com intensa dor e melancolia com a perda de familiares e amigos próximos. Atticus e Letitia, de gerações posteriores, são atravessados de outros modos, sendo tão influenciados quanto os próprios sobreviventes. É somente aqui, então, que a pesquisa encontra o caminho a ser trilhado.

O presente trabalho não poderia ser totalmente compreendido sem apresentar, primeiramente, a história de Tulsa e Greenwood, as produções audiovisuais iniciadas em 2019 e o gênero específico desenvolvido por H. P. Lovecraft. Em diálogo com as teorias da história e historiografia, e as relações da história (in)disciplinada com outras formas de representação e narrativização do passado, a série televisiva é a fonte para a respectiva investigação. Logo, a escolha não é identificar o que é histórico ou anacrônico - "verdadeiro" ou "falso" - na produção ficcional. Mas sim desenvolver conhecimento histórico *a partir* e *com* a fonte, ao destacar os mecanismos da linguagem audiovisual para a constituição de uma narrativa densa, propositiva e de grande circulação popular. Como é evidente, a compreensão das dinâmicas do passado de Tulsa é um dos grandes objetivos desse estudo, mas outros usos do passado negro estadunidense também serão evidenciados e analisados. As ressonâncias do Massacre de Tulsa de 1921, bem como a experiência negra norte-americana, são invocadas e elaboradas na ficção. Então, o problema da presente dissertação é: *como se dão os usos e significados do Massacre de Tulsa de 1921 nas trajetórias - entre perspectivas, ações e relações - das personagens Atticus, Montrose e Letitia em Lovecraft Country (2020)?*

---

[28] A representação negra em filmes de horror é vasta. No entanto, é possível demarcar *Corra!* (2017), do diretor Jordan Peele, como um marco essencial do chamado horror negro. Conforme aponta Robin R. Means Coleman, em *Horror Noire: A History of Black American Horror from 1890s to Present*, o horror negro, dirigido e protagonizado por sujeitos negros, abordou os horrores da vida real na ficção, expressando a frutração, raiva e medo na experiência de *ser negro* numa estrutura nacional de racismo e violência anti-negritude. Isto será melhor discutido no primeiro capítulo da presente dissertação.

A problemática delimita arcos narrativos de três personagens com intenção de tencionar as dinâmicas desse passado em experiências distintas. Logo, esse aspecto permite complexificar os eventos de 1921 entre diferentes percepções figuradas, também pelas intersecções de raça, gênero, classe, idade e sexualidade. Desse modo, a análise da fonte audiovisual - assim como do passado e presente de Tulsa e dos Estados Unidos - ocorre a partir dos conceitos de fantologia, trauma, acumulação temporal, consciência Negra e passado prático. Assim, o aporte teórico-metodológico será apresentado brevemente para situar os capítulos da dissertação.

A fantologia, introduzido pela primeira vez pelo filósofo Jacques Derrida em *Espectros de Marx*, permite a análise do passado em sua condição polissêmica e fantasmagórica[29]. Como argumenta Ethan Kleinberg, em *Haunting History: for a Deconstructive Approach to the Past*, o passado assombra a história. Isto é, a história - disciplinada, acadêmica, oficial - é *assombrada* pelo passado - entre histórias não contadas e não finalizadas. O autor utiliza de *poros* e *aporia* para a análise das condições da escrita da história. Em suma, a *aporia* é o caos do passado; enquanto *poros* é o caminho para o controle e entendimento do passado. No destaque que a história é a presença da ausência, é fundamental reconhecer os fantasmas - visitantes indesejados e incompreendidos - que rondam e desestabilizam a disciplina histórica. Assim como explicitado no início desta introdução, o espectro é algo que *não deveria estar entre nós*, pois é "esvaziado de suas propriedades físicas e desobediente às normas de tempo e do espaço."[30]. A fantologia possibilita demonstrar e analisar as instabilidades do passado - oculto, desconhecido e intruso - no presente. Em *Lovecraft Country*, "fantasmas" desestruturam convenções fixas das trajetórias e histórias pessoais das personagens. Desse modo, o conceito permite evidenciar tanto os modos de *aporia* infligida na série televisiva, bem como as alternativas de *poros* elaborados pelos personagens diante de 1921[31].

O trauma é uma "experiência avassaladora de eventos repentinos, ou catastróficos, na qual a resposta ao evento ocorre muitas vezes de maneira tardia, com ocorrências repetitivas

---

[29] No Brasil, o diálogo acerca dos espectros na disciplina histórica teve destaque na *Esboços*. A partir do texto "Espectros da colonialidade-racialidade e os tempos plurais do mesmo", de Maria da Glória de Oliveira, diversos historiadores foram convidados a debaterem a partir da temática "Temporalidade, Colonialidade, Racialidade". Entre os autores estão María Inés Mudrovcic, Arthur Lima de Ávila, Ana Paula Silva Santana, André da Silva Ramos, Allan Kardec da Silva Pereira e Marcello Felisberto Morais de Assunção. **Esboços**: **histórias em contextos globais**. Florianópolis: PPGH/UFSC. Volume 30, Número 55, 2023.

[30] Trecho original: "[...] emptied of its physical properties and disobedient to the rules of time and space.". Kleinberg, op. cit., p. 142.

[31] Ethan Kleinberg desenvolve o conceito como um meio de pensar a escrita da história, entre suas contradições e caminhos possíveis. Aqui, o conceito é utilizado nesse sentido, mas, também, como um modo de "experienciar" o passado no tempo presente, sobretudo a partir da experiência negra estadunidense.

frequentes de alucinações e outros fenômenos intrusivos”[32]. Para Cathy Caruth, o trauma acontece no processo de repetição do que podemos intitular de “evento-limite”. O *retorno* - imagens e sons produtores de medos, angústias, melancolias e devaneios - é uma das características essenciais para o entendimento do trauma. Para Dominick LaCapra, o trauma cria lacunas na existência que são apenas controladas com dificuldades ou, até mesmo, nunca controlados[33]. Isto é, o evento desenvolve outra experiência de estar no mundo, em que não é possível voltar atrás de algo como era ou foi. O trauma configura-se como uma transformação completa do ser. Contudo, o trauma pode não ser somente individual, mas como *transgeracional*. Em acontecimentos sensíveis, como o Massacre de Tulsa, há a possibilidade do trauma transgeracional. Em histórias reiteradamente silenciadas e ocultadas - seja pelas vítimas ou perpetradores da violência - o trauma atravessa gerações, afetando descendentes pela ausência de elaborações sobre o passado[34]. O aspecto do trauma é recorrente no gênero do horror negro contemporâneo, sobretudo pela remanescente violência racial e supremacia branca vigente. O ano de 1921 faz parte do passado traumático na experiência de Montrose e George. Entretanto, o ocorrido atinge também, por meio da repetição e do assombro, as trajetórias de Atticus e Letitia. As dinâmicas de repetição e elaboração são figuradas na série televisiva, principalmente através da relação entre pai e filho. Dessa maneira, o conceito possibilita enxergar e analisar os modos como o trauma é representado e pensado nas narrativas ficcionais através do retorno, dos ciclos de violência transgeracional e da tentativa de elaboração.

O tempo e a temporalidade se reconfiguram com a presença do fantasma e do trauma. Em *Specters of the Atlantic: Finance Capital, Slavery, and the Philosophy of History*, o conceito de acumulação temporal é desenvolvido por Ian Baucom. No diálogo com Édouard Glissant e Walter Benjamin, o historiador sintetiza que o “tempo não passa, mas se acumula”[35]. Em oposição à perspectiva iluminista do tempo linear e progressista, a história nunca é passada ou terminada. A respectiva concepção de temporalidade está interligada com experiências violentas e brutais, em que o acúmulo perdura em uma série de relações entre o passado e presente. Ou seja, a sequência de eventos históricos - conectados e relacionados -

[32] Trecho original: “overwhelming experience of sudden, or catastrophic events, in which response to the event occurs in the often delayed, and uncontrolled repetitive occurrence of hallucinations and other intrusive phenomena.”. Caruth, Cathy. Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History. **Literature and the Ethical Question**, n. 78, 1991, p. 181.

[33] LaCapra, Dominick. **Writing History, Writing Trauma**. Baltimore: John Hopkins University Press, 2014, p. 41.

[34] Schwab, Gabriele. **Haunting legacies**: violent histories and transgenerational trauma. New York: Columbia University Press, 2010, p. 46.

[35] Trecho original: “Time does not pass but accumulates”. Baucom, Ian. **Specters of the Atlantic**: Finance Capital, Slavery, and the Philosophy of History. Durham: Duke University Press, 2005, p. 333.

pesam na existência dos sujeitos; apesar de não terem vivido, necessariamente, determinado acontecimento. Enquanto exemplo, Baucom afirma que não é possível desvencilhar as favelas e guetos com a *plantation*, a *plantation* com a escravidão nas Américas e a escravidão com o tráfico transatlântico[36]. Essas relações produzem a acumulação temporal. O que foi não pode ser desfeito. E, ainda, o que foi ressurge sob o aspecto fantasmagórico e distorcido. Na recusa de progredir, o "tempo se acumula de maneira variada e desigual: no corpo, na arquitetura, na lei, na linguagem, em rituais, costumes e cerimônias e, como indiquei, em imagens."[37]. Baucom enfatiza o acúmulo temporal principalmente pelas imagens. Aqui, acompanho o argumento do autor, ao notar que o Massacre de Tulsa recorre em dimensões cumulativas nas imagens: a destruição, os corpos e os incêndios. De fato, o incêncio provocado pela supremacia branca assombra a cidade, historiadores e historiadoras do período e, de forma semelhante, as narrativas audiovisuais. Não é coincidência o recorrente uso dos termos "burning" e "fire" em todos os documentários do ocorrido. A ênfase também surge em *Lovecraft Country*, acumulando as experiências das personagens entre as relações do presente na cidade de Chicago com os acontecimentos de Tulsa e das *plantations* do século XIX.

As particularidades da consciência negra precisam ser destacadas. Os estudos e debates sobre a experiência negra remontam ao trabalho primordial de W. E. B. Du Bois em *Almas do Povo Negro*. Para o historiador, a história do negro estadunidense está ligada ao conflito interno: a ancestralidade africana e a nascença americana. Conforme aponta Du Bois, o "indivíduo sente sua dualidade - é um norte-americano e um negro; duas almas; dois pensamentos; duas lutas inconciliáveis"[38]. O autor elabora o conceito de dupla consciência no objetivo de compreender e complexificar as existências negras marcadas pelo racismo antinegro. Em conexão com as discussões iniciadas por Du Bois, Lewis R. Gordon abrange dois tipos de consciência: a consciência negra (inicial minúscula) e a consciência Negra (inicial maiúscula). A primeira trata sobre o despertar acerca das desigualdades e das opressões nas sociedades anti-negras, mas é passiva e, por diversas vezes, imóvel. A consciência Negra, que advém da primeira, é a necessidade de combater a opressão e as contradições das sociedades anti-negras[39]. O segundo tipo de consciência envolve a busca de meios para o desenvolvimento do indivíduo como agente da história, vinculado ao objetivo

---

[36] Ibid, p. 313.
[37] Trecho original: "time accumulates both variously and unevenly: in the body, in architecture, in the law, in the language, in rituals, customs, and ceremonies and, as I have indicated, in images.". Ibid, p. 325.
[38] Du Bois, W.E.B. **As almas do povo negro**. Tradução de Alexandre Boide. São Paulo: Editora Veneta, 2021, p. 23.
[39] Gordon, Lewis R. **Medo da consciência negra**. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Todavia, 2023, p. 29.

final de transformação da sociedade que produz o racismo antinegro[40]. E sendo a consciência Negra política, um aspecto temido pela supremacia branca e por regimes excludentes ressurge: o poder Negro - que demanda a libertação da opressão mas, igualmente, o "desenvolvimento da legitimidade, da liberdade, da dignidade, do reconhecimento, do mérito."[41]. Os conceitos de consciência Negra, apresentado por ambos autores com discussões distintas em seus respectivos séculos, permitem sublinhar as maneiras que as existências - e consciências - são manifestadas nas narrativas ficcionais. Os roteiros escritos por Misha Green, além da fonte audiovisual, serão cruciais nesse ponto, permitindo o contato com camadas da representação da agência e consciência Negra ao longo da construção da narrativa. As existências são distintas entre as personagens, tornando-se fundamental uma análise que busque potencializar as singularidades de cada trajetória - observando, por exemplo, a passagem (ou não) da consciência negra para a consciência Negra.

Dentre o aporte teórico, o passado prático intensifica a conexão da fantologia, trauma e consciência Negra com a série de televisão. Hayden White, em *The Practical Past*, discorre acerca dos conceitos de passado histórico e passado prático, entre suas diferenças, limites e possibilidades. Em síntese, o passado prático se refere às noções da nossa vida cotidiana, como informações, ideias e modelos que ajudam na *resolução* de situações práticas da nossa situação[42]. O termo "prático" está interligado com o "dever" de *fazer algo* a partir do conhecimento do passado, em oposição ao passado histórico, que impossibilita a ação no presente ou a antecipação do porvir[43]. O passado de Tulsa e o presente da violência racial dos Estados Unidos são figurados na ficção. O uso desse passado está vinculado ao espaço de "percepções de situações, soluções de problemas e julgamentos de valor que nós devemos realizar no cotidiano"[44]. O passado prático estabelece formas, meios e exemplos de processar "o que fazer". Desse modo, *Lovecraft Country* abrange processos do passado prático, ao utilizar os eventos na experiência dos sujeitos, ultrapassando as linhas delimitadas do passado histórico. Na presente dissertação, assim como na produção ficcional, é discutido: o que fazer diante do horror, do trauma e do acúmulo? E, em específico, o que as personagens desenvolvem e agem em suas perspectivas individuais e compartilhadas.

O primeiro capítulo deste trabalho trata sobre a vida de H. P. Lovecraft e a produção de *Lovecraft Country*, com objetivo de destacar a respectiva ressignificação do cânone branco

---

[40] Ibid, p. 204.
[41] Idem.
[42] White, Hayden. **The Practical Past**. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2014, p. 9.
[43] Ibid, p. 10.
[44] Trecho original: "perceptions of situations, solutions of problems, and judgments of value and worth that we must make in everyday situations". Ibid, p. 15.

de horror proporcionada na fonte audiovisual. Assim, será desenvolvida uma breve biografia do autor, abrangendo suas visões sociais, culturais e raciais. O debate acerca dos gêneros também será fundamental nessa parte, ao evidenciar as particularidades da narrativa *weird* e do horror negro contemporâneo. O crítico literário S. T. Joshi, o teórico Mark Fisher e a professora Robin R. Means Coleman serão os principais referenciais nessa parte. Por último, a série de televisão será propriamente apresentada e descrita, a partir do contexto histórico de elaboração e circulação. Os usos do passado de Tulsa serão apresentados nesta etapa para, posteriormente, ocorrer a análise a partir da decupagem fílmica. Ademais, é essencial localizar *Lovecraft Country* como uma narrativa produzida na crítica da "América pós-racial" durante a primeira presidência de Donald J. Trump (2017-2021), entre a ascensão da extrema-direita global e as mobilizações do *Black Lives Matters* em nível nacional.

Por conseguinte, no segundo capítulo, o Massacre de Tulsa de 1921 será evidenciado. A história da escrita da história desse acontecimento será priorizada, em decorrência dos silenciamentos (re)produzidos no decorrer do tempo, em diálogo com Scott Ellsworth, Alfred L. Brophy, Hannibal B. Johnson, Eddie F. Gates, Randy Krehbiel e Donald Ross. Ademais, a Comissão de Estudo do Massacre de Tulsa de 1921 também será analisada nessa parte, enquanto fonte importante na formação de outras questões acerca desse passado. Após isso, o tempo presente detém destaque a partir das investigações sobre as valas comuns (re)iniciadas em 2018, entre descoberta realizada no cemitério de Oakland em 2020 e as rememorações no dia 31 de maio de 2021. Aqui, a história do Massacre de Tulsa não é dado como algo terminado, influenciando o presente e possibilidades de futuro para os cidadãos brancos e negros da "cidade mágica".

Por último, enfim, ocorrerá a análise de *Lovecraft Country* (2020) por meio do referencial teórico apresentado. A metodologia histórico-cinematográfica elaborada por Rafael Hansen Quinsani, na dissertação intitulada *A Revolução em Película: uma reflexão sobre a relação cinema-história e a guerra civil espanhola*, será essencial na decupagem e análise fílmica. Para além do escopo do cinema, a linguagem audiovisual necessita ser compreendida em seus próprios elementos, tanto pelo sentido estético-formal (crítica interna) quanto no histórico social (crítica externa)[45]. Assim, os procedimentos da análise fílmica estão relacionados à decomposição e reconstrução da fonte audiovisual. O primeiro momento é de "desunir, extrair, separar, destacar, demonizar materiais que não se percebem isoladamente a

[45] Quinsani, Rafael Hansen. "Cinema-História: Aportes Metodológicos e Teóricos" In: **A Revolução em Película**: uma reflexão sobre a relação cinema-história e a guerra civil espanhola. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010, p. 37-82.

olho nu'[46]. Nesse sentido, a pesquisadora e o pesquisador tomam distância do que enxergam, separando distintas partes da imagem e do som com objetivo de entender suas construções. É a partir da reconstrução desses fragmentos que ocorre a interpretação e análise. *Ensaio sobre a análise fílmica*, de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, será importante no sentido *prático* de recortar e (re)aproximar as imagens e sons da fonte. Entretanto, não é possível esquecer a configuração específica das séries de televisão, que ultrapassam os limites impostos pela tela prateada do cinema. Assim, Jason Mittel, teórico do audiovisual em séries televisivas, é referência para complexificar as dinâmicas específicas desse formato, não contempladas, necessariamente, na leitura e análise do longa-metragem tradicional[47].

A metodologia histórico-cinematográfica, proposta por Quinsani, ocorre, em suma, por meio da divisão de 11 quadros: descrição da cena, diálogos, planos e ângulos, movimentos, som, fotografia/cor, personagens, condensação e metáfora, estrutura da narrativa, espaço, tempo[48]. O quadro pode ser alterado conforme a necessidade da pesquisa e do referido audiovisual. Na análise de *Lovecraft Country*, será suprimido em 8 quadros, tendo, também, a substituição em um aspecto. Na presente análise, ocorrerá da seguinte forma: descrição da cena, planos e ângulos, som, fotografia, tempo-espaço, estrutura da narrativa, personagens e atravessamentos do passado-presente-futuro. Os quadros serão devidamente explicitados, com destaque aos usos no decorrer da análise. Como evidenciado na problemática, a análise contempla, sobretudo, três personagens: Atticus Freeman, Montrose Freeman e Letitia Lewis. Os arcos narrativos são analisados em perspectiva individual e relacional entre os três (e com outras personagens). No objetivo de compreender e aprofundar cada experiência específica diante 1921, três sequências delimitadas serão analisadas para cada trajetória. Portanto, ao todo, nove sequências são analisadas na presente dissertação. Em uma estrada de horrores reais e inimagináveis, o caminho da presente pesquisa se dá, primeiramente, no reconhecimento dos espectros em nosso presente. É na presença do assombro que a escrita percorrerá - a partir de agora - medos, angústias, ansiedades e traumas. Mas, também, possibilidades e construções latentes de resistência, reimaginação, reencontro, afeto e pertencimento.

---

[46] Vanoye, Francis; Goliot-Lété, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Editora Papirus, 1994, p. 15.
[47] Mittell, Jason. **Complex TV**: the poetics of contemporary television storytelling. New York: New York University Press, 2015.
[48] Quinsani, op. cit, 2010, p. 76.

1. Horror (Anti-)Negro: H.P. Lovecraft e a Ressignificação do Horror no Audiovisual

GEORGE

I'm surprised this one's caught your interest. Horror's usually my thing.

ATTICUS

"On the Creation of Niggers[49]"

GEORGE

Now that's one of Lovecraft's we don't hear mentioned often.

ATTICUS

Pops made me memorize that poem word for word after reading this. Thought it might turn me from the pulp trash I borrow from here to respectable literature.[50]






Em *Sundown*, primeiro episódio de *Lovecraft Country* (2020), Atticus Freeman (Jonathan Majors) retorna à Chicago. Recém veterano na Guerra da Coreia, o jovem afro-americano busca pelo seu desaparecido pai, Montrose (Michael K. Williams). A visita ocorre na casa dos seus tios George (Courtney B. Vance) e Hippolyta (Aunjanue Ellis), no objetivo de reconhecer melhor o problema no núcleo familiar. Na loja do tio - ampla, iluminada e aconchegante - Atticus se depara com "velhos amigos", isto é, livros empoeirados que leu durante sua infância. George é editor e escritor do "Guia de Viagem Segura para Negros" (*Safe Negro Travel Guide*), no qual auxilia negras e negros estadunindeses a circularem com segurança no país segregado pelas leis *Jim Crow*. O estabelecimento, que contempla seu escritório, é praticamente uma pequena biblioteca. Dentre tantos livros, um

[49] Abreviada como *N Word*, a respectiva palavra foi historicamente utilizada como injúria racial nos Estados Unidos, especialmente no período da Escravização e do Pós-Emancipação. O insulto passou por transformações no decorrer do tempo, sendo readaptado atualmente, por exemplo, como pronome/gíria em comunidades negras. Entretanto, o seu uso por pessoas brancas permanece com sentidos ofensivos e racistas. Não me sinto confortável na reprodução da palavra, entretanto, excluir ou censurar na presente pesquisa não diminuirá seu impacto na vida real. Desse modo, no texto, a palavra é estritamente limitada às fontes e às bibliografias utilizadas.

[50] GEORGE: Estou surpreso que tenha se interessado por esse. Quem gosta de terror sou eu. ATTICUS: "Sobre A Criação dos Negros". GEORGE: Esse é um poema do Lovecraft que preferem não citar. ATTICUS: Meu pai me fez memorizar o poema inteiro, depois de me pegar lendo isso. Achou que isso me faria parar de ler esse lixo *pulp* e começaria a ler literatura "de respeito". Todas as traduções de diálogos da série de televisão são oficiais da Home Box Office (HBO). Green, Misha. Lovecraft Country S01E01 - "Sundown". Disponível em: <https://www.scriptslug.com/script/lovecraft-country-101-sundown-2020>. 2018, p. 14.

prende a atenção de Atticus: *The Outsider and Others*, de H. P. Lovecraft. Em mãos, Atticus analisa a cópia encadernada, com destaque para a editora: “Arkham House”. George enfatiza a estranheza daquele momento, uma vez que o terror sempre esteve relacionado aos seus gostos pessoais - e não de Atticus ou Montrose. “On The Creation of Niggers”, diz repentinamente Atticus. O referido poema, pouco comentado e por demasiadas vezes ocultado, é uma fonte evidente do racismo do autor. O escrito não consta na edição daquele livro, mas foi ensinado por Montrose ao seu filho para reconhecer as visões do escritor e influenciar a “qualidade” do material que escolheria ler no futuro. Portanto, a primeira menção à H. P. Lovecraft na série de televisão está relacionado com sua concepção racial e, nesse caso, acerca de sujeitos negros. O tópico não é escondido ou protelado - é diretamente exposto para nós, expectadores.

Dessa maneira, nos primeiros 15 minutos do episódio, é estabelecido um posicionamento essencial. *Lovecraft Country* carrega o nome do autor. Não numa homenagem passiva ao universo pré-desenvolvido, carregado de referências e tributos aos contos originais; mas, por outro lado, politicamente engajada na *ressignificação* do canône do horror lovecraftiano, pela representação do passado brutal da escravização e da segregação racial e, principalmente, pela constituição de existências negras durante esse processo. Na vastidão do desconhecido, seres cósmicos - em conjunto de fantasmas e aspectos mágicos - estabelecem o desenvolvimento da trama. Entretanto, o horror do racismo em tela - perpetuado pelo estado, agentes públicos e pelos cidadãos - constitui outra forma de vivenciar medo, angústia, ansiedade e raiva. É na intersecção desses dois horrores - a narrativa *weird* e o horror negro contemporâneo - em que *Lovecraft Country* elabora a narrativa acerca do passado do Massacre de Tulsa. No primeiro capítulo desta dissertação, o objetivo é localizar a trajetória de Howard Phillip Lovecraft e suas visões sobre cosmicismo, civilização e raça. Posteriormente, os gêneros presentes na fonte audiovisual serão tensionados a partir das relações da narrativa *weird*, do horror cósmico e horror negro contemporâneo. Por último, a série de televisão *Lovecraft Country* será apresentada e descrita, com foco em sua produção, gravação e circulação. É fundamental destacar que a série é uma obra audiovisual produzida no contexto do primeiro mandato de Donald J. Trump (2017-2021), entre a ascensão da extrema-direita e as mobilizações do *Black Lives Matter* - os roteiros de Misha Green são datados de 2018, para além do lançamento da série em 2020. Nessa parte, os usos do passado de Tulsa também serão demonstrados para o reconhecimento acerca das dinâmicas de cada personagem, aspecto fundamental para a análise fílmica posterior.

1.1. Diante um (des)conhecido: Howard Phillips Lovecraft (1890-1937)

Em agosto de 1890, na cidade de Providence em Rhode Island, nascia Howard Phillips Lovecraft. Os pais do escritor - Winfield Scott Lovecraft e Sarah Susan Lovecraft - possuíam raízes antigas na região nortenha do país, com linhagens desde o século XVII. Contudo, a infância de Lovecraft está associada a intensos traumas familiares. Aos três anos, seu pai, Winfield, sofreu uma paralisia em decorrência de sífilis. Internado em 1893, veio a falecer cinco anos mais tarde[51]. Desse modo, a criação do menino foi legada principalmente à sua mãe, suas duas tias - Lilian e Annie - e ao seu avô materno - industriário bem-sucedido, Whipple Van Bure Phillips[52]. O interesse por literatura, história e ciências está na conexão particular com seu avô. Whipple apresentava rotineiramente objetos históricos ao neto, além de ter incentivado a leitura de narrativas *weird* desde cedo - aos quatro anos, por exemplo, já tinha lido os *Contos dos Irmãos Grimm*[53]. Assim, é essencial destacar a identificação de Howard pela história da Nova Inglaterra, incorporada pelas ruas de Providence. Na cidade datada de 1636, ele visitava antigas edificações públicas e casas coloniais. Para Lovecraft, o período colonial era um passado idealizado: a supremacia da cultura anglo-saxão, símbolo de uma "civilização ideal", contra a "modernização decadente" de sua época. A referida concepção de sociedade será melhor apresentada e desenvolvida posteriormente.

Apesar do potencial autodidata, com facilidade de aprendizado em distintas áreas do conhecimento, o tempo escolar de Lovecraft foi marcado por evasões. Em vista do perfil de Howard, com episódios de crises e inúmeros pesadelos vívidos, a família Phillips decidiu por mantê-lo em casa até 1898, ano em que iniciou a frequentar o ensino elementar. Depois, entre 1903 e 1904, teve tutores particulares, alternando entre o ambiente escolar e domiciliar. No ensino médio, a experiência foi pior ainda: frequentou apenas três anos e, por causa disso, não recebeu nenhum diploma de conclusão. Tomado pelo sentimento de fracasso pessoal, não pôde seguir os planos de frequentar a desejada Universidade de Brown[54]. Entretanto, o maior trauma do autor - segundo o próprio testemunho - aconteceu em março de 1904. Na instabilidade financeira de seus empreendimentos, Whipple sofreu um ataque cardíaco. Com a perda da única figura paterna remanescente, o acontecimento acarretou, também, a perda da casa de sua infância[55]. Enquanto símbolo de segurança e estabilidade, a abrupta mudança

---

[51] Joshi, S. T. **A vida de H. P. Lovecraft**. Tradução de Bruno Gambarotto. São Paulo: Hedra, 2014, p. 25.
[52] Ibid, p. 13.
[53] Joshi, S. T. **H. P. Lovecraft: A Short Biography**. Seattle: Senarth Press, 2018, pos. 215.
[54] Joshi, S. T, op. cit., 2014, p. 71.
[55] Ibid, p. 69.

gerou tormento para Lovecraft, instigando, inclusive, pensamentos suicidas na adolescência. Conforme afirma o crítico literário S. T. Joshi, especialista na vida e obra do autor, o que deteve ele foi somente "curiosidade científica", e nenhuma crença ou ligação familiar[56]. Assim, distante de instituições formais de ensino e de sua primeira residência, Lovecraft permaneceu em seu recluso auto-desenvolvimento em ciências, artes, literatura e, mais tarde, no jornalismo amador.

Em 1914, aos 24 anos, adentrou no universo do jornalismo amador. O auxílio mútuo e autodidatismo eram as principais características desse particular nicho, em que Howard tinha admiração e enorme anseio de contribuir. A organização não-profissional possuía uma hierarquia própria, entre presidente, vice-presidente, secretários e funcionários eleitos anualmente[57]. Em outras palavras, Howard, enfim, poderia dialogar e trocar com pares, tanto intelectualmente quanto emocionalmente[58]. Na visão de Lovecraft, era também a oportunidade ideal da escrita como *autoexpressão*, sem as amarras de um emprego ou salário. Isso alterou completamente sua vida: o jornalismo amador - na *United Ameuter Press Association* e depois na *National Amauter Press Association (NAPA)* - tornou-se seu principal foco. Como voluntário, o trabalho esteve relacionado à correção gramatical e estilística dos textos submetidos aos jornais. Em contribuições autorais, por muitos anos, Lovecraft escreveu somente artigos, editoriais e poesias[59]. Logo, os contos de horror - hoje considerados como cânone da narrativa *weird* - não marcaram o início da trajetória do autor.

"Eu gostaria de poder escrever ficção, mas isso parece quase uma impossibilidade"[60], disse Lovecraft à um colega da associação em 1915. A escrita e publicação de contos iniciaram somente com "The Alchemist", "The Tomb" e "Dagon" em 1917. Três anos depois, foram publicados "Facts Concerning the Late Arthur Jermyn and His Family", "The Picture in the House" e "From Beyond". As narrativas têm premissas heterogêneas - distantes, ainda, do que tornaria reconhecido como *horror cósmico*. "The Outsider" e "Herbert West - Reanimator", respectivamente de 1921 e 1922, detêm maior proximidade com o característico estilo do autor, a partir da narrativa de um ser no conhecimento de si como monstro e, de outro lado, a busca horrenda do Dr. West por uma fórmula para reanimar os mortos. É na experiência do jornalismo amador que H. P. Lovecraft formou-se enquanto autor, na experimentação e na troca constante com colegas e, até mesmo, amigos. Dessa maneira, em

[56] Joshi, S.T., op. cit., 2018, pos. 346.
[57] Ibid, pos. 540.
[58] Joshi, S. T., op. cit, 2014, p. 140.
[59] Joshi, S.T., op. cit., 2018, pos. 582.
[60] Trecho original: ""I wish that I could write fiction, but it seems almost an impossibility". Ibid, pos. 639.

uma convenção da NAPA no ano de 1921, conheceu pela primeira vez Sonia H. Greene, sua única esposa e companheira[61]. Filha de imigrantes russos judeus, Sonia era escritora *pulp* e dona de uma confecção de chapéus. Desde o evento, trocaram correspondências por praticamente três anos, com visitas esporádicas nesse meio tempo. Em março de 1924, Howard foi à Nova York e casou-se com Sonia[62].

A relação de Lovecraft com sua escrita ficcional e remunerada foi transformada drasticamente com o surgimento da *Weird Tales* (1923-1954). Iniciada por J. C. Henneberger em 1923, a revista abrangeu contos de fantasia, horror e ficção científica. Pioneira na narrativa *weird*, a revista fomentou espaço essencial na circulação de autores hoje referenciados - como Robert E. Howard e Clark Ashton. No ano de fundação, Lovecraft submeteu cinco histórias à revistas - sendo todas aprovadas[63]. Em pouco tempo, a *Weird Tales* dominou o respectivo nicho, tornando a publicação (ou não) dos contos na revista um sentido de sucesso ou fracasso do autor. Já casado com Sonia, Lovecraft recebeu a proposta de assumir o comando editorial da revista em Chicago - oferta na qual recusou. Ainda que possa parecer estranho o declínio, há razões para tal: Howard acabara de se mudar de Providence para Nova York, seria outra mudança (de cidade e Estado) num intervalo de meses; e, ademais, a revista passava por sérios problemas financeiros, com pouca garantia de continuidade e sobrevivência[64]. Lovecraft seguiu em Nova York, ao menos por hora.

Ainda em 1924, em consequência do desemprego na cidade, Sonia decidiu mudar-se para o Meio-Oeste dos Estados Unidos, enquanto o marido permaneceria em Nova York. Desse modo, entre 1925 e 1926, ambos mantiveram uma espécie de relacionamento à distância, no qual ocorriam visitas por semanas ou alguns dias[65]. A realidade de H. P. Lovecraft mudou rapidamente: sozinho, sem familiares próximos, numa imensa cidade. Entre desafios e problemas nunca enfrentados na cidade natal, o pedido de Paul Cook reanimou os anseios de H. P. Lovecraft. Paul solicitou a escrita de uma "história da ficção de horror" para a publicação numa revista amadora intitulada *The Recluse*. Isso proporcionou, semanas depois, o ensaio "O Horror Sobrenatural na Literatura", de 1925. O texto teórico possibilita não

[61] Joshi, S. T., op. cit., 2014, p. 245.
[62] O casamento de H. P. Lovecraft com uma mulher imigrante judia é uma contradição para muitos e muitas. Não são poucos os escritos de Lovecraft contra a figura de estrangeiros e contra judeus. Em sua concepção peculiar, baseada na supremacia branca, os imigrantes precisavam se "adaptar" e "aprender" a cultura dominante. Assim, isso permitiria uma nova identidade, apesar de "impura". Sonia, para ele, era um exemplo disso: uma imigrante que tornou-se americana por meio da aceitação e reprodução das normas da sociedade vigente.
[63] Joshi, S.T, op. cit., 2018, pos. 820.
[64] Joshi, S. T., op. cit., 2014, p. 252.
[65] Ibid, p. 261.

apenas a historicidade da evolução do horror até então, mas as interpretações de Lovecraft acerca do *weird* no geral. Então, em 1926, a convite de suas tias, voltou à terra de Providence.

Após anos de desilusão em Nova York, o retorno à Providence trouxe sentidos revigorados à existência de H. P. Lovecraft. Ainda nas palavras de S. T. Joshi, os dez anos finais da vida do autor, que marcam a volta a Rhode Island, são o momento-chave não apenas para o "revolucionário escritor de ficção *weird* que todos nós conhecemos, mas também para um pensador profundo e amigo gentil e caloroso"[66]. Assim, é nos últimos anos de vida de Lovecraft que a produção do seu horror, de fato, aconteceu. Em 1926, "The Call of Cthulhu" foi escrito, talvez o conto mais lido e rememorado do autor. A trama segue a investigação do professor George Angell acerca do culto de uma criatura chamada "Cthulhu". No decorrer da história, é descoberto que o monstro é, na verdade, uma entidade *extraterrestre*, que chegou à terra milhares de anos atrás. O aspecto do cósmico, diante da vastidão das estrelas e do vazio espacial, é uma das características formativas desse horror. Não é coincidência os acontecimentos compartilhados entre contos, no qual desenvolveram o chamado "Mythos de Cthulhu". Segundo S. T. Joshi:

> O Mythos de Cthulhu baseia-se na ideia de que criaturas imensas, advindas das profundezas do espaço, vieram à Terra em diferentes tempos da história e, mais ou menos por acidente, encontraram seres humanos aleatórios em seus caminhos. Essas criaturas incluem Azathoth [...]; Yog-Sothoth [...]; Shub-Niggurath [...]; Nyarlathotep [...]; e Cthulhu [...][67]

Desse modo, Lovecraft desenvolveu criações originais fora do escopo tradicional dos mitos e dos folclores, no qual o espaço e sua vastidão instigaram o medo do desconhecido e do inimaginável. Nesse universo, seres cósmicos, artefatos próprios e lugares inspirados na Nova Inglaterra se misturam na construção de um horror não antes conhecido entre o público estadunidense. Ainda, é importante destacar que - tanto para os personagens da ficção quanto para os leitores - os seres lovecraftianos são confundidos como "deuses". Enquanto ateísta, Lovecraft percebia que esses seres *fora da compreensão humana* seriam interpretados, inevitavelmente, como entidades divinas - não à toa a presença de cultos às respectivas criaturas nas narrativas. "The Dunwich Horror" e "The Whisperer in Darkness", amplas publicadas na *Weird Tales*, ampliaram o repertório do horror cósmico de Lovecraft.

---

[66] Trecho original: "[...] saw him become not only the revolutionary weird writer we all know, but also a profound thinker and a warm and genial friend.". Joshi, S.T, op. cit., 2018, pos. 1.064.

[67] Trecho original: "The Cthulhu Mythos rests upon the idea that vast creatures from depths of space have, at various times in history, come to earth and, more or less by accident, encountered random human beings who cross their path. These creatures include Azathoth [...]; Yog-Sothoth [...]; Shub-Niggurath [...]; Nyarlathotep [...]; and Cthulhu [...]". Ibid, pos. 1.121.

Entretanto, o sentimento de rejeição foi recorrente nos anos finais de Lovecraft. A negação de contos para a *Weird Tales* e *Strange Tales* trouxeram frustração e insegurança no seu processo de escrita criativa. “At the Mountains of Madness” foi negada pela *Weird*, além de outros quatro contos pela *Strange*[68]. Assim, no início da década de 1930, Lovecraft permaneceu como revisor autônomo e, também, auxiliando em escritos de horror. Eventualmente escreveu contos de horror, mas sem submeter para revistas. Exemplos são “The Thing on the Doorstep” e “The Shadow out of Time”, este último como grande constituidor do cosmicismo característico do autor, contemplando a imensidão (e horror) do tempo. É meses antes de sua morte que Lovecraft, enfim, teve um livro de ficção publicado. Em 1936, *The Shadow over Innsmouth* foi publicado pela Visionary Press, editado por William Crawford. Todavia, estava longe do desejo do autor: os quatrocentos exemplares impressos continham inúmeros erros gramaticais que comprometeram a qualidade sonhada por Lovecraft[69].

A saúde de Lovecraft se deteriorou a partir de 1934. Sem diagnóstico precoce, o escritor estava com câncer no intestino delgado, desenvolvido, possivelmente, pelo estilo de alimentação que detinha desde os tempos de Nova York. Em fevereiro de 1937, um médico visitou a casa do escritor, diagnosticando o estágio final da doença. No início do mês seguinte, Lovecraft foi internado no Jane Brown Memorial Hospital, enfrentando dores constantes até sua morte em 15 de março de 1937[70]. Três dias depois, Howard Phillips Lovecraft foi enterrado no Cemitério de Swan Point, próximo aos seus familiares, na cidade de Providence. Assim, a obra lovecraftiana foi publicada, divulgada e (re)conhecida após seu falecimento. O principal responsável disso foi August Derleth, amigo de longa data do autor. Com acesso aos contos, publicou, na recém criada Arkham Press, “The Outsider and Others”[71] - a cópia em que Atticus Freeman encontrou na biblioteca do seu tio. Nas décadas posteriores, o horror lovecraftiano possuiu presença discreta, sobretudo no nicho *pulp* e *weird*. É nas adaptações audiovisuais da década de 1960 em que o horror cósmico ressurge: *The Haunted Palace* (1963), dirigido por Roger Corman; e *Die, Monster, Die* (1965), dirigido por Daniel Haller. Os direitos dos filmes foram vendidos por Derleth, no qual proporcionou a reimpressão da obra de Lovecraft, além da publicação inédita de suas cartas em cinco volumes, intitulado *Selected Letters*[72] - aspecto que complexificou a compreensão do pensamento de Lovecraft.

---

[68] Joshi, S. T., op. cit., 2014, p. 388.
[69] Ibid, p. 488.
[70] Ibid, p. 494.
[71] Joshi, S.T, op. cit., 2018, pos. 1.647.
[72] Ibid, pos. 1695.

As cartas, diários e contos são as fontes disponíveis para localizar as concepções particulares de H. P. Lovecraft acerca de diversos tópicos. O objetivo aqui não é esgotar as visões do escritor estadunidense, mas destacar aspectos importantes para a compreensão do seu horror específico e dos usos em adaptações audiovisuais. Em primeiro lugar, o cosmicismo. Para Lovecraft, o cósmico entende que "todas as ações humanas são julgadas na escala da infinitude temporal e espacial de um cosmos desconhecido e sem propósito"[73]. Esse posicionamento ocorre pelo alinhamento prévio ao determinismo - ou "materialismo mecanicista" conforme o autor nomeava. Em síntese, Lovecraft acreditava que tudo era material - não existiria "espírito" ou uma "alma imaterial"[74]. E, ademais, percebia o universo como um sistema regido por leis físicas fixas, em que todos os eventos - até mesmo as ações humanas - são determinadas por causas pré-estabelecidas. Logo, para o escritor, o verdadeiro livre-arbítrio não existia, sendo apenas uma ilusão diante do cosmo - indiferente, impessoal e vazio. Esses dois aspectos explicitam o espaço do humano no pensamento lovecraftiano: pequenos sujeitos à mercê de qualquer ação num universo inesgotável. Diante desse cenário, na perda da régua moral da religiosidade judaico-cristã, a busca racional por prazer e satisfação pessoal se tornam os objetivos da existência, vinculado às ideias de Epicuro[75]. No decorrer das décadas, Lovecraft perpassou do "determinismo" para um auto-declarado "indiferentismo cósmico". É nesse sentido que o cosmos - entre o vasto e o desconhecido - surgem na literatura do final de sua vida.

Em segundo lugar, a civilização. Como mencionado, o passado da Nova Inglaterra era constantemente idealizado pelo escritor. Lovecraft enxergava esse período como representante de um tipo de civilização urbana ideal[76] e, com isso, esforçava-se também em remontar suas origens familiares à esse outro tempo. Frequentemente visitava prédios, edificações e casas da época, seja em Rhode Island ou em outros Estados que viajava. Para ele, havia uma nítida preocupação acerca da civilização. Em consequência da modernização e da industrialização, a sociedade e a cultura herdadas da aristocracia da Nova Inglaterra, vinculadas ao W.A.S.P. (branco, anglo-saxão e protestante), estavam em "perigo da decadência". Isto é, a decadência "de indivíduos, de raças, de sociedades, de civilizações, e até mesmo do sistema solar e do

[73] Trecho original: "[...] all human actions are judged on the scale of both the temporal and spatial infinity of an unknown and aimless cosmos.". Joshi, S. T. **The Weird Tale**. Seattle: Senarth Press. 2017, pos. 4.326.
[74] Ibid, pos. 4.340.
[75] Ibid, pos. 3.376.
[76] Aqui, é necessário conceituar o rural e o urbano segundo H. P. Lovecraft. O rural (*countryside*) era percebido como um espaço incontrolável e obscuro. Qualquer presença humana em face da natureza intocada é indício de morte iminente. Assim, a civilização está nos centros urbanos, mas não em *qualquer* cidade. A cidade de Providence, ou outras herdeiras da Nova Inglaterra, detinham a supremacia de valores que o autor acreditava. Outras cidades cosmopolitas, como Chicago ou Nova York, eram espaços considerados decadentes e perigosos.

universo"[77]. As imagens da "decadência" surgem em diferentes contos, como na figura de seres híbridos que, para Lovecraft, são símbolos da degeneração racial. Outro aspecto está em escritos no qual uma família "híbrida" infecta comunidades (e cidades) inteiras, como em "The Horror at Red Hook" e "The Shadow over Innsmouth". Desse modo, os estrangeiros - como espanhóis, italianos e a população negra - são representados como os encarregados de trazer o "hibridismo" e a decadência social para os ambientes "puros"[78].

Enfim, interligado ao segundo aspecto, está o racismo. Lovecraft acreditava na ideia da inferioridade biológica de pessoas negras e de indígenas australianos. Nesse sentido, defendia veementemente a linha de cor e a segregação racial, sobretudo contra casamentos inter-raciais, no objetivo de prevenir a "misceginação" no país[79]. Na sua primeira residência, Lovecraft teve a presença de quatro empregados domésticos negros - o que nos diz muito, também, sobre o local ocupado pelo autor na infância[80]. Desde os 14 anos é possível localizar o racismo antinegritude de Lovecraft. É o caso do "De Triumpho Naturae", poema dedicado a William Benjamin Smith, autor de *The Color Line: A Brief in Behalf of the Unborn* (1905) - obra que apoiava a segregação racial, com argumentação que a "misceginação" acarretaria a extinção da população negra com o tempo. Em consonância com Smith, Lovecraft afirma: "Contra a vontade de Deus, o ianque libertou o escravo."[81]. Apesar do ateísmo, a imagem de Deus costumava surgir na argumentação da supremacia racial branca e da inferioridade racial não-branca. No início dos 20 anos, escreveu o poema citado por Atticus à seu tio George, "On the Creation of Niggers". Em suma, o texto aborda a desumanização completa de pessoas negras, elaborando a animalização desses sujeitos[82]. O poema nunca foi publicado, mas circulou entre familiares e amigos próximos[83]. Enquanto a população negra e indígena ocupavam um local de "inferioridade biológica", os demais estrangeiros eram percebidos como culturalmente inferiores. Na visão de Lovecraft, em consequência da imigração italiana e espanhola, além de outros indivíduos do leste europeu, a cultura original da Nova Inglaterra estava desaparecendo. O ódio contra os estrangeiros cresceu no período em que esteve em Nova York. Sonia, sua esposa, descreveu que ele vivia com raiva à qualquer sinal de um estrangeiro pelas ruas. Desse modo, em identificação com os valores da Nova Inglaterra,

---

[77] Trecho original: "[...] of individuals, of races, of societies, of civilisations, even of the solar system and the universe.". Ibid, pos. 5.533.
[78] Ibid, pos. 5.552-5.584.
[79] Joshi, S. T, op. cit., 2014, p. 457.
[80] Joshi, S. T., op. cit., 2017, pos. 5.414.
[81] Trecho original: "Against God's will the Yankee freed the slave.". Ellis, Philip A. "The Construction of Race in the Early Poetry of H. P. Lovecraft". **Lovecraft Annual**, N. 04, 2020, p. 126.
[82] Ibid, p. 130.
[83] Joshi, S.T, op. cit., 2017, p. 102.

Lovecraft foi um homem branco racista e xenofóbico, que utilizou diversos contos como meio de processar suas visões acerca da "decadência da civilização" pelo aparecimento de "seres inferiores". Em Lovecraft, a construção de raça e racismo está vinculado diretamente com a ideia de "impureza racial", numa distinção binária entre brancos puros - isto é, britânicos - e dos *outros* impuros - seja em sentido biológico ou cultural[84].

Aqui, é necessário indagar e imaginar: o que Lovecraft pensaria e sentiria perante a comunidade de Greenwood em Tulsa? É claro que não há qualquer indício desse contato. Diante do que foi apresentado até então, é inegável que a presença negra - crescente e unida - assombraria as concepções de mundo do autor. "O primeiro medo humano é o medo do desconhecido", afirma a renomada frase de Lovecraft no ensaio "O Horror Sobrenatural na Literatura". O desconhecido, como o conhecimento acerca de outras existências não-brancas, foi um medo recorrente na trajetória do autor, tão acostumado ao recluso domicílio em Providence ou Nova York. Do cosmicismo ao racismo, o pensamento de Lovecraft é complexo. Entretanto, ao contrário de biografias ou prefácios de sua obra, marcadas pela suavização ou pelo ocultamento desse aspecto, o racismo antinegritude deve ser evidenciado assim como em *Lovecraft Country* (2020), enquanto *elemento constitutivo* da trajetória do autor. Por conseguinte, a fim de situar as particularidades da série de televisão, é fundamental entender as relações da narrativa *weird* e do horror negro contemporâneo.

1.2. *Weird and black*: horrores em comparação

Existe um longo debate para a classificação do *weird*. Terror, sobrenatural, fantasia e ficção científica confundem uma definição exata do gênero, seja por acadêmicos da história ou teóricos literários[85]. Segundo S. T. Joshi, o período delimitado da evolução da narrativa *weird*, entre 1880 e 1940, não contemplou necessariamente a criação de um gênero como conhecemos atualmente. Isto é, o gênero surgiu, sobretudo, pelo interesse e categorização de estudiosos, críticos e editoras - e não necessariamente dos próprios escritores, como Arthur Machen (1863-1947), Lord Dunsany (1878-1957) ou Ambrose Bierce (1842-1913?). Conforme situa Mark Fisher em *The Weird and The Eeire*, o *weird* está interligado com o elemento do "estranho" - e não imediatamente com os aspectos do "horrível" ou "assustador". Para além do medo ou pavor, existe fascínio pelo *outro*, que ultrapassa a percepção, cognição

[84] Ellis, op. cit., 2020, p. 132.
[85] Joshi, S. T, op. cit., 2017, pos. 92.

e a própria experiência humana[86]. Assim, o *weird* está conectado ao senso de erro (ou de "fora de lugar"), em decorrência da latente presença de algo *novo*, ou seja, do desconhecido. Para H. P. Lovecraft, talvez um dos únicos cronistas da época que teorizou ativamente acerca do *weird*, a referida temática não está relacionado à assassinatos ou silhuetas misteriosas, mas, por outro lado, à "uma atmosfera de medo sufocante e inexplicável de forças exteriores e desconhecidas", que fomentam "a sugestão, expressa com seriedade e solenidade dignas do tema, da mais terrível concepção do pensamento humano"[87]. Portanto, o *weird* é *algo que não poderia acontecer*.

Em decorrência do afastamento da religiosidade na vida cotidiana, as entidades "tradicionais" como espíritos, bruxas, vampiros, lobisomens - com ampla base no repertório do folclore e da religiosidade ocidental - esvaziaram-se de impacto no horror[88]. Isto é, as figuras foram "controladas" pelo declarado racionalismo e cientificismo moderno, marcas do século XIX e início do século XX nos Estados Unidos. É nesse sentido que o *weird* estabelece a quebra das leis fixas da natureza, no qual o desconhecido e o inimaginável desestabilizam o espaço e o tempo - desestruturando qualquer concepção anterior de mundo. Na argumentação de Fisher, a presença do *weird* elabora um tipo particular de perturbação: se aquilo *está* aqui - o que não deveria sequer existir - indica que as categorias utilizadas para compreender a existência estão descompassadas[89]. Então, não é possível vincular a respectiva narrativa apenas ao "sobrenatural" ou à "seres cósmicos": há um rastro ideológico que sustenta a estranheza absoluta diante do vazio. "Agora todos os meus contos estão baseados na premissa fundamental de que as leis humanas comuns, interesses e emoções não têm validade ou significado para o vasto cosmo", afirmou Lovecraft em carta para Farnsworth Wright em 1927[90]. O trecho denota a complexidade do horror presente na narrativa *weird* - e do cosmicismo ligado ao gênero - em que o humano perde a centralidade de ação, compreensão e importância no universo.

A escrita lovecraftiana se entrelaça à questão do *outro*, entre encontros e confrontos que transformam (ou retiram!) os sentidos no presente. Contudo, aqui, o horror caminha junto com o fascínio. Seja Cthulhu ou Yog-Sothoth, o horror é evocado em conjunto da perplexidade existencial: entre a impossibilidade de fazer qualquer coisa diante *daquilo*, o fascínio manifesta-se. Isso está diretamente relacionado, por exemplo, às entidades cósmicas

---

[86] Fisher, Mark. **The Weird And The Eerie**. London: Repeater Books, 2016, p. 8.
[87] Lovecraft, H. P, op. cit., 2021 [1927], p. 304.
[88] Joshi, S. T. Establishing the Canon of Weird Fiction. **Journal of the Fantastic in the Arts**. Vol. 14, No. 3, 2004, p. 338.
[89] Fisher, op. cit., 2016, p. 15.
[90] Joshi, S. T, op. cit., 2017, p. 316.

serem interpretadas como “deuses” pelas seitas humanas na literatura de Lovecraft. Como imaginado pelo autor, no absurdo da situação, o humano esboçaria estratégias de vincular o *outro* ao seu próprio espaço de referência, com objetivo de reestruturar perspectivas e conceitos perdidos[91]. Portanto, é “a irrupção *neste* mundo de algo vindo de fora que marca o que é estranho.”[92]. Ainda na análise de Fisher, os contos “The Colour Out of Space” e “The Shadow Out of Time” contemplam nitidamente a marca do que está fora [*out of*] e além [*beyond*] do entendimento ou da experiência comum. O *weird* fabrica uma nova forma de existência a partir da transformação das concepções de espaço e tempo, vinculado, também, ao trauma[93]. Então, a ressonância do “estranho” não é somente o contato imediato com o desconhecido e o inimaginável, mas os *efeitos posteriores* desse particular encontro - fascínio, deslocamento e trauma.

Entretanto, existem diferentes abordagens temáticas dentro do gênero. Joshi aponta quatro divisões internas da narrativa *weird*: horror sobrenatural, horror não-sobrenatural, fantasia e *quase* ficção científica[94]. É importante exemplificar as diferenças de cada tipo, devido ao uso de diversos estilos de horror em *Lovecraft Country*. Em primeiro lugar, o horror sobrenatural acontece na “violação” da “ordem natural” - distinto da perda completa das concepções de mundo[95]. Nessa categoria, onde as normas mundanas são bem estabelecidas, as entidades tradicionais - como espíritos ou vampiros - surgem como elemento do terror. No confronto, há estratégias e soluções possíveis baseadas no conhecimento pré-estabelecido daqueles seres - a estaca de madeira e luz solar contra os vampiros, por exemplo. Por conseguinte, menos desenvolvido na narrativa *weird*, o horror não-sobrenatural associa-se às temáticas psicológicas, principalmente em primeira pessoa[96]. Apesar da aproximação da grande maioria dos contos com o aspecto do outro e do assombro, o horror não-sobrenatural surge como possibilidade na constituição do horror em nível individual - em que pensamento, paranóia e ansiedade são os enfoques do horror. Esse estilo foi utilizado e ampliado na série televisiva, como será demonstrado posteriormente.

Já a fantasia possui dificuldades de se encaixar dentro do típico *weird*. Enquanto fabricação de outros mundos, perde-se - para nós leitores e leitoras - o senso das regras básicas da vida real, em detrimento de outro espaço e tempo. O principal contribuidor da

---

[91] Fisher, op. cit., 2016, p. 18.
[92] Trecho original: “[...] the inrruption into this world of something from outside which is the marker of the weird.”. Fisher, op. cit, 2016, p. 20.
[93] Ibid, p. 22.
[94] Joshi, S.T., op. cit., 2017, pos. 215.
[95] Idem.
[96] Ibid, pos. 232.

fantasia *weird* é Lord Dunsany, com *The Gods of Pegāna* e *Time and the Gods*. Entretanto, apesar de ocorrer "violações da lei natural" nas obras de Dunsany, o sentimento de terror não é o objetivo final do autor. Como sintetiza Joshi, a fantasia não consegue, de fato, instigar o sentimento de horror habitual[97]. Então, por último, está a "quase" ficção científica. Como derivação do horror sobrenatural, há semelhança na presunção de uma norma estabelecida. Todavia, o efeito do sobrenatural não está na entidade em si, mas no seu efeito *epistemológico*: o aparecimento de seres desconhecidos provoca o colapso de uma hierarquia conceitual. O teórico literário não caracteriza o estilo como "horror sobrenatural" nem como "ficção científica". Desse modo, sobrenatural não existe no mesmo significado do folclore, pois os respectivos seres são entidades completamente distintas da cosmovisão normativa, dentre tempos e espacialidades incompreensíveis. A "*quase* ficção científica" é, portanto, o que conhecemos comumente como o *horror cósmico*. Então, diante de tantas particularidades relativas ao gênero, S. T. Joshi afirma:

> Tudo isso pode soar como um lugar-comum - certamente a obra de todo escritor é, de alguma forma, uma unidade filosófica - mas acredito que há mais do que isso. A narrativa *weird* oferece oportunidades únicas para a especulação filosófica - pode-se dizer que o conto *weird* é um modo inerentemente filosófico, na medida em que frequentemente nos obriga a lidar diretamente com questões fundamentais, como a natureza do universo e o nosso lugar nele.[98]

Em cada autor - na escrita de conto ou romance - há uma formulação filosófica para lidar com questões fundamentais da existência no contexto histórico, político e social. No decorrer da evolução do *weird*, o universo - e as suposições sobre o nosso propósito - configuram um foco essencial de interesse. É nesses escritos que passado, presente e futuro são tensionados, refletidos e (re)imaginados, a partir de demandas e temores de cada época. Nesse sentido, há uma defesa nítida de S. T. Joshi da análise completa dos escritores, do ficcional ao não-ficcional: dos contos às cartas, dos romances aos diários. Ou seja, é a partir do atravessamento desses locais em que encontramos as predisposições filosóficas e especulativas do *weird*. A biografia de H. P. Lovecraft, em conjunto das concepções sobre sociedade e raça, foi explicitada. A escrita lovecraftiana surge não apenas no reconhecimento da vastidão do universo e da insignificância humana, mas na representação da "decadência da civilização", sobretudo pela "miscigenação" de humanos e não-humanos. A supremacia

---

[97] Ibid, pos. 288.

[98] Trecho original: "All this may be platitudinous - surely every writer's work is a philosophical unity in some fashion or other - but i believe there ir more to it than that. The weird tales offers unique opportunities for philosophical speculation - it could be said that the werid tale is an inherently philosophical mode in that it frequently compels us to adress sirectly such fundamental issues as the nature of the universe and our place in it.". Ibid, pos. 319.

branca e o racismo antinegritude, ideais formadores do pensamentos de Lovecraft, sobressaem em diferentes contos do autor. Diante de suas concepções, a existência de pessoas negras fora do escopo da temida "decadência" civilizatória ou do mito da violência negra tornava-se impossível. Para Lovecraft, portanto, esses sujeitos são vistos como biologicamente e culturalmente inferiores. É, então, essencial pensar: qual o espaço para existências negras dentro da narrativa *weird*? Ao retirar o livro da estante empoeirada, e citar um poema profundamente racista de Lovecraft, o que Atticus propõe em sua agência? O horror negro contemporâneo possibilitará a reflexão dessas questões.

O horror negro percorreu caminho distinto do *weird*, veiculado principalmente à tela prateada do cinema desde o final do século XIX. Em *Horror Noire: A History of Black American Horror from 1890s to Present*, a professora afro-americana Robin Means Coleman analisa a trajetória da representação negra no cinema estadunidense por meio do gênero do horror. Lançado em 2011 - e reeditado em 2023 - o livro abrange diferentes décadas para demonstrar os usos e atualizações da negritude no audiovisual. Em diálogo com os pesquisadores de horror Kendall R. Phillips, Isabel Christina Pinedo e Kinitra D. Brooks, o referido gênero é definido pela autora como aspecto que interrompe a vida cotidiana, na transgressão de limites estabelecidos, rompendo a racionalidade e fomentando o medo[99]. Entretanto, Coleman evita categorias definitivas, ao permitir "uma abertura textual e ambiguidade, ou polissêmica, para chegar às representações, temas, tropos e significados que envolvem o horror"[100]. Além do "horror" individual e situado, o aumento das figurações acerca da experiência de sujeitos negras e negros - com semelhanças entre si - permitiu que o *black horror* (ou *black film*, no geral) surgisse enquanto um gênero próprio. Entretanto, Coleman destaca duas formas de horror relacionado à representação da negritude em tela: "negros no horror" [*blacks in horror*] e "horror negro" [*black horror*].

Primeiramente, a categoria "negros no horror" retrata personagens negros sem o objetivo de desenvolvimento do protagonismo ou das perspectivas desses indivíduos[101]. As respectivas produções audiovisuais permitem a análise acerca da representação e reprodução de estereótipos acerca de comunidades negras, entre gênero, classe e sexualidade. O exemplo mais relembrado é *The Birth of a Nation* (1915), dirigido por D. W. Griffith, no qual representou homens negros como figuras monstruosas, bárbaras e imorais. Todavia, "negros

---

[99] Coleman, Robin R. Means. **Horror Noire**: A History of Black American Horror from 1890s to Present. New York, NY; Abingdon, Oxon: Routledge, 2023, p. 5.
[100] Trecho original: "[...] a textual openness and ambiguity, or polysemy, to get to the work of probing the representations, themes, tropes, and meanings encircling horror.". Ibid, p. 6.
[101] Ibid, p. 7.

no horror" também está relacionado às representações aparentemente "inclusivas", mas que carregavam significados interligados ao racismo antinegritudade ou à fetichização da violência antinegra[102]. Desse modo, na década de 1980, o clichê de que o personagem negro é o primeiro a morrer nos filmes de horror foi potencializado[103], sobretudo a partir do sucesso do subgênero *slasher*. No decorrer das décadas, exceto pelo fenômeno da *Blaxploitation*[104], a experiência negra no horror esteve vinculada à violência gratuita e morte prematura - em que muitos não tinham *sequer* identidade.

Por conseguinte, está o horror negro. As narrativas dessa categoria estão relacionadas com a existência e o destaque da negritude, entre história, cultura, experiência, política, ideologia, música[105]. Mas, além da imagem e som, esse segundo tipo de abordagem está associado à produção, direção, roteiros e performances de mulheres e homens negros - em comunicação direta com audências negras ou, indiretamente, com públicos brancos, entre curiosos do gênero ou atentos às problemáticas raciais[106]. Então, as referidas narrativas surgem "da negritude, não como um objeto mas como sujeito"[107]. Logo, nem todos os filmes com a inserção de protagonistas e vivências negras estão na categoria, sendo necessário evidenciar os posicionamentos e bastidores de cada produção. Coleman destaca *Def by Temptation* (1990) enquanto um exemplo do "horror negro" desse segundo tipo, a partir da direção (James Bond III), cinematografia (Ernest Dickerson) e elenco (Samuel L. Jackson)[108]. Ademais, o longa carrega diversos aspectos da existência negra, como oratória, musicalidade e referências internas. Em suma, as duas definições elencadas por Coleman permitem a investigação acerca dos significados da representação negra na fonte audiovisual. É fundamental, assim, conseguir mobilizar os conceitos com intuito de localizar e interpretar as produções audiovisuais no tempo presente.

---

[102] Há um importante debate acerca dos usos do passado negro - como da escravização e da segregação racial - relacionados ao fetiche pela violência antinegra. Isto é, a violência enquanto espetáculo e produto mercadológico para espectadores, em sua grande maioria, brancos.
[103] Coleman, Robin R. Means; Harris, Mark H. **The Black Guy Dies First**: Black Horror Cinema from Fodder to Oscar. New York: Saga Press, 2023, p. 12.
[104] Em junção das palavras "black" e "exploitation", o *Blaxploitation* marcou a década de 1970 ao representar agências negras no audiovisual, em diálogo com o movimento de direitos civis e poder negro. Exemplos são *Shaft* (1971), *Super Fly* (1972), *Coffy* (1973) e *Blacula* (1972). Este último, dirigido por William Crain, reimagina o clássico de horror do Bram Stocker a partir da existência negra: Manuwald, príncipe africano, é infectado pelo vampirismo do Conde Drácula - no qual renomea o protagonista a partir da variação de um nome branco, Blacula. No entanto, como aponta Coleman, os longa-metragens do Blaxploitation também reproduziram imagens de misoginia na retratação de mulheres negras, vinculados à hipersexualização e ao abuso.
[105] Coleman, op. cit., 2023, p. 8.
[106] Idem.
[107] Trecho original: "[...] stories emerge out of Blackness, not as an object but as a subject." Idem.
[108] Ibid, p. 9.

Como argumenta Robin Coleman, no ano de 2010, o imaginário do horror negro (ou "negros no horror") estava centrado nos atores Duane Jones em *Night of the Living Dead* (1968) e Tonny Todd em *Candyman* (1992). No contexto estadunidense, o mais comum seria associar o gênero ao clichê do primeiro a morrer. Todavia, no objetivo de compreender a radicalização do horror negro contemporâneo na última década, é necessário explicitar a dita "América pós-racial". No final de 2008, a revista *Forbes* afirmou: "O Racismo na América Acabou". Na concepção da imprensa norte-americana, de políticos conservadores e progressistas, de acadêmicos e analistas sociais, a chegada de Barack Obama à presidência suscitou um *novo* parâmetro para pensar a raça e o racismo nos Estados Unidos. Como destaca Allan Kardec da Silva Pereira, na tese *Impróprios para a História: Rebelião, Tempo e Antinegritude em Ferguson (2014-)*, em vista da eleição de Obama, "o passado era frequentemente evocado e vinculado na forma de legado e superação"[109]. Isto é, o acúmulo da escravização, da segregação das leis *Jim Crow* e do contínuo racismo antinegro haviam terminado - ou, ainda, estavam *prestes* a terminar. No " pós-racial", atitudes racistas seriam colocadas como situações díspares de poucos sujeitos remanescentes de um passado que já passou - superado, resolvido, curado.

Desse modo, a euforia de progresso desempenhou uma forma distinta de lidar com o tempo. Em diálogo com Dylan Rodriguez, Pereira amplia as noções desse contexto a partir do conceito de "pós-racialidade". Como um novo tempo, o período marcou "uma forma de pensar a relação entre o passado e o presente afro-americano"[110]. O progresso distante da linha de cor - como na comum frase "não vejo raça" (*colorblindness*) - relegou lugares pré-estabelecidos para existências negras, em que o "radical" não seria mais bem visto ou permitido diante de tal avanço democrático. O tempo "pós-racial" definia espaços normativos de quem poderia ser ouvido, ocultado ou silencionado. Acadêmicos e teóricos alinhados a essa tendência ganharam maior projeção no debate público, ao contrário dos críticos, para os quais o "pós-racial" não representava os ditos avanços. Isto é, "histórias de injustiça, violações e desigualdade eram, cada vez mais, consideradas impróprias"[111]. Nesse "não-lugar" do pós-racial, experiências negras, entre demandas por justiça e reparações, não estavam contempladas por serem "tendenciosas" ou "ativistas" demais. O progresso estava feito; agora, era necessário "não falar mais sobre raça ou racismo" nos Estados Unidos. Entretanto,

---

[109] Pereira, Allan Kardec. "Por que todos nós não podemos nos dar bem?" In: **Impróprios para a História**: Rebelião, Tempo e Antinegritude em Ferguson (2014-). Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, pp. 89-123, 2022, p. 98.
[110] Ibid, p. 104.
[111] Ibid, p. 101.

como é evidente, a antinegritude estadunidense continuou - seja pela polícia, pelo sistema judiciário, pela austeridade e negligência estatal, pelos ideais da meritocracia neoliberal. É, nesse contexto, em que o horror negro contemporâneo se radicaliza a partir da representação crítica da violência antinegra, em um mundo que mascarava o outro - criminalizado, pobre, radical - na ilusão do progresso americano. Em 2017, o ator e diretor afro-americano Jordan Peele estabeleceu uma nova maneira de representar, refletir e imaginar o horror negro em *Corra!* [*Get Out!*].

Na narrativa, o jovem Chris (Daniel Kaluuya), fotógrafo artístico, acompanha sua namorada branca, Rose (Allison Williams), em visita à casa dos seus pais na região rural de Nova York. O longa-metragem é diretamente marcado pela retórica do "pós-racial". Ansioso com a viagem, Chris questiona se os pais de Rose sabem que ele é negro. O discurso gira em torno do "não vejo cor" - algo que não seria importante para sua família. Ainda, é dito que se pudesse, seu pai votaria uma terceira vez no Obama. Todavia, após o desenvolvimento da trama, é revelada as reais intenções da família: pai de Rose, Dean (Bradley Whitford) sequestra sujeitos negros saudáveis com objetivo de transplantar em seus corpos cerébros de pessoas brancas, com idade avançada ou adoecidas. Enquanto construção de raça no filme, o corpo negro é visto como superior - forte, resistente e hipersexual -, enquanto as mentes brancas seriam inteligentes e racionais, sendo necessário um corpo ideal para sua continuidade. Então, na crítica da pós-racialidade, é evidenciado como pessoas brancas enxergam existências negras: há admiração e desejo de seus atributos físicos mas, ao mesmo tempo, a negação de suas consciências. O "vazio" [*Sunken Place*] é o local em que a psicóloga Missy (Catherine Keener), mãe de Rose, conduz a consciência humana para fora do corpo. Assim, a consciência Negra[112] é renegada e retirada, possibilitando a inserção da consciência branca. Apesar das cirurgias realizadas por Dean, as consciências negras permanecem ali - ocultas e submersas. Logo, o horror negro não está somente no roubo do corpo e da identidade, mas na consciência Negra assistir as ações do intruso branco sem conseguir controlá-las. O horror no filme estabelece duas mudanças significativas: Chris, o homem negro, é a vítima e caça de uma mulher branca, Rose. Então, forma-se uma revisão crítica do "mito do estuprador negro", como Angela Davis envidenciou em *Mulheres, Raça e Classe*[113]. E, ademais, na contramão do gênero do horror negro (e do "negros no horror"),

[112] Consciência Negra com "N" maiúsculo no sentido de Lewis R. Gordon: uma consciência ciente das desigualdades e injustiças antinegras mas, sobretudo, ativa no objetivo de transformação dessa realidade.
[113] Davis, Angela. "Estupro, Racismo e o Mito do Estuprador Negro" In: **Mulheres, Raça e Classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016, p. 177-203.

Chris consegue fugir dos seus perpetradores e encerrar o ciclo de violência antinegra no local, sendo resgatado por seu amigo Rod (Lil Rel Howery).

Conforme destaca Jordan Peele, o seu desejo era que Chris "fosse o cara que fizesse as decisões corretas"[114]. Isto é, um personagem que reconhecesse a estranheza e o perigo do ambiente. E, em confronto, utilizasse todos os recursos para sobreviver. Após a agência negra diante a supremacia branca (velada pelo discurso do "pós-racial), Chris sobrevive e volta para casa. No primeiro ano do mandato de Donald Trump, um gênero antes difuso se estabeleceu como um espaço concreto de satíra e crítica na representação da história dos Estados Unidos, entre passado, presente e possibilidades de futuro. O sucesso de *Corra!* é imensurável. Com um orçamento de $4.5 milhões, ultrapassou a marca de 255 milhões de dólares no mercado estadunidense e global. Na tela do cinema, vinculada ao *mainstream*, o passado e presente negro eram tencionados a partir do gênero do horror negro que evidenciava, enfim, as contradições da sociedade americana. Em interesse mercadológico, uma sequência de produções audiovisuais seguiram o referido exemplo, como: *Us* (2019) e *Nope* (2022) de Jordan Peele; *Candyman* (2021) de Nia DaCosta; *The First Purge* (2018), de Gerard McMurray; *Sinners* (2025), de Ryan Coogler. Todavia, também é importante destacar a crítica de Coleman acerca de produções vinculadas à fetichização do trauma e do passado negro, como *Antebellum* (2020) e a antologia televisiva *Them* (2021)[115]. Desse modo, a partir do "pontapé" de Peele na década passada, o horror negro fortaleceu-se enquanto um gênero específico, complexo e multifacetado. Então, é aqui que localiza-se *Lovecraft Country* (2020), uma série de televisão interssecionada por dois gêneros: a narrativa *weird* e o horror negro. Então, no retorno da questão anterior: qual o espaço de existências negras dentro da narrativa *weird*? O que as particulares do *weird* possibilitam na experiência negra do horror?

Os respectivos gêneros podem ser sintetizados entre o "desconhecido" e o "conhecido". Em primeiro lugar, o *weird* está interligado à presença de seres que não deveriam existir segundo as "leis da natureza". Nesse encontro, há uma ruptura das noções mundanas da existência a partir do confronto com a vastidão do desconhecido. Por outro lado, o horror negro evidencia a violência antinegra, a perversidade do racismo e as desigualdades na sociedade estadunidense, supostamente superados na América pós-racial. No entanto, essa estrutura permanece. É conhecido a arbritrariedade de juízes em casos contra negras e negros. É conhecida a violência desenfreada de policiais brancos. É conhecida a alta vigilância para negros que "não pertencem" à determinado espaço. Assim, a representação ocorre não pelo

[114] Coleman, op. cit. 2023, p. 324.
[115] Ibid, p. 342.

destaque de trajetórias negras em tela, mas por todo um espaço de imaginação negra, que possibilita a demonstração do "conhecido" que é constantemente (e conscientemente) ocultado. Assim, o desconhecido e conhecido ocupam espaço formidável nessa interseção.

No auge do weird, entre 1880 e 1940, podemos afirmar que houve a produção clássica do "negros no horror", como conceitua Coleman. Não apenas personagens negros que morriam primeiro, mas vinculados à uma série de imagens pejorativas e racistas, como em "Herbert West: Reanimator" e "The Horror at Red Hook". No primeiro conto, um personagem negro é descrito como monstruoso e animalesco. Já em Red Hook, bairro em Nova York, o autor retrata moradores imigrantes e negros enquanto perigosos, decadentes e degenerados. A construção do horror estaria justamente na ocupação (ou invasão, segundo Lovecraft) dessas pessoas na cidade. Na concepção de H. P. Lovecraft, a superioridade racial branca legitimava a linha de cor e o ódio antinegro. Em consequência disso, é possível dizer que Lovecraft desenvolveu em muitos dos seus contos um *horror anti-negro* - em que indivíduos negros ou são mortos ou são culpados pelo cenário aterrorizante. O *weird*, de fato, prosperou dentro do racismo. No processo de reflexão crítica acerca do passado e do presente estadunidense, o horror negro possibilita a reintepretação de histórias e subgêneros tradicionalmente vinculados à experiência de *ser branco*. Em abordagens completamente diferentes, *Blacula* (1972) e *Pecadores* [*Sinners*] (2025) (re)atualizam o folclore do vampiro branco através da agência negra. Não é simplesmente o ato de tornar-se vampiro, mas o peso do vampirismo negro - a perda da identidade africana no primeiro; a tentativa de roubo da cultura negra, além da perda das ligações ancestrais no segundo. Portanto, o horror negro sob o prisma do *weird* tem um objetivo semelhante: reimaginar um canône literário, fundando na branquitude ocidental, a partir *das* e *pelas* existências negras representadas no audiovisual. Assim, as trajetórias de personagens racializados nas referidas representações permitem a análise de construções singulares de afeto, pertencimento, trauma, resistência e antirracismo. Assim, por conseguinte, *Lovecraft Country* (2020) será apresentada e descrita, com foco em sua produção, enredo e circulação. Ademais, os usos do passado de Tulsa serão evidenciados.

1.3. Chicago e Tulsa: *Lovecraft Country* (2020)

"Quando li *Lovecraft Country* pela primeira vez, soube que tinha o potencial de ser diferente de tudo que já foi visto na televisão", disse Misha Green em entrevista no primeiro

semestre de 2017[116]. O principal apelo da notícia era que Jordan Peele, já representante do horror negro, estava em parceira com grandes estúdios (Warner Bros Television, Home Box Office e Bad Robot) para a adaptação de *Lovecraft Country*, livro escrito por Matt Ruff. No ano seguinte, houve o aceite da HBO para a produção da temporada[117] e as gravações foram iniciadas na cidade de Chicago com a *showrunner* Misha Green, roteirista de todos os episódios da série de televisão. No decorrer das primeiras notícias de *Lovecraft Country*, o foco estava no envolvimento de Peele, além de resumos sintéticos da obra original[118]. Entretanto, ainda pouco contextualizava-se no legado do nome contido na série - *Lovecraft*[119].

A produção da série está diretamente inserida na crítica do "pós-racial". Todavia, o contexto é distinto do primeiro longa-metragem de Jordan Peele. A escrita dos roteiros, bem como a gravação e pós-produção dos episódios, são marcados pela ascensão da extrema-direita na figura de Donald Trump. A vitória de Trump sobre a democrata Hillary Clinton, apesar de todo apoio da administração Obama, significou uma resposta direta do estadunidense branco para o retorno do "great again". Assim, enquanto Green escrevia a adaptação de *Lovecraft Country* em 2017, o país atravessava intenso embate na cidade de Charlottesville, na Virgínia. Entre neonazistas, milicianos e membros da Ku Klux Klan, supremacistas brancos se organizaram contra a retirada da estátua de Robert Lee, símbolo dos confederados. Diante disso, o respectivo grupo foi recebido por manifestantes - partidários da retirada do patrimônio e contra a presença dos supremacistas no espaço público[120]. No dia 12 de agosto de 2017, Heather Heyer foi assassinada por um extremista branco, no qual feriu outras 19 pessoas num atropelamento. Como aponta Arthur Lima de Ávila acerca do ocorrido em Charlottesville, todo o "*establishment* político, militar e econômico norte-americano condenou o ato quase unicamente, mas, segundo Trump, haviam pessoas boas dos *dois* lados"[121]. Isto é, o recém eleito presidente reconhecia "boas causas" tanto dos supremacistas

---

[116] Fleming, Mike. 'Get Out's Jordan Peele Teams With WBTV, HBO & Bad Robot For 'Lovecraft Country' Drama Series; Misha Green Writing. **Deadline**. 16 de maio de 2017. Disponível em: <https://deadline.com/2017/05/jordan-peele-lovecraft-country-hbo-series-misha-green-1202095066/>.Acesso em 04/03/2025.

[117] As séries televisivas passam por um teste de validação a partir de um episódio piloto - espécie de amostra da narrativa e de suas possíveis direções futuras - antes de serem aprovadas para produção completa. Todavia, *Lovecraft Country* foi aceita pela HBO sem essa necessidade, autorizando a produção de uma temporada inteira.

[118] Sherlock, Ben. Lovecraft Country: Everything We Know (So Far) About J.J. Abrams And Jordan Peele's New HBO Series. **Screenrant**. 22 de maio de 2019. Disponível em: <https://screenrant.com/lovecraft-country-everything-we-know-abrams-jordan-peele/>. Acesso em 04/04/2024.

[119] Seymour, Corey. HBO's Lovecraft Country Debuts on Sunday—But Who Was H.P. Lovecraft, the Horror Writer Whose Legacy Informs It All?. **Vogue**. 15 de agosto de 2020. Disponível em: <https://www.vogue.com/article/who-was-hp-lovecraft-inspiration-for-lovecraft-country>. Acesso 04/04/2025.

[120] Ávila, Arthur Lima de. "O que é um monumento senão uma memória permanente?" Os memoriais confederados nos Estados Unidos contemporâneos. In: Meneguello, Cristina; Bentivoglio, Julio (Orgs.). **Corpos e Pedras**: estátuas, monumentalidade e história. Vitória: Editora Mil Fontes, 2022, p. 94.

[121] Ibid, p. 95.

brancos quanto dos anti-extremistas. A régua moral trumpista permitiu que a supremacia branca não se escondesse mais: o que antes estava ocultado apareceu de maneira semelhante às décadas de 1950 e 1960, na conjuntura dos direitos civis no país.

Ainda, anos antes, em 2014, o assassinato do jovem negro Michel Brown por um policial branco instigou intensas manifestações na pequena cidade de Ferguson. Diante da revolta dos primeiros dias contra a brutalidade e a violência antinegritude, as referidas vozes ecoaram por outros locais dos Estados Unidos ao longo daquele ano. Na absolvição de Darren Wilson, responsável pela morte de Brown, a *hashtag #BlackLivesMatter* tomou grande proporção nas redes sociais, sobretudo no antigo *Twitter*[122]. Conforme sintetiza Pereira, a linguagem do *Black Lives Matter* é um desafio à supremacia branca. Assim, há o destaque que todas as vidas negras importam, "pois comumente vidas negras *queers*, neurodivergentes, deficientes e indocumentadas tem suas demandas invisibilizadas"[123]. Todavia, o *Black Lives Matter* se alinha ao eixo reparatório dentro da sociedade civil, no qual seria papel dos "militantes negros oferecerem (com seu exemplo de martíria e luta) ao mundo um ensinamento sobre os "verdadeiros valores democráticos""[124]. Logo, o paradigma da correção/avanço/progresso permanece na reivindicação de um *outro* mundo - mas não necessariamente do *fim do mundo antinegro* como vivemos, como destaca Allan Pereira em diálogo com Aimé Césaire[125]. Até *Lovecraft Country* surgir sob a imagem e som, houve um caminho latente de lutas e organizações antirracistas em face da nova onda de supremacistas brancos no país, que reclamavam pela volta de uma ordem social supostamente perdida. Mas, como visto antes, não são apenas os "extremistas brancos" contrários às reinvidicações negras: a ilusão do pós-racial desligimava - e, conforme Pereira, *torna impróprio para a história* - qualquer demanda miníma por reparação ou justiça.

Assim, após as gravações e a pós-produção, *Lovecraft Country* foi transmitida semanalmente entre 16 de agosto de 2020 e 18 de outubro de 2020. O ano precisa ser destacado tanto pela pandemia de Covid-19 quanto pelo assassinato brutal de George Floyd em 25 de maio de 2020 na cidade de Minneapolis. A *showrunner* Misha Green compartilhou a produção executiva com Jordan Peele, J. J. Abrams, Yann Demange e Ben Stephenson. Na trama, ambientada na década de 1950, o jovem afro-americano Atticus Freeman (Jonathan Majors) busca seu desaparecido pai, Montrose (Michael K. Williams), no sul segregacionista dos Estados Unidos. O protagonista é acompanhado pelo seu tio George (Courtney Vance) e

[122] Pereira, op. cit., 2022, p. 47.
[123] Ibid, p. 48.
[124] Ibid, p. 49.
[125] Ibid, p. 51.

pela sua amiga de infância, Letitia Lewis (Jurnee Smollett). No decorrer da jornada, as personagens enfrentam tanto o racismo antinegro quanto entidades cósmicas e sobrenaturais que "parecem ter saído das páginas de Lovecraft". Destaca-se um horror duplo, entre o conhecido (horror negro) e o desconhecido (narrativa *weird*), que convergem entre si. Em outras palavras, os horrores - o racismo "conhecido" ou o cósmico "desconhecido" - misturam-se em determinadas sequências, fomentando transformações das personagens. Na intersecção dos horrores, a série televisiva produz distintos sentidos de terror no decorrer da narrativa, como o horror não-sobrenatural, sobrenatural e *quase* ficção científica.



Figura 1: Pôster de *Lovecraft Country* (2020) com Atticus Freeman (Jomathan Mayors) e Letitia Lewis (Jurnee Smollet) em destaque.

O primeiro episódio, intitulado *Sundown*, denota os perigos das "cidades do pôr do sol"[126] [*Sundown Town*] no sul estadunidense. Atticus, George e Letitia estão em busca de Montrose nas proximidades de Devon County, em Massachusetts. Enquanto local fictício inserido no arcabouço lovecraftiano, Ardham é o local misterioso que, possivelmente, o pai do protagonista se encontra. Todavia, no decorrer da viagem, o trio sofre a abordagem de um xerife branco, Eustice Hunt (Jamie Harris). Após perguntar se sabem o que é uma "cidade do pôr do sol", o policial afirma: "Esse é um condado com toque de recolher. E se eu visse vocês

[126] As *Sundown Towns* foram cidades nos Estados Unidos que estabeleciam restrições formais ou informais à permanência de homens e mulheres negras após o período do anoitecer. A prática era sustentada por leis locais e estaduais, além da violência policial antinegra.

mijando no meu bosque que nem animais, à noite, eu teria o dever de enforcar vocês em uma dessas árvores”[127]. Em conversa tensa e violenta contra os personagens principais, Atticus consegue a “permissão” para tentar escapar do condado antes que o sol se ponha. A sequência é completamente angustiante: em velocidade máxima no carro, os personagens são perseguidos por Hunt. Os minutos passam. A luz natural diminui. Armas são carregadas na expectativa do pior. Nos últimos segundos, o trio sai do condado em direção ao norte, mas são interceptados por outro grupo de policiais. Algemados; Atticus, George e Letitia são levados à mata. Na acusação arbitrária de diversos crimes cometidos na região, é iminente que Atticus será executado. Entretanto, algo diferente de *qualquer outra coisa* é ouvido na mata. O roteiro destaca que é um “som antinatural. Algo entre um rosnado e o canto de acasalamento de uma baleia. Gutural. Áspero. E faminto”[128]. Na ansiedade e terror do momento, um oficial é atacado e engolido por um ser desconhecido - semelhante ao *Shoggoth*, criatura dos contos de Lovecraft. Todos correm, na procura de segurança e sobrevivência perante a presença de algo *inimaginável*.

Após o desfecho desse evento, Atticus, George e Letitia saem pela manhã em segurança, encontrando uma enorme mansão. Neste lugar, acontecem revelações fundamentais para o desenvolvimento do enredo, necessárias aqui para a compreensão da narrativa ficcional. A residência é Ardham Lodge, projetada por Titus Braithwhite, comerciante de escravizados no século XIX. Titus fundou uma sociedade de magos intitulada *Filhos de Adão* [*Sons of Adam*]. O culto tem como objetivo abrir um portal para o Jardim do Éden, pois é acreditado que, desse modo, conseguirão a imortalidade. O líder desse grupo é Samuel Braithwhite (Tony Goldwyn). Então, já no segundo episódio, *Whitey's on the Moon*, Atticus descobre que é descendente de Titus, por meio do estupro de uma mulher escravizada. Homens negros não são permitidos no local, mas, devido à ligação singular de Atticus com Titus, a sua presença é almejada e desejada pelo *poder de sangue*. Após os primeiros contatos, o trio consegue escapar da mansão e encontrar Montrose, cativo em um vilarejo próximo. O desaparecimento de Montrose - e a carta enviada à George do seu paradeiro - foram planejados pelo culto, interessados pela vinda do filho. Na tentativa de fuga da região, os personagens são impedidos por Samuel. Letitia é morta e George gravemente ferido. Samuel força Atticus a participar da cerimônia da ordem, com a promessa de ressuscitar Letitia e

[127] Trecho original: “Well this is a sundown county. If I had found you pissing in my woods like animals after dark, It’s be my sworn duty to hang every single one of you from these trees”.
[128] Trecho original: “An UNNATURAL SOUND. Somewhere between a GROWL and a WHALE'S MATING CALL. GUTTURAL. HARSH. And HUNGRY.” Green, Misha. Lovecraft Country S01E01 - “Sundown”. Disponível em: <https://www.scriptslug.com/script/lovecraft-country-101-sundown-2020>. 2018, p. 65.

curar as feridas do seu tio. Entre o ritual e a magia, Atticus é posto para sacrifício como "ponte" para o portal. Entretanto, em profunda dor e desespero durante o rito, o protagonista vê algo diferente: uma mulher negra, grávida, com vestimentas oitocentistas, agarrada a um livro. A imagem do passado auxilia na recuperação de sua consciência, executando todos os membros do culto, incluindo Samuel. No processo, a mansão - levantada pelo trabalho escravizado - é derrubada. No final do episódio, é revelado que George não resistiu aos ferimentos. Para Chicago, retornam Atticus, Letitia e Montrose.



Figura 2: Da esquerda para direita, Atticus (Jomathan Mayors), Letitia (Jurnee Smollet) e Montrose (Michael K. Williams) no episódio *A History of Violence*.

Então, aqui estabelece-se a interseccionalidade dos horrores - o horror negro e a narrativa *weird*, respectivamente. Após a sequência aterrorizante da perseguição no primeiro episódio, o trio encontra - ao acaso - seres que rompem as "leis comuns da natureza". No segundo, a ilusão do conforto da mansão cai a partir do conhecimento da prática de magia e da tentativa de sacrifício de Atticus. Como dito, o horror é duplo - entre o conhecido e o desconhecido. Na combinação dos dois gêneros, há uma diversidade de meios para criar a sensação de assombro. Conforme demonstrado, em *Sundown*, ocorre uma junção dos dois estilos, a partir do horror não-sobrenatural - o racismo e a violência antinegritude - e o horror da "quase" ficção científica - na inserção de seres cósmicos na realidade. O terceiro episódio, *Holy Ghost*, trata de assombrações numa casa recém adquirida por Letitia, com a ideia de promover moradia de baixo custo em um bairro suburbano branco. Todavia, em formas distorcidas e desconfiguras, os espectros da residência são todos sujeitos negros. Já em

Strange Case, a irmã de Letitia, Ruby Baptiste (Wunmi Mosaku), consegue "transmutar" temporariamente para o corpo de uma mulher branca. O episódio discute as vantagens que Ruby consegue a partir da experiência de *ser branca* - o privilégio, por exemplo, de adentrar com extrema facilidade no mercado de trabalho. Todavia, a transformação de volta para sua forma original, como uma mulher negra, é simbolicamente carregada de angústia, dor e sangue. No decorrer dos episódios, o passado de Tulsa percorre a narrativa ficcional, sobretudo na relação pai e filho de Atticus e Montrose, sendo este criado na cidade até o Massacre em 1921. No nono episódio, *Rewind 1921*, o Massacre de Tulsa é diretamente representado, uma vez que os personagens Atticus, Montrose e Letitia viajam ao passado, com objetivo de recuperar o *Livro dos Nomes* - artefato essencial para a narrativa - antes do incêndio em Greenwood. Desse modo, o Massacre de Tulsa de 1921 se insere como o terceiro elemento para a análise na construção de *Lovecraft Country*.

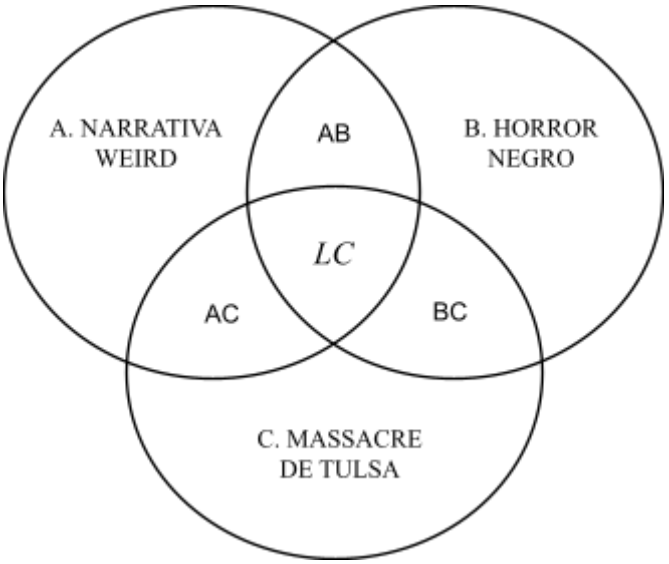


Figura 3: Intersecção dos horrores em *Lovecraft Country* (2020).

A Figura 3 evidencia as diferentes intersecções na produção audiovisual. A sigla *LC* serve como abreviação da respectiva fonte, cercada por três eixos particulares: narrativa *weird*, horror negro e o Massacre de Tulsa. Em primeiro lugar, destaco aqui o encontro já comentado: o *weird* e o horror negro (AB). O *weird* é classificado como uma perturbação de algo "fora do lugar", não apenas relacionado ao imediato terror. O encontro e o fascínio com o desconhecido causam a perda da centralidade humana no cosmos, desestruturando compreensões fixas sobre o universo. Isto é, as categorias utilizadas para compreender a existência são desestabilizadas. Já o horror negro está vinculado ao destaque da negritude,

entre história, experiência e cultura. Para além da questão da representatividade em tela, direções e roteiros pertencem à mulheres e homens negros. As trajetórias das personagens negras e negros são múltiplas na série, carregadas de relações e reflexões sobre o passado, presente e possibilidades de futuro acerca da raça e o racismo nos Estados Unidos. O acontecimento em *Sundown* pode ser, inicialmente, classificado como elemento "isolado" do horror negro: a experiência da sujeição a partir da autoridade antinegritude. A inserção do *weird* - o desconhecido - altera os caminhos desse encontro, em que o monstro, apesar de extremamente feroz, não é o *único* aspecto a aterrorizar Atticus ou Letitia. O horror não é anulado entre si, mas acumulado: os policiais e as entidades são dois perigos para as personagens, sem preterir um pelo outro. Por conseguinte, a assombração na nova residência de Letitia simula um clássico *ghost story*, mas é potencializado pelo *weird* na forma em que a espectralidade é apresentada e, sobretudo, reconciliada: por meio do (re)conhecimento e da morte metafísica do perpetuador branco daquela violência. Outro exemplo do *weird* e horror negro é a transmutação de Ruby em uma mulher branca, a partir de aspectos próximos à uma *quase* ficção científica. Há algo "fora de lugar" ao viver enquanto uma mulher branca a partir de uma consciência Negra ativa. Ruby sofre fisicamente ao retornar à sua pele original mas, a *real* dor, está na vivência (e consciência!) dos limites sociais e econômicos impostos às mulheres negras.

Por conseguinte, localizo a intersecção entre o horror negro e o Massacre de Tulsa (BC). Na noite de 31 de maio e 1° de junho de 1921, quadrilhas brancas invadiram as ruas de Greenwood, bairro negro de Tulsa, Oklahoma. Comércios, estabelecimentos e casas foram saqueados e incendiados pela supremacia branca de Tulsa. No evento, milhares foram desabrigados, com centenas de feridos e cerca de 300 cidadãos de Greenwood assassinados[129]. Na narrativa audiovisual, George e Montrose são sobreviventes de 1921. O restante da família, como pai, mãe, avós e tios foram assassinados no evento. Nesse sentido, as personagens são figuradas de maneiras distintas: George é afetuoso e generoso; enquanto Montrose é introspectivo e solitário, com comportamentos agressivos e depressivos. O tio de Atticus viaja pelo país para escrever guias de locais seguros para negros e negras norte-americanos. Como criança em 1921, George viu todo um bairro - a sua realidade - desaparecer de um dia para outro. Assim, a elaboração do seu trauma está na tentativa de proteger seus semelhantes. Montrose, por outro lado, vivencia *flashbacks* frequentes de 1921, com intensa melancolia pela perda de familiares e amigos. O início do episódio *History of Violence* evidencia esse estado emocional: bêbado e desorientado, Montrose chora

[129] Ellsworth, op. cit, 1992, p. 69.

desesperadamente ao ver antigas fotografias de sua família. Os sons são múltiplos e confusos: sons de tiros e gritos, além das vozes de George e Atticus. Ao pegar o livro *Order of the Ancient Dawn*, relacionado ao episódio na mansão de Braithwhite, decide atear fogo no exemplar, como maneira de encerrar qualquer contato com a organização. Ao subir as labaredas, com olhar fixo para a parede, Montrose diz: "Cheira como Tulsa…" ["*Smells like Tulsa…*"[130]]. Tulsa molda as existências de George e Montrose. Além dos sobreviventes do ocorrido, Atticus e Letitia, de geração imediatamente posterior, são atravessados de outros modos - por meio da acumulação temporal e do trauma transgeracional, como será demonstrado e analisado. Desse modo, o horror negro tenciona o passado e presente negro estadunidense, ao evidenciar os espectros da escravização, da segregação racial e da contínua violência antinegritude. O Massacre de Tulsa poderia estar relacionado apenas ao horror negro, vinculado à representação da história e cultura contidos no gênero. Todavia, 1921 circunda a série televisiva de outros modos, atravessando, também, a narrativa *weird*.

Assim, por último, estão as relações entre o *weird* e Tulsa (AC). Em *Rewind 1921*, o trio Atticus, Letitia e Montrose voltam ao passado para recuperar o *Livro dos Nomes* antes que seja destruído pelo incêndio em Greenwood. O artefato - no qual Atticus enxergou pela primeira vez na imagem da mulher grávida do passado - é uma herança protegida dentro de sua família materna. Aqui, o *weird* está entrelaçado com a *quase* ficção científica por meio da viagem espaço-temporal, em conjunto do horror negro. No decorrer do episódio, Montrose revive o último dia do bairro: observa sua versão mais jovem, revê seu pai reprimindo-o e vê seu amigo - e interesse romântico - Thomas. Montrose é homossexual mas, devido à homofobia, esconde e renega sua sexualidade. No decorrer do enredo, percebemos - junto com Atticus - o peso, medo, ansiedade e trauma de Montrose. O personagem confronta, mais uma vez, o dia que transformou sua existência. Ao final, ao enxergar a rua principal de Greenwood em chamas, afirma:

> Peg Leg Taylor lutando até o fim em Standpipe Hill. Aquilo foi incrível. Mas o fogo derrubou a alfaiataria do Byar. O Dr. Jackson, "o melhor cirurgião negro de toda a América", levou um tiro no rosto. A Sra. Rodgers perdeu sua filha deficiente. A família branca Phelps ajudou negros, econdedo-os no porão. Comodoro Knox. Guardaram o pior para ele. E o Thomas…[131]

---

[130] Green, Misha. Lovecraft Country S01E04 - "A History of Violence". Disponível em: <https://www.scriptslug.com/script/lovecraft-country-104-a-history-of-violence-2020>. 2018, p. 2.

[131] Trecho original: "Peg Leg" Taylor's last stand on Standpipe Hill was something… still Byar's Tailor Shop burned… Dr. Jackson "best Negro surgeon in America" shot in the face… Mrs. Roger's lost her invalid daughter… white Phelps's hid Negroes in their basement… William's Jewelry Store looted… Commodore Knox, they did their worst on him…" Green, Misha. Lovecraft Country S01E09 - "Rewind 1921". Disponível em: <https://www.scriptslug.com/script/lovecraft-country-109-rewind-1921-2020>. 2019, p. 42.

Entre pausas e lágrimas, a cena demonstra Montrose desolado ao relembrar (e *reviver*) a noite de 31 de maio de 1921. O diálogo elenca estabelecimentos destruídos, bem como a memória de sujeitos de Greenwood. Então, ao pensar no amor perdido, Thomas, Montrose não consegue falar. Está travado, encarando o incêndio. Desse modo, argumento aqui que Tulsa é o *inimaginável*, a perturbação incompreensível que afronta toda e qualquer noção de possibilidade concreta. Apesar de ser "rastreável" (o racismo antinegro baseado na supremacia branca), o ocorrido ultrapassa todas as linhas do "possível" até então. Saques, torturas, execuções, incêndios. Aviões de pequeno porte, pela primeira vez dentro do território dos Estados Unidos, foram utilizados para arremessar gasolina e bombas caseiras. Após o evento, enterros negados, memórias suprimidas, vidas devastadas. Tulsa, para os personagens, ultrapassa o limite entre o conhecido racismo antinegritude, atingindo outro grau de terror, assombro e trauma. Então, na série televisiva, o evento é destacado como algo inimaginável, transformando completamente a realidade social. É apenas por meio desse (re)conhecimento que, enfim, Atticus aproxima-se emocionalmente de seu pai. E, além disso, toma ação "do futuro" no passado, ao salvar a versão jovem do seu pai de uma multidão branca. Letitia recupera o *Livro dos Nomes* com Hattie, bisavó materna de Atticus. Em uma sequência formidável, escutamos *Catch the Fire* da poetisa afro-americana Sonia Sanchez: "Eu digo, "onde está seu fogo? Onde está seu fogo?" [...] Você não sente o cheiro dele vindo do nosso passado? O fogo da vida, não o da morte."[132]. Citado entre a cena da casa em chamas e de Atticus salvando seu pai, o poema elabora: onde está seu fogo? Onde está sua luta? Onde está seu passado? Onde está sua existência?

Em *The Practical Past*, Hayden White discorre sobre os conceitos de passado histórico e passado prático, entre seus limites e possibilidades[133]. Em contraposição ao passado histórico, o passado prático refere-se às concepções da nossa vida cotidiana, como ideias e modelos que auxiliam na *resolução* de situações práticas da nossa situação. O termo *prático* está interligado com o "dever" de fazer algo a partir do conhecimento do passado. O passado histórico impossibilita a ação no presente e a antecipação do "futuro", enquanto o prático tenciona as possibilidades de ação *com* o passado *no* presente. Como evidenciado, o passado e presente da violência antinegritude dos Estados Unidos são figurados no decorrer da ficção audiovisual. Em especial, a representação do Massacre de Tulsa, de sobreviventes e

[132] Trecho original: "I say where is your fire? I say where is your fire? Can't your smell it coming out of our past?" The fire of living, not dying". Ibid, p. 41-42.
[133] White, Hayden. **The Practical Past**. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2014.

descendentes, vincula-se à "percepções de situações, soluções de problemas e julgamentos de valor que nós devemos realizar no cotidiano"[134]. Desse modo, o passado prático estabelece formas, meios e exemplos de processar o que fazer. *Onde está seu fogo?*, questiona o poema de Sanchez no penúltimo episódio, entre as ações desempenhadas pelas personagens. O que fazer diante do horror? O que fazer no acúmulo temporal, entre violências e traumas? As representações das personagens desenvolvem, em suas trajetórias individuais e compartilhadas, possibilidades de reflexão e análise crítica no passado prático. Ele não está distante, congelado, imutável: ele permanece. Em outras palavras, *Lovecraft Country*, por meio do *weird* e do horror negro, abrange processos do passado prático, ao utilizar os eventos na experiência figurada dos sujeitos, ultrapassando as linhas delimitadas do passado histórico. As ressonâncias do Massacre de Tulsa de 1921, bem como a experiência negra norte-americana, são invocadas e elaboradas na ficção: não somente na sua representação direta em *Rewind 1921*, mas na perseguição policial, na magia utilizada por supremacistas brancos, nos fantasmas na residência de Letitia.

No segundo semestre de 2020, *Lovecraft Country* circulou positivamente pela crítica especializada e pelo amplo público. A potencialidade do gênero vinculado às raízes racistas de H. P. Lovecraft, bem como a construção narrativa de Misha Green para refletir sobre a história negra estadunidense, estiveram em discussão durante o ano de 2020[135]. Após o penúltimo episódio da temporada, Tulsa também circulou pela imprensa, em recontextualizações resumidas sobre o ocorrido. Todavia, para além da chave da "denúncia" e da "memória", pouco tratava-se sobre a organização negra em Greenwood ou, ainda, as reivindicações contemporâneas por justiça, culpabilização e reparação na cidade[136]. De qualquer forma, Tulsa foi representada de maneira singular, aproximando um público nacional e internacional - visto a capacidade de distribuição da HBO - para um passado reprimido.

---

[134] Trecho original: "perceptions of situations, solutions of problems, and judgments of value and worth that we must make in everyday situations". Ibid, p. 15.

[135] Rubin, Peter. Lovecraft Country Is a Necessary Reimagining of Genre Fiction. **Wired**. 17 de agosto de 2020. Disponível em: <https://www.wired.com/story/lovecraft-country-essay/>. Weldon, Glen. 'Lovecraft Country': Facing Monsters —And A Monstrous History. **NPR**, Washington. 16 de agosto de 2020. Disponível em: <https://www.npr.org/2020/08/16/901256615/lovecraft-country-facing-monsters-and-a-monstrous-history>.
Souza, Keyti. Lovecraft Country: o horror da vida real na forma de ficção científica. **Negrê**. 23 de outubro de 2020. Disponível em: <https://negre.com.br/lovecraft-country-o-horror-da-vida-real-na-forma-de-ficcao-cientifica/>. Acesso em 04/02/2025.

[136] Braxton, Greg. They were told white men 'wouldn't relate to' the Tulsa Race Massacre. Then came 'Watchmen'. **Los Angeles Times**. 26 de maio de 2021. Disponível em: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/tv/story/2021-05-26/tulsa-race-massacre-watchmen-lovecraft-country-documentaries>. Acesso em 04/02/2025.

Apesar da recepção e dos recordes de audiência, *Lovecraft Country* foi cancelada em 2021[137]. Não foi explicitado pela HBO os motivos do encerramento precoce da série de televisão.

Desse modo, em uma temporada de 10 episódios, *Lovecraft Country* ressignificou um cânone branco de horror (a narrativa *weird*) por meio do emergente gênero do horror negro. As intersecções das temáticas foram destacadas e analisadas com objetivo de complexificar a singularidade desse gênero. Não é apenas um "mistério" ou uma "ficção científica"; é, talvez, um *black weird fiction* - as bases da perturbação do desconhecido reinterpretados pela representação negra em tela. A fonte audiovisual carregar o nome de um notório racista precisa ser reiterado, como um processo de (re)imaginar possibilidades de representação - seja pelo ficcional ou pelo real. Portanto, Tulsa é o inimaginável - isto é, o evento definitivo e irreparável nas trajetórias de Montrose, Atticus e Letitia. No objetivo de analisar as sequências delimitadas, em dinâmicas individuais e relacionais, precisamos historicizar Tulsa sob o prisma da consciência Negra, do trauma, da fantologia e da acumulação temporal. Desse modo, o próximo capítulo percorre o Massacre de Tulsa de 1921, entre a historiografia, a comissão de investigação aberta em 1997 e, por fim, os atravessamentos desse passado no tempo presente.

[137] Andreeva, Nellie. 'Lovecraft Country' Not Returning For Season 2 On HBO. **Deadline**. 2 de julho de 2021. Disponível em: <https://deadline.com/2021/07/lovecraft-country-canceled-no-season-2-hbo-1234785811/>. Acesso em 04/02/2025.

2. Silêncios e espectros: o Massacre de Tulsa de 1921 entre passado e presente

> Less friendly parts of the country are populated by ogres, trolls, vampires, werewolves, wild beasts, ghosts, evil sorcerers, and hooded white knights. Atticus flips the pages and lands on Oklahoma - a great WHITE DRAGON coils around TULSA breathing fire on it.
>
> GEORGE
>
> The Kid has an imagination like you. Terrifying ain't they?[138]





Em *Sundown*, primeiro episódio da série, Atticus Freeman conversa com seu tio George sobre Ardham - o possível paradeiro de Montrose. Ao ser perguntado sobre a localização específica da cidade, George responde que não há nenhuma menção do local há, pelo menos, dois séculos. Todavia, indica que Ardham estaria nas proximidades de Devon County, Massachusetts. Os mapas foram desenhados pela filha de George, Diana 'Dee' Freeman (Jada Harris). Entre as páginas que Atticus observa, é possível ver desenhos de fortalezas, casas coloniais, feras selvagens, mágicos, trolls e homens da Ku Klux Klan. George pergunta se Atticus irá procurar seu pai, ao passo que este responde que precisará de um carro para essa empreitada, questionando sobre "Woody". O Packard Station 'Woody' é o carro da família Freeman - utilizado frequentemente nas viagens de George para a produção do *Guia de Viagem Segura para Negros*. Ao afirmar que Woody está em condições de viagem, George se voluntaria para o objetivo de Atticus - justificando que Devon County será uma boa adição ao *Guia*. Em tom de preocupação, Atticus afirma que é melhor estar atento, apontando para o mapa de Massachusetts: uma representação da morte, com foice e lamparina, ao redor de um relógio marcando meia-noite.

Em movimento de *flashforward*[139], a imagem faz referência às cidades "do pôr do sol", em que há um "toque de recolher" para pessoas negras após horário estipulado - geralmente

---

[138] Partes menos amigáveis do país são habitadas por ogros, trolls, vampiros, lobisomens, feras, fantasmas, feiticeiros malignos e cavaleiros brancos encapuzados. Atticus vira as páginas e chega a Oklahoma - um grande DRAGÃO BRANCO se enrola em torno de TULSA, lançando fogo sobre a cidade. GEORGE: A garota tem uma imaginação como a sua. Assustadores, não?. Green, Misha. Lovecraft Country S01E01 - "Sundown". Disponível em: <https://www.scriptslug.com/script/lovecraft-country-101-sundown-2020>. 2018, p. 27.

[139] Técnica narrativa que intercala no enredo uma cena (ou um breve vislumbre) do que acontecerá no futuro.

ao anoitecer. A figura sombria é intercalada com outros monstros tradicionais do horror, como feras, trolls e magos malignos. Contudo, o respectivo mapa foi estilizado por uma adolescente racializada, que vivencia a segregação racial e o racismo antinegro em Chicago. Enquanto seu pai trilha e elabora caminhos seguros para a negritude, Deena imagina - e *enxerga* - os perigos nos territórios dos Estados Unidos. Não é atoa que os monstros "imaginários" compartilham espaço com figuras reais: grupos e práticas da supremacia racial branca. Na série de televisão, o mapa não surge em tela com destaque, mas o roteiro indica sobre o Estado de Oklahoma: um dragão vermelho, ao redor de Tulsa, lança fogo contra a cidade. Deena *conhece* o passado de sua família. O Massacre de 1921 é exemplar na constituição da sequência - em que o "grande dragão branco", símbolo da alta hierarquia da Ku Klux Klan, destrói o território com fogo. Desse modo, o passado de Tulsa circula pela narrativa audiovisual de distintos modos, em menções diretas ou sugestões indiretas. No segundo capítulo da presente dissertação, o objetivo é destacar a historicidade do Massacre de Tulsa de 1921, em diálogo com a historiografia do evento - entre Scott Ellsworth, Alfred L. Brophy, Hannibal B. Johnson, Eddie F. Gates e Randy Krehbiel. O capítulo percorrerá a contextualização da cidade de Tulsa e do bairro de Greenwood, o episódio específico do Massacre de Tulsa e, por último, os desdobramentos pós-1921. No último subcapítulo, o tempo presente percorrerá brevemente a escrita, com destaque às investigações sobre as valas comuns reiniciadas em 2018 e as rememorações recentes no centenário do evento.

2.1. Duas cidades: Tulsa e Greenwood no início do século XX

Enquanto território legado aos povos nativos nos Estados Unidos, após sequências de tratados quebrados e migrações forçadas no século XIX, Tulasi - "velha cidade" na linguagem Muscogee Creek - formou-se na década de 1880. Em consequência do incentivo governamental em 1889, a corrida pelas terras de Oklahoma transformou significativamente a região, promovendo grande imigração - especialmente branca - ao redor de todo o Estado[140]. Desse modo, Oklahoma é uma terra historicamente ocupada, respectivamente, pelos nativos americanos, como Cherokee, Osage, Choctaw; pelos afro-americanos, libertos da escravização ou de migrações posteriores à abolição; e, por fim, pelos brancos no contexto da abertura de terras em 1889. No início do século XX, Tulsa crescia rapidamente. A descoberta e exploração de petróleo em Oklahoma alterou as dinâmicas econômicas, sociais e culturais

[140] Morgan, Wayne H; Morgan, Anne Hodges. **Oklahoma: A History**. New York, London: W. W. Norton & Company, 1984, p. 12.

no sul estadunidense. Em 1906, por exemplo, existiam 126 companhias de petróleo na cidade[141]. Ao contrário de cidades vizinhas, Tulsa desenvolveu uma ampla rede ferroviária, hotelaria, bancos e comércios para acompanhar o crescimento petrolífero. No ano de 1920, a cidade já havia ultrapassado 72 mil habitantes - um impressionante número comparado aos 18 mil da década anterior[142]. Ainda, é necessário destacar a importância de Tulsa como a segunda maior cidade do Estado, ultrapassada apenas pela capital, Oklahoma City. Todavia, a apelidada "cidade mágica" possuía duas cidades. A Tulsa branca e, separada pelos trilhos ferroviários, a Tulsa negra.

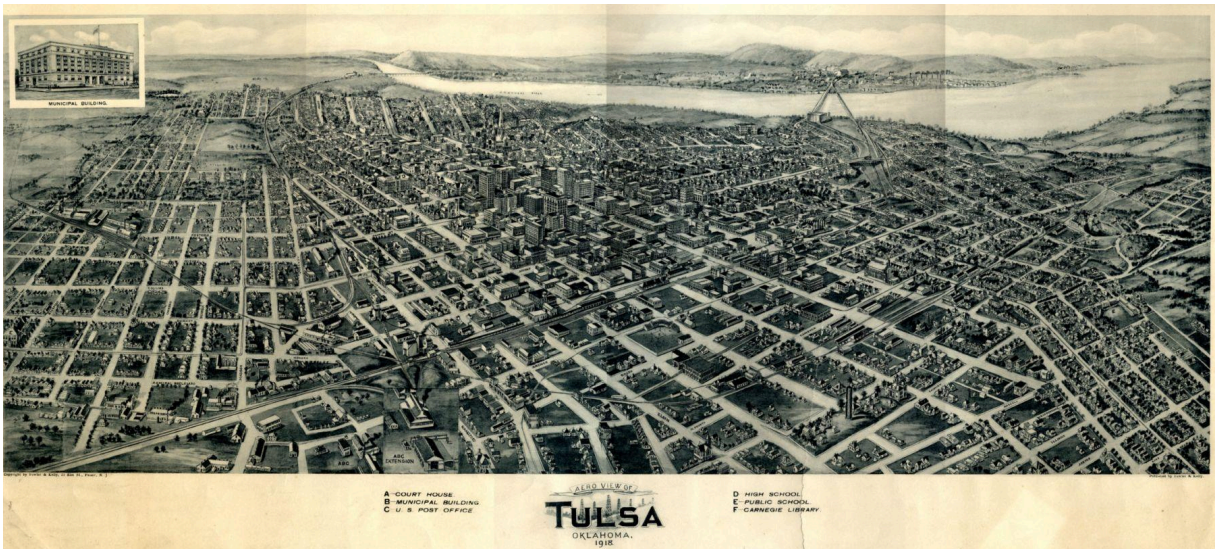


Figura 4:Vista panorâmica de Tulsa no ano de 1918. Na região inferior do mapa, aparece a intersecção no coração do bairro negro: Av. Archer e Av. Greenwood. Fonte: Library of Congress.

Assim, ao norte, Greenwood floresceu. Em 1905, lotes de terras foram adquiridos por um grupo de imigrantes negros - principalmente na Avenida Greenwood. A Tulsa negra fomentou o sonho da "terra prometida" no recém formado Estado de Oklahoma. No distrito de Greenwood, a comunidade negra prosperou. Enquanto uma comunidade autossuficiente, o bairro possuía uma escola, um hospital, duas salas de cinema e dois jornais da imprensa negra (*Tulsa Weekly Planet* e *The Tulsa Star*), além de igrejas, escritórios de advocacia, mercados, comércios, hotéis, drogarias e lojas de roupas. No início da década de 1920, é registrado que o bairro tinha 10 mil habitantes[143]. Ou seja, no mínimo, cerca de 10% da população de Tulsa era negra. Em uma visita de Booker T. Washington[144] na região, o bairro foi apelidado de "Wall

[141] Ellsworth, op. cit., 1992, p. 11.
[142] Ellsworth, op. cit., 1992, p. 9.
[143] Johnson, op. cit., p. 25.
[144] Nascido na Virgínia no século XIX, Booker T. Washington (1856-1915) foi autor e educador afro-americano. Washington teve grande apoio da elite branca por vincular a educação da população negra voltada

Street Negra" [*Black Wall Street*]. O respectivo nome é frequentemente vinculado ao espaço, sobretudo em referências e usos no presente. No entanto, é preciso de atenção no uso deliberado desse nome. Em Greenwood, não existiam bancos ou instituições financeiras como na tradicional Wall Street de Manhattan. O apelido, no contexto estadunidense, realiza uma equivalência errônea sobre os sentidos (e influências monetárias) dos empreendimentos negros centrados nas Avenidas Archer e Greenwood. Conforme aponta o jornalista Randy Krehbiel, talvez o mais apropriado seria apelidar o bairro como a "Principal Rua Negra da América" [*Black Main Street of America*][145].

Além da riqueza material construída - evidenciada, por exemplo, nos altos prédios comerciais e nas salas de cinema - Greenwood detinha um amplo senso e anseio de independência compartilhada. Isto é, o desejo de ir e vir como almejavam, a possibilidade de trabalhar para quem e onde quisessem e, portanto, na autonomia para construir suas existências por si e para si mesmos. Então, ao norte da Tulsa branca, a maioria dos tulsanos negros ganhavam a vida atravessando a linha de cor para o sul, exercendo atividades assalariadas como trabalhadores domésticos, cozinheiros, garçons, engraxates, porteiros, operários ou motoristas. Ao voltarem, o dinheiro circulava em Greenwood, como em comércios, cinemas ou casas noturnas. O dinheiro adquirido renovava as experiências do bairro de distintos modos: em novas roupas, nos espetáculos de imagem e som no Teatro de Dreamland, nas festas noturnas repletas de *blues* ou, simplesmente, na economia familiar. Na Tulsa negra, existia - e ainda existe - uma intensa rede de solidariedades e cooperações do associativismo negro norte-americano. Em outras palavras, o distrito não estava restrito à esfera econômica em decorrência do "progresso e avanço do capitalismo"; mas, por outro lado, pelas ações dos sujeitos na construção de significados da *liberdade negra* no país. Greenwood, para os tulsanos brancos, era um medo concreto: lugares negros e pouco conhecidos, vistos como incivilizados, em crescente expansão. Conforme a edição de *Tulsa Tribune* em 1921, principal veículo de imprensa branca da cidade: "Tulsa parece agora estar em risco de perder seu prestígio como a cidade mais branca de Oklahoma"[146]. Entre o medo branco e o racismo antinegritude, Tulsa forjou-se por meio do contrato racial.

Segundo o filósofo jamaicano Charles W. Mills, a supremacia racial branca "é o sistema político não-nomeado que fez do mundo moderno o que ele é hoje"[147]. Em

---

prioritariamente ao mercado de trabalho. No clássico *As Almas do Povo Negro* (2021), W. E. B. Du Bois realiza uma crítica direcionada ao respectivo autor, no texto *Sobre o sr. Booker T. Washington e outros*.

[145] Krehbiel, op. cit., p. 5.

[146] Trecho original: "Tulsa appers now to be in danger of losing its prestige as the whitest town in Oklahoma". Johnson, op. cit., p. 8.

[147] Mills, op. cit., p. 33.

contraposição aos contratualistas modernos, Mills argumenta que o contrato racial organizou a sociedade moderna em acordos formais e não-formais, entre o conjunto de seres humanos, considerados pessoas plenas de direitos (os brancos); e o restante dos seres humanos, considerados inferiores e subalternizados em regimes políticos brancos (os não-brancos)[148]. Em suma, o contrato almeja "criar um privilégio diferencial dos brancos em relação aos não brancos", fomentando a exploração de seus corpos, terras e recursos[149]. Desse modo, o mundo moderno é composto pelas construções raciais baseadas na supremacia branca - o estabelecimento de relações raciais desiguais não é um desvio ou um erro de trajetória, mas, por outro aspecto, um constituinte essencial da respectiva política moderna. Ainda, o contrato racial "estabelece um regime político racial, um Estado racial e um sistema jurídico racial nos quais o status de brancos e não brancos está claramente demarcado, seja por lei ou por costume"[150]. Em outras palavras, seja por meio da legislação ou da cultura dominante, os espaços são delimitados pelo poder branco, em que o aparato burocrático e os servidores públicos (como políticos, juízes ou policiais) inscrevem - na *prática* - a dominação racial branca. Nesse aspecto, é importante destacar que todos os sujeitos brancos são beneficiados pelas cláusulas vigentes (ou herdadas) desse sistema político - mas nem todos são *signatários* do contrato racial[151].

O contrato existe por dimensões políticas, morais e epistemológicas. Para Mills, existe uma *epistemologia da ignorância* que interpreta erroneamente o mundo, sendo necessária para legitimar o modo em que os brancos se apropriam da realidade. Desse modo, o mundo necessita de uma ótica *invertida*, que possibilita (e incentiva!) qualquer sujeito branco a usurpar existências não-brancas como um direito básico e fundamental. Logo, a perda de "privilégios brancos" (em conjunto da incompreensão da realidade local e global) estremece o respectivo arcabouço, promovendo casos de ressentimento, ódio e violência racial. A epistemologia da ignorância gera "*o resultado irônico de que os brancos, em geral, não serão capazes de compreender o mundo que eles próprios criaram.*"[152]. Na incapacidade de perceber o mundo gerado, existências brancas condenam *o restante dos humanos* a partir da evasão, do autoengano, do medo. Em acordo aos ideais da nação norte-americana, Tulsa moldou uma sociedade branca de racismo antinegro, com impacto, inclusive, na constituição geográfica dos espaços da cidade. A linha de cor, evidenciada fisicamente pelos trilhos de

[148] Ibid, p. 43.
[149] Ibid, p. 44.
[150] Ibid, p. 46.
[151] Ibid, p. 43-44.
[152] Ibid, p. 52, grifo do autor.

trem da cidade, configurou a demarcação "da virtude e do vício, do espaço claro e do escuro, *nosso e deles*"[153]. Aqui, então, estabelecem-se duas cidades que entraram em conflito devido às configurações do contrato racial.

No decorrer dos anos, Greenwood se fortaleceu através da organização comunitária, como na proteção ao direito ao voto e contra linchamentos públicos. A segregação racial surgiu no nascimento do Estado de Oklahoma. Enquanto um corpo político concretizado entre o final do século XIX e início do século XX, a inserção das leis *Jim Crow* ocorreu na primeira constituição estadual. Isto é, não foi uma "adição" legislativa, mas sim um aspecto *constitutivo* do território político. Por exemplo, foi o primeiro Estado a segregar os espaços de cabines telefónicas nos Estados Unidos[154]. Talvez, o primeiro acordo assinado de Oklahoma tenha sido, de fato, com o contrato racial. No início da década de 1910, muitos cidadãos negros tinham o direito ao voto - e, em determinadas localidades, exerciam esse direito. No entanto, em 1910, a Legislatura de Oklahoma aprovou a *Grandfather Clause*. Em síntese, para votar, era necessário um teste de alfabetização; mas isentava da obrigação quem tinha um avô que votasse antes de 1° de janeiro de 1866. Ou seja, apenas os indivíduos brancos estavam permitidos a votar. Após cinco anos, a Suprema Corte tornou inconstitucional a chamada "cláusula do avô" pelo processo *Guinn vs. United States* (1915), em decorrência da 15° Emenda[155]. Houve mobilizações internas no bairro de Greenwood para acompanhar a questão normativa do voto, sobretudo pela imprensa negra da cidade. Assim, é reconhecido e constatado que os tulsanos negros continuaram a votar nas décadas seguintes.

Em segundo lugar, está o posicionamento diante do vigilantismo. Os linchamentos públicos desempenharam o terror branco contra a população negra no pós-Emancipação. Entre 1877 e 1950, mais de quatro mil linchamentos ocorreram nos Estados Unidos[156]. Os atos de violência coletiva detinham causas distintas; mas relacionam-se com boatos e acusações de assédio sexual, roubo ou assassinato. Em Oklahoma, durante o mesmo período citado, aproximadamente 75 pessoas foram assassinadas por linchamentos, entre eles, 35 somente no condado de Tulsa. Segundo Charles W. Mills, o contrato racial é aplicado, também, por meio da violência. Todavia, os meios de repressão não são restritos ao aparato da polícia ou do exército, pois os brancos são "dotados da autoridade para fazer cumprir eles mesmos o

[153] Ibid, p. 87.
[154] Ellsworth, op. cit., 1992, p. 19.
[155] Ratificada em 1870, a 15° Emenda garantia o direito de votar dos cidadãos norte-americanos, não sendo negado ou cerceado pela União ou pelos estados por qualquer motivo, seja raça, cor, ou condição anterior de servidão. A 15° Emenda demarcou a última grande intervenção federal nas legislações estaduais. Izecksohn, Vitor. **Estados Unidos**: uma História. São Paulo: Editora Contexto, 2021, p. 154.
[156] Lynching in America: Racial Terror Lynchings. **Equal Justice Initiative. Montgomery**, 2023. Disponível em: <https://lynchinginamerica.eji.org/explore>. Acesso em 11/11/2025.

contrato racial"[157]. Logo, o regime político permite - e agracia - a violência individual e coletiva contra grupos não-brancos, demonstrado pela extensa lista de crimes cometidos sem punição dos envolvidos. Como uma nação moldada no contrato racial, os Estados Unidos possuem uma "longa trajetória de vigilantismo e linchamento em que o oficialismo branco é basicamente conivente, na medida em que quase ninguém jamais foi punido"[158]. Desse modo, em Tulsa, existia um intenso embate entre as ações possíveis na comunidade de Greenwood para evitar os linchamentos públicos, priorizando o cumprimento da lei.



Figura 5: Fotografia da Avenida Greenwood em 1918. O edifício à esquerda é o Williams Building, próximo à placa do dentista J. J. McKeever. Fonte: Museum of Tulsa History.

Após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), os veteranos tulsanos negros, em conjunto de seus familiares e amigos, demandavam a liberdade e igualdade prometidas em solo americano. Isto é, o respeito à lei estava vinculada na existência plena da comunidade. Ao mesmo tempo, as tensões sociais (e raciais) aumentavam no condado e no Estado - provocando ações organizadas pelos tulsanos negros. O caso de 1919 é exemplo disso. No respectivo ano, um ferreiro branco, chamado O. W. Leonard, foi alvejado nas ruas de Tulsa por dois homens que tentaram roubá-lo. No hospital, Leonard descreveu que os dois assaltantes eram negros[159]. Nos dias seguintes, três homens negros foram presos pela polícia de Tulsa, circulando boatos de linchamento dos detentos. Após o funeral de Leonard, quinze tulsanos negros armados dirigiram-se à prisão local para averiguar a necessidade dos presos. Após tensa conversa, o líder dos veteranos negros teve permissão para entrar na cadeia e,

[157] Mills, op. cit., p. 133.
[158] Idem.
[159] Ellsworth, op. cit., 1992, p. 34.

segundo testemunhas, “ver por si que nenhum de sua raça havia sofrido nada”[160]. A organização negra continuou no distrito de Greenwood, na promoção de libertar os homens encarcerados. Por acaso, um revés ocorreu na cidade: três policiais negros foram atacados por dois homens brancos armados. A situação, com feridos e presos, gerou enorme tumulto e comoção no município. Em consequência da turbulência, o caso do assassinato de Leonard passou despercebido - e os três homens foram inocentados e libertados[161]. Após vigilância constante de Greenwood, não houve linchamento público - marco significativo da ação negra na cidade. Os tulsanos negros confrontaram a *possibilidade real* de violência branca, promovendo, por meio da observação e intervenção ativa, a preservação da vida.

No entanto, em agosto de 1920, dois linchamentos ocorreram em Oklahoma: um homem negro em Oklahoma City e um homem branco em Tulsa. No primeiro caso, Claude Chandler, jovem negro acusado de assassinar um policial, foi sequestrado dentro da prisão por homens brancos mascarados[162]. No sequestro, o pai de Claude e um policial foram mortos pelo grupo. Ao receber a notícia do desaparecimento, bem como os rumores de linchamento iminente, a comunidade negra de Oklahoma City se organizou intensamente para buscar Chandler. Entre centenas de sujeitos nas ruas na procura do paradeiro do jovem, a força policial dificultou a ação: o principal grupo foi interrompido por 50 policiais. Após conversas, houve a permissão de procurar Chandler, mas com supervisão e sem armamentos. A investigação ocorreu durante a noite inteira, mas não foi possível localizá-lo. No dia seguinte, o corpo violentado de Claude Chandler foi encontrado em uma árvore a 15 quilômetros da cidade[163]. O caso repercutiu duramente na capital do Estado de Oklahoma e, rapidamente, circulou nas ruas de Tulsa. O principal ponto levantado pelas lideranças negras era: como três homens desarmaram uma prisão inteira e conseguiram sequestrar um detido sob custódia do Estado? E, além disso, qual era a intenção da polícia em atrasar - e desarmar - os grupos de ajuda? Novamente, o linchamento de um homem negro evidenciava as *condições práticas* do contrato racial e a reiterada impunidade dos perpetuadores brancos.

Por conseguinte, o segundo caso aconteceu em Tulsa. Roy Belton, homem branco de 19 anos, foi preso após roubar e atirar contra um taxista local, Homer Nida. No hospital, Nida reconheceu Belton, que tentou fugir de Tulsa para Nowata após o incidente. O crime foi noticiado pelos dois jornais da imprensa branca tulsana - *Tulsa World* e *Tulsa Tribune*. Ambos

---

[160] Trecho original: “see for himself that none of their race had suffered anything”. Ibid, p. 35.
[161] Ibid, p. 38.
[162] Brophy, Alfred L. **Reconstructing the Dreamland**: The Tulsa Riot of 1921: Race, Reparations, and Reconciliation. New York: Oxford University Press, 200, p. 12.
[163] Ibid, p. 13.

inflamaram o ocorrido: *Tribune*, por exemplo, alegou que Belton provavelmente seria inocentado nos tribunais, com a condição de insanidade. Assim, é possível ler - entre as linhas do jornal - a solução para a eventual impunidade da justiça de Tulsa. Após a morte de Nida, o agito na cidade se intensificou. Aproximadamente 50 homens invadiram o Tribunal de Tulsa, local em que Belton estava encarcerado. Homens entraram no prédio público, renderam o xerife e sequestraram Belton. Há testemunhas que afirmam uma breve conversa entre o grupo e o xerife, que evidenciam o agente da lei tentando acalmar os homens ao pedir para "a lei seguir seu caminho"[164]. Não houve o aceite dos sequestradores, bem como nenhuma resistência policial. Após isso, cerca de mil carros - entre homens, mulheres e crianças - acompanharam Belton pelas ruas da cidade. A polícia observou e acompanhou a multidão, não interferindo em nenhum momento. Enfim, distante das principais avenidas, Roy foi linchado e enforcado por 11 minutos[165]. Na morte, suas vestimentas e a corda utilizada foram rasgadas e distribuídas, como uma forma de *souvenir* dos participantes. É perceptível as falhas e ausências do sistema legal em proteger indivíduos contra as multidões de linchadores. Há, por outro lado, elogios por parte da Tulsa branca sobre o ato contra Belton. Entre afirmações como "um protesto legítimo", por parte do *The World*; e "violência em prol da cidade", do chefe de polícia; o sonho da terra prometida estava concretizado apenas para os beneficiados - e *signatários* - do contrato racial.

No assassinato de um tulsano branco, quem garantiria a segurança e o direito de defesa da população negra? Se Roy Belton foi sequestrado sem resistência alguma na prisão, quem dirá de um tulsano negro? A presença da multidão branca em frente ao Tribunal de Tulsa evidenciava o julgamento do crime, apenas aguardando, ansiosamente, a execução da pena de morte por mãos brancas. Nesta conjuntura, *Tulsa Star*, jornal da imprensa negra tulsana, combateu ativamente a prática do lichamento, legitimando o direito da autodefesa contra o perigo da violência pública. Por exemplo, o jornal salientou, após o assassinato em Oklahoma City, que "o momento certo para oferecer proteção a qualquer prisioneiro é antes e durante o período em que ele está sendo linchado, e certamente não após a sua morte"[166]. A comunidade de Greenwood reconhecia as ausências do aparato público - e que o perigo dos linchadores estava à espreita.

Entretanto, não foram apenas os acontecimentos em Oklahoma que estavam latentes na memória dos tulsanos brancos e negros à época. O Verão Sangrento de 1919 (*Red Summer*

---

[164] Ellsworth, op. cit., p. 41.
[165] Ibid, p. 43.
[166] No trecho original: "The proper time to afford protection to any prisoner is before and during the time he is being lynched, and certainly not after he is killed.". Ibid, p. 17, tradução livre.

of 1919) marcou as relações raciais no início do século XX. Primeiramente, o contexto histórico é essencial para a compreensão do fenômeno: com o fim da Primeira Guerra Mundial, houve uma série de mudanças econômicas, demográficas e sociais no país. Dentre elas, por exemplo, está o retorno dos veteranos negros - com influência renovada na luta pelos direitos civis, melhores condições de trabalho e defesa pelo voto. Além disso, o enorme deslocamento de afro-americanos para o norte e oeste do país modificou os espaços de cidades urbanas - evento reconhecido como a Grande Migração. Antes, 90% da população negra vivia no sul estadunidense. Entre 1915 e 1918, quinhentos mil afro-americanos foram para cidades como Cleveland, Chicago, Los Angeles, Filadélfia e Detroit. Outros 1 milhão e 300 mil indivíduos se mudaram na década seguinte[167]. Desse modo, em novos locais, distantes das leis *Jim Crow*, existia a possibilidade de construir comunidades e organizações comunitárias - como a fundação, em 1909, da Associação Nacional para o Avanço das Pessoas de Cor [*National Association for the Advancement of Colored People*][168]. Todavia, conforme firmado no contrato racial da nação, o racismo antinegro permaneceu nas localidades - sendo não apenas reescrito, mas reiterado por meio da violência racial.

Entre abril e novembro de 1919, diversos incidentes - como linchamentos, invasões, conflitos armados, execuções sumárias - ocorreram contra comunidades negras nos EUA. No final do ano, mais de 50 casos foram registrados de quadrilhas armadas brancas invadindo e destruindo bairros negros[169]. Os nomeados "motins raciais" [*race riots*] apresentam causas semelhantes, geralmente relacionadas à atuação de militares, seja como instigadores ou alvos de quadrilhas brancas; disputas políticas locais por causa de um "chefe" ou político; ou, por último, a disputas trabalhistas[170]. Ademais, todos os ocorridos possuem origem em um "gatilho" racial. Por exemplo, em Chicago, o adolescente negro Eugene Williams entrando na "praia branca" da cidade; em Washington, o ataque contra Elsie Stephanik, uma mulher branca. Por outro lado, em Elaine, Arkansas, a causa está compartilhada entre diferentes disputas no meio rural, com a tentativa de formação sindical dos trabalhadores agrícolas negros. O gatilho não apenas legitima a violência, mas mobiliza quadrilhas brancas para ataques coordenados em larga escala. Apesar de não atingir o condado de Tulsa no ano de 1919, o Verão Sangrento instigou atenção, medo e ansiedade em Greenwood. E, também, proporcionou um exemplo para diversos tulsanos brancos - revoltosos, ressentidos e receosos

---

[167] Lepore, Jill. **Estas Verdades**: a história da formação dos Estados Unidos. Tradução de André Czarnobai e Antenor Savoldi. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020, p. 412.
[168] Idem.
[169] Voogd, Jan. **Race riots and resistance**: the Red Summer of 1919. New York: Peter Lang, 2008, p. 28.
[170] Idem.

com a “Little Africa”. Entre as avenidas Greenwood, Archer e Brady, ideias circulavam na proteção e expansão dos sentidos da liberdade negra. Em um ambiente marcado pela prosperidade, entre cinemas e jornais, veteranos de guerra e estudantes, empresários e assalariados, Greenwood reivindicaria o tratamento digno e humano perante a cidade. Qualquer ameaça injusta à um tulsano negro seria encarado como um ataque contra os princípios do bairro negro.

2.2. O horror da história norte-americana: o Massacre de Tulsa

Na manhã do dia 30 de maio de 1921, Diamond “Dick” Rowland foi ao banheiro do Edifício Drexel, localizado na Tulsa branca. Jovem afro-americano de 19 anos, Dick cresceu em Tulsa e estudou na tradicional escola Booker T. Washington no distrito de Greenwood. Ao deixar os estudos, decidiu trabalhar como engraxate de sapatos num estabelecimento próximo. Uma vez que não tinha banheiros segregados no local de ofício, Drexel era o local utilizado por diferentes trabalhadores negros na região branca. Ao sair do prédio, encontrou Sarah Page, mulher branca de 17 anos, operadora do elevador[171]. Minutos depois, houve um grito e Diamond correu do elevador. A história de ambos - e da cidade inteira - mudaram a partir desse momento. O ocorrido dentro do elevador é nebuloso. As especulações são inúmeras: talvez Rowland tenha caído acidentalmente em Sarah no local; ou, então, tinham alguma amizade próxima por circularem no mesmo espaço. Ainda, há suposição que ambos tinham um relacionamento sexual às escondidas - visto o nível de perigo das relações inter-raciais na época. Não sabemos o que aconteceu - no entanto, o fato é que a população branca acusou Diamond de tentar estuprar Sarah Page no local[172].

Na manhã seguinte, em 31 de maio, Dick Rowland foi preso na Avenida Greenwood por dois policiais - Henry Carmichael, detetive branco; e Henry C Pack, um dos únicos policiais negros da cidade. O evento se espalhou rapidamente, mobilizando a atenção da Tulsa negra, como o proeminente advogado Buck C. Franklin. Na tarde do dia 31, *Tulsa Tribune* denunciou o suposto crime. Na notícia racista “Prendam o Negro por Atacar Menina no Elevador” [*Nab Negro for Attacking Girl in Elevator*], foi descrito que Rowland atacou Page no local, arranhando suas mãos e seu rosto, além de ter rasgado suas vestimentas[173]. O jornal inflamou os tulsanos brancos pela busca de “justiça” (leia-se, vigilantismo) através do “mito

[171] Ellsworth, op. cit., 1992, p. 46.
[172] Idem.
[173] Ibid, p. 48.

do estuprador negro". Conforme Angela Davis, o referido mito, gerado por um extenso quadro teórico racista, justificou a ideia do homem negro como propenso à cometer crimes sexuais, em signos e aspectos animalescos. O estupro - ou a simples acusação, como no caso de Tulsa - "acabou por ser a mais poderosa entre as várias tentativas de legitimar os linchamentos de pessoas negras"[174]. Com isso, é interessante destacar que a respectiva edição do jornal se perdeu com o tempo e, atualmente, existem apenas fragmentos do mesmo. Assim, há dúvidas sobre uma aclamação direta do editorial para promover o linchamento de Rowland naquela noite, como alegam certas testemunhas de 1921[175].

Então, ao longo da tarde do dia 31, rumores de linchamento ecoaram nas duas cidades: a Tulsa branca e a Tulsa negra. Ódio, raiva, ressentimento, apreensão e medo estavam presentes no ar citadino. No início da noite, então, um grupo de 800 homens, mulheres e crianças estavam na frente do Tribunal de Justiça de Tulsa[176] - local que Diamond Rowland estava encarcerado no último andar, aguardando julgamento público. Recém admitido como xerife de Tulsa, Willard McCullough não almejava repetir o caso de Roy Belton. Então, organizou uma defesa especial para o detido: desativou o elevador e posicionou homens armados nas escadas e no topo do prédio[177]. Todavia, houve omissão em desmobilizar, de modo efetivo, o crescente grupo na frente do Tribunal. Em Greenwood, a mobilização branca instigou um enorme alerta: os estabelecimentos fecharam mais cedo; e com a organização direta de A. J. Smitherman, editor do *Tulsa Star*, foi debatido as possibilidades de prevenção da violência racial. Então, um grupo de 25 veteranos negros se dirigiu ao Tribunal de Tulsa com carros, no objetivo de oferecer auxílio às autoridades[178].

Às 21:00, a multidão branca havia aumentado para duas mil pessoas. As ruas estavam bloqueadas pela alta circulação de tulsanos. Em nenhum momento a polícia de Tulsa mediu esforços para que a população voltasse para casa, sendo realizado apenas "conversas pontuais" pelo chefe de polícia John A. Gustafsson no local[179]. No bairro negro, por outro lado, as condições geraram práticas defensivas: os grupos escolares e de igreja foram encerrados mais cedo. No decorrer da noite, tulsanos negros circularam do Tribunal para Greenwood, de Greenwood para o Tribunal, em constante vigilância e atenção. Perto das 22:30, outro grupo de veteranos foi ao Tribunal, temendo que o pior poderia acontecer à

---

[174] Davis, op. cit., p. 188-189.
[175] Ellsworth, Scott. The Tulsa Race Riot. In: **Tulsa Race Riot**: A Report by the Oklahoma Commission to Study the Tulsa Race Riot of 1921. 2001. p. 58-59.
[176] Brophy, op. cit., p. 26.
[177] Ellsworth, op. cit., 2001, p. 60.
[178] Idem.
[179] Ibid, p. 62.

qualquer momento. Entre 50 e 70 homens negros marcharam em direção ao xerife McCullough. Dessa vez, o xerife comunicou diretamente ao líder dos veteranos que a situação estava segura e controlada. No processo de saída, algo aconteceu. Um homem branco interrompeu um veterano armado e disse: "*Nigger*, o que você está fazendo com essa pistola?"[180]. Por sua vez, o veterano disse: "Eu vou usar caso precisar"[181]. Então, o homem tentou desarmar o veterano e, no meio do tumulto, um tiro foi disparado. No gatilho, iniciou-se o Massacre de Tulsa de 1921[182].

Nesse momento, membros da multidão branca - e da polícia - atiraram contra o grupo negro. Segundo testemunhas, dúzias de corpos caíram em frente ao Tribunal de Justiça. Em desvantagem númerica, os tulsanos negros voltaram às pressas para Greenwood. Contudo, diversos cidadãos não conseguiram retornar para o bairro: capturados e executados sumariamente pelos perseguidores[183]. Então, as primeiras horas foram de preparação nas duas cidades. Na Tulsa branca, cerca de quinhentos indivíduos da quadrilha branca foram admitidos como *special deputies* no condado[184]. Isto é, receberam o direito de realizar prisões, abordagens, patrulhamentos e, além disso, conseguiram armamento para as referidas funções. Segundo o relato de Laurel Buck, um dos *special deputies* em 1921, a polícia ofereceu a admissão como: *get a gun and get a nigger*[185]. Na noite do dia 31, aproximadamente 15 lojas de armas e lojas de penhores foram saqueadas. Entre a admissão legal como *deputies*, e com armas em mãos, a quadrilha branca se organizou para a invasão efetiva das ruas da "Little Africa". Após o incidente no Tribunal, o foco não estava mais em Diamond Rowland: qualquer tulsano negro - e o bairro inteiro - eram alvos da violência da multidão branca.

Do outro lado dos trilhos de trem, em Greenwood, entre 300 e 400 tulsanos negros se preparavam com as armas disponíves, entre pistolas, bastões e tijolos na intersecção das Avenidas Archer e Greenwood. A linha de combate se formou justamente nos limites entre o norte e o sul das cidades: as linhas ferroviárias. Os veteranos da Primeira Guerra aplicaram técnicas militares, utilizando pontos estratégicos nos prédios ao longo da ferrovia para

---

[180] No trecho original: "Nigger, what are you doing with that pistol?". Ibid, p. 63, tradução livre.
[181] No trecho original: "I'm going to use it if I need to.". Idem, tradução livre.
[182] Idem.
[183] Ibid, p. 64.
[184] A estrutura de polícia nos EUA detém particularidades próprias, com mudanças específicas nos distintos estados do país. Por exemplo, em Oklahoma, o xerife é eleito para cada condado, sendo o principal oficial de lei. Os *deputy* são os agentes policiais subordinados do xerife, isto é, funcionários da organização. É interessante destacar, assim, as diferentes possibilidades de admissão de *deputies*: *deputy sheriff, reserve deputy, special deputy*. Os dois últimos são distintos dos policiais fixos: detém autonomia em situações especiais, sendo da reserva ou indivíduos chamados para missões especiais. Contudo, ao estarem em posse e ativos, detêm autoridade legítima para a aplicação da lei e da força.
[185] Ellsworth, op. cit., 2001, p. 64.

defender o seu bairro. Entretanto, inúmeros tulsanos negros decidiram tomar outra ação para proteção e autopreservação: ainda no início da madrugada, diversos residentes fugiram para a região rural de Tulsa, além de cidades nas proximidades[186].



Figura 6: A reconhecida fotografia "Little Africa on Fire" denota a dimensão dos incêndios de 1921. Fonte: Library of Congress.

Em carros, grupos menores da quadrilha branca circulavam rapidamente dentro do bairro negro, atirando contra casas e comércios. É reconhecido que alguns assassinatos - sobretudo na seção residencial - aconteceram por esse grupo. Dessa maneira, os incêndios em Greenwood iniciaram nas primeiras horas da madrugada do dia 1° de junho. Prédios e comércios na Avenida Archer foram os primeiros alvos - ou seja, a região "mais próxima" da Tulsa branca. Às 4 horas da manhã, mais de 12 empreendimentos da comunidade negra estavam em chamas. Apesar de acionados, o Departamento de Bombeiros de Tulsa foi impedido de combater o fogo - ameaçados, inclusive, por *special deputies* armados[187]. A Figura 6 é uma das fotografias de maior circulação acerca do Massacre de 1921. Provavelmente no início da manhã, do alto de um prédio localizado na Tulsa branca, vemos grandes nuvens de incêndios sobrecarregarem o céu da "cidade mágica". Assim como outros linchamentos públicos nos EUA, a produção de imagens foi aspecto essencial da dominação branca sob o contrato racial. Em outras palavras, a grande maioria das fotografias do evento

[186] Ibid, p. 68.
[187] Ibid, p. 66.

foram produzidas por aqueles que estavam, na realidade, comemorando os atos executados. Não era uma forma de denúncia, era um símbolo de *satisfação* e *orgulho* para inúmeros tulsanos brancos. Inclusive, posteriormente, as imagens foram utilizadas como cartões-postais[188] - não é coincidência os escritos nas fotografias: "Little Africa on Fire".

Insurreição negra [*negro uprising*] e inimigos [*enemy*]. Essas foram as expressões que circularam entre as ruas da comunidade branca. Nas primeiras horas do dia 1° de junho, agentes policiais estavam atendendo chamados - advindos de rumores e boatos - de ataques negros na cidade. O deslocamento de forças para dentro da Tulsa branca possibilitou, também, os primeiros ataques terroristas em Greenwood. Em decorrência disso, a Guarda Nacional de Oklahoma foi acionada, próximo das 2:00 da manhã, para auxiliar o condado de Tulsa - no entanto, só chegariam de trem horas depois da destruição[189]. Entre as 4:00 e as 5:00, a situação da quadrilha armada se estabeleceu. Havia grupos armados em sequência no entorno das linhas de trem - estimativas apontam entre cinco e dez mil participantes da quadrilha branca[190]. Trocas de tiros entre tulsanos brancos e negros aconteciam na linha ferroviária há, pelo menos, três horas. Todavia, precisamente às 5:08 da manhã, uma alta sirene foi ouvida na região. A origem do som permanece desconhecida, mas serviu como sinal para que as tropas armadas brancas invadissem as ruas de Greenwood[191]. A resistência negra foi superada rapidamente e se dispersou enquanto os grupos tomavam conta do bairro. O som iniciou, assim, mais um capítulo dos horrores da história norte-americana.

Ao passo que as ondas brancas ocupavam o distrito negro, um padrão de ação emergiu. Em primeiro lugar, os brancos invadiram as casas e estabelecimentos comerciais negros, obrigando a saída de seus ocupantes para a rua. Aqui, os tulsanos negros eram presos e conduzidos - sob a mira de armas - até os centros de detenção. Qualquer um que reagisse era baleado - igualmente se fosse descoberto armas de fogo entre os pertences dos homens de Greenwood. Então, os saques e roubos aconteciam. Objetos pequenos, como dinheiro e jóias, eram tomados pelos indivíduos da quadrilha branca. Objetos maiores e pesados - como móveis e instrumentos musicais - eram colocados em carros ou caminhões. Então, os incêndios eram gerados. O respectivo ato ocorreu casa por casa, quarteirão por quarteirão, enquanto as chamas transformavam a paisagem da cidade - avançando sobre toda a Tulsa negra. No processo de destruição do bairro, aviões também foram utilizados. Conforme as

---

[188] Hill, Karlos H. Photographing the Tulsa Massacre of 1921. **The Public Domain Review**. 27 de maio de 2021. Disponível em: <https://publicdomainreview.org/essay/photographing-the-tulsa-massacre-of-1921/>. Acesso 10/11/2025.
[189] Ellsworth, op. cit., 2001, p. 71.
[190] Idem.
[191] Ibid, p. 73.

evidências, pequenos aviões foram usados, principalmente, para derrubar gasolina e dinamites nos prédios[192]. Isto é, foi a primeira vez que aviões foram empregados com objetivos bélicos dentro do espaço doméstico dos EUA - ocasionando, diretamente, a destruição de uma comunidade negra. A morte de Greenwood foi uma conquista contruída à polvora, sangue e fogo pela supremacia branca de Tulsa.



Figura 7: Tulsanos negros presos, sendo direcionados até o centro de detenção improvisado.
Fonte: The University of Tulsa Archival.

Enquanto ação coordenada em todas as partes do distrito, a prisão da comunidade negra ocorreu tanto pela polícia quanto por cidadãos brancos. Conforme o testemunho de James T. West, professor de Booker T. Washington à época, todos os sujeitos eram retirados de suas residências. Então, formavam-se linhas de 30 ou 40 pessoas e, com as mãos levantadas, eram direcionados para o centro de detenção - principalmente no Convention Hall. A violência não terminava aí: ocasionalmente, homens brancos atiravam contra membros do grupo por qualquer razão, seja no chão como ameaça ou diretamente nas pernas[193]. Ademais, familiares e amigos permaneciam separados no processo de encarceramento, instigando ainda mais angústia acerca da segurança dos entes queridos. A Figura 7 é exemplo da respectiva ação das quadrilhas brancas: além dos nove tulsanos negros cativos na fotografia, é possível observar os homens brancos no fundo - acompanhando o procedimento. Uma vez presos,

[192] Warner, Richard S. Airplanes and the Riot. In: **Tulsa Race Riot**: A Report by the Oklahoma Commission to Study the Tulsa Race Riot of 1921. 2001. p. 103-108.
[193] Ellsworth, op. cit., 2001, p. 76.

haviam poucos para defender Greenwood, facilitando não apenas a destruição material, mas também toda violência física contra quem ainda estava lá. Ao mesmo tempo que as prisões arbitrárias aconteciam, a multidão branca circulava livremente pelos trilhos de trem. Nenhum foi impedido ou preso pelas autoridades públicas.

Os eventos de 1921 são, de fato, algo que afronta toda noção de possibilidade concreta ou real. É, conforme argumentado, *inimaginável*. Enquanto uma quebra das "leis fixas" da sociedade, o ocorrido ultrapassa todas as determinações do possível até àquele instante. O presente escrito é uma tentativa de imaginar e representar o passado. E, para tanto, será necessário percorrer a descrição do evento-limite[194]. Há relatos de assassinatos de homens, mulheres, idosos e crianças no decorrer do dia 1° de junho. Entre as ações de intensa crueldade, elaboro aqui três fragmentos. Em primeiro lugar, o relato de Walter White situa que cinco homens negros estavam presos em uma casa em chamas. Apesar de quatros sujeitos morrerem com a fumaça e o fogo, um conseguiu escapar das estruturas - sendo imediatamente baleado pelos tulsanos brancos[195]. E, então, reposto para dentro do local. Outra testemunha descreve que um cadáver foi arrastado por um veículo de carga pelas ruas durante o Massacre. O ocorrido foi relatado por distintas pessoas e, inclusive, noticiado pela *Tulsa World*[196]. Por conseguinte, pessoas rendidas também não foram poupadas pela Tulsa branca. O cirugião negro A. C. Jackson, rendido e com as mãos para o alto, foi atingido por dois disparos em frente de sua casa por um grupo de homens brancos. Jackson, considerado um dos maiores cirurgiões do país à época, morreu dos ferimentos no mesmo dia[197]. Saques, torturas, prisões, execuções, cadáveres, destruições, incêndios: os horrores de 1921 (re)produziram os ideais historicamente defendidos e reiterados pela nação estadunidense.

Apesar de toda desvantagem, a resistência negra permaneceu nas ruas de Greenwood como pôde: escondidos em prédios, com barreiras dentro de estabelecimentos, e prestando auxílio para que os mais vulneráveis conseguissem fugir[198]. Entre os grupos de resistência estavam: o editor de *Tulsa Star*, A. J. Smitherman; o diretor da escola Booker T. Washington, Ellis W. Woods; e o empresários Thomas e Lottie Gently[199]. Relembrado como herói na comunidade, Peg Ley Taylor é exemplo da luta negra tulsana, eliminando sozinho 12 homens

---

[194] Aqui, meu objetivo não é fetichizar a violência negra, como um espetáculo da narrativização sobre o passado. No entanto, o evento *demanda* o reconhecimento de situações específicas de violência racial, com objetivo de destacar os crimes realizados pela Tulsa branca. E, também, compreender as ações posteriores de Greenwood.
[195] Ellsworth, op. cit., p. 77.
[196] Ibid, p. 82.
[197] Ibid, p. 76.
[198] Ibid, p. 78.
[199] Ibid, p. 84.

brancos armados[200]. Enfim, às 9:15 da manhã, as tropas do Estado de Oklahoma chegaram na cidade. As forças militares encontraram o local repleto de cinzas e mortos. Nesse horário, a grande maioria dos cidadãos da Tulsa negra já haviam fugido do local, ou estavam encarcerados "para sua própria proteção" no Convention Hall e no parque de beisebol municipal.



Figura 8: Greenwood em chamas ao fundo. Dois homens armados retornam do Massacre.
Fonte: McFarlin Library Special Collections.

Após a declaração de lei marcial na cidade, as tropas intensificaram o procedimento de desarmar a população branca que ainda estava nas ruas do bairro. A ordem era retornar para casa. No final da tarde do dia primeiro de junho de 1921, a "insurreição negra" foi dada como encerrada pelas autoridades. No Massacre de Tulsa de 1921, mais de mil casas e comércios foram completamente destruídos pelo fogo. No bairro de Greenwood, 35 blocos se tornaram cinzas de um dia para outro[201]. O número de mortes não é exato. Conforme estimativas dos jornais à época, 77 pessoas morreram - 68 negras e 9 brancas. Os dados da Cruz Vermelha, por outro lado, ultrapassam 530 feridos e 300 mortes, principalmente da população negra de Tulsa[202]. Dentre tantas fotografias do evento, a Figura 8 sintetiza os meandros de 1921: dois homens brancos - armados - retornam para o lado branco; enquanto outro grupo, composto por três mulheres e um homem, vão em direção às chamas de Greenwood. Enquanto tulsanos

[200] Ibid, p. 77.
[201] Brophy, op. cit., p. 44.
[202] Ellsworth, op. cit., 1992, p. 69.

negros eram presos, humilhados e assassinados; o espetáculo para a Tulsa branca estava em observar o fogo consumir casas, comércios, existências e sonhos. Ao aproximar a fotografia, é possível constatar que os dois homens estão sorrindo. Por qual motivo? Satisfação? Sensação de missão cumprida? Ou alívio por Tulsa não perder, enfim, o *prestígio* da cidade mais branca de Oklahoma? Não é possível dizer, nem consigo afirmar. Mas algo me indica que o grupo à frente, em direção aos incêndios, sorria da mesma maneira: a destruição estava feita.

2.3. Culpa, reconstrução e assombro: o pós-1921 em Tulsa

Terrenos vazios, ruas desertas, tijolos espalhados e metais derretidos. O odor das cinzas desnorteava os sentidos humanos. Em todo o bairro de Greenwood, a paisagem era de terra arrasada. Para milhares de sujeitos, algo estaria para sempre *fora de lugar*. Não seria possível retornar e salvar familiares, amigos, colegas. Ou seus animais de estimação e suas residências. Não existia mais o Teatro de Dreamland e o Hotel Dixie, nem a sede da *Tulsa Star* ou a biblioteca pública negra. As lojas de roupas, os salões de beleza, os mercados, as igrejas[203]. Uma realidade completamente destruída em 16 horas de ataques, prisões, torturas e incêndios. As conquistas materiais e simbólicas da "Principal Rua Negra da América", desenvolvidas pelo proeminente associativismo e cooperativismo da comunidade, estavam despedaçadas pela supremacia branca de Tulsa.

Nas semanas posteriores, a população negra encarcerada precisava obter sua liberdade nos centros de detenção[204]. Nas regras, uma pessoa branca precisava identificar e autorizar a saída do respectivo preso - controlando dessa maneira os sujeitos que eram empregados por tulsanos brancos. De modo geral, em meio ao caos e à desorganização municipal, qualquer branco poderia autorizar a soltura, desde que responsabiliza-se pelas ações do indivíduo[205]. Outro documento necessário era o *Police Protection*, uma carteira com dados pessoais, entre nome, endereço e emprego. A ausência desse cartão gerava, novamente, a prisão do sujeito no centro de detenções. Isto é, ao andar nas ruas de Tulsa, o "passaporte" era obrigatório para os tulsanos negros, pelo menos até o dia 7 de julho - ultrapassando cinco semanas de controle do ir e vir[206]. No decorrer da primeira semana de junho, os centros se esvaziaram, e a comunidade negra retornou ao bairro pela primeira vez. Entre os escombros, a grande maioria estava sem teto, sem dinheiro e sem emprego. Nesse aspecto, a *American Red Cross* teve

[203] Ellsworth, op. cit., 2001, p. 87.
[204] Ibid, p. 88.
[205] Ellsworth, op. cit., 1992, p. 72.
[206] Idem.

participação no auxílio imediato de feridos e desabrigados, fornecendo comida, tratamento médico e suporte para localizar parentes[207]. Entre junho de 1921 e janeiro de 1922, *Red Cross* desempenhou, talvez, o mais próximo de auxílio que Greenwood pôde usufruir. Ademais, o relatório da organização é uma fonte essencial para a compreensão das políticas de amparo na cidade e, também, para os dados estatísticos dos danos de 1921[208].

Para além das residências, inúmeras famílias não encontraram seus entes-queridos. Nos dias seguintes do Massacre, o enterro dos mortos reafirmou o caráter criminoso do evento. O comandante da Guarda Nacional de Oklahoma, o general adjunto Charles Barrett, proibiu os funerais na cidade pelo intenso estresse emocional e pela lotação das igrejas da cidade por tulsanos sem-teto[209]. Todavia, a Tulsa branca conseguiu enterrar seus mortos sem dificuldades. Portanto, os enterros foram negados *estritamente* para os tulsanos negros. Há relatos de vítimas colocadas em vagões de trem para fora de Tulsa. Ainda, outros afirmam que corpos foram jogados no rio Arkansas. A versão mais mencionada, contudo, é que as vítimas foram sepultadas em valas comuns - sobretudo nos cemitérios da cidade[210]. Assim, as vítimas do ocorrido foram enterradas às pressas - sem lápides ou cerimônias - provavelmente por agentes públicos de Oklahoma com ajuda de membros das quadrilhas brancas. A comunidade de Greenwood não apenas desconhecia os locais de enterro, mas não sabia sequer se o familiar estava vivo ou desaparecido.

No decorrer do mês de junho, a administração pública questionou: quem eram os culpados deste desastre? O que instigou o "motim" e a destruição? Na conclusão do Grande Júri, investigação feita pelo município, a comunidade negra foi responsabilizada pelos eventos de 1921. Conforme referido no relatório final, a causa da violência estava no "grupo negro que apareceu no Tribunal de Tulsa", pois antes não havia qualquer menção ou tentativa de invasão pelos brancos para a captura de Dick Rowland[211]. E, ainda, "não havia espírito de linchamento entre os brancos, nem conversas de violência ou armamentos"[212]. No fim, com setenta indiciamentos, a grande maioria foi contra os tulsanos negros - como J. B. Stradford e A. J. Smitherman. Em 26 de junho, a manchete de *Tulsa World* declarava: "Grande Júri culpa

---

[207] Krehbiel, op. cit., p. 102.
[208] Report, Tulsa Race Riot Disaster Relief, American Red Cross [1994.012.001], Tulsa Race Massacre Collection, **Tulsa Historical Society & Museum**, Tulsa, OK. Disponível em: <https://tulsahistory.org/wp-content/uploads/2018/11/1994.012.001_RedCrossReport.pdf>. Acesso em 15/11/2025.
[209] Ellsworth, op. cit., 1992, p. 67.
[210] Brooks, Robert; Witten, Alan H. The Investigation of Potential Mass Grave Locations for the Tulsa Race Riot. In: **Tulsa Race Riot**: A Report by the Oklahoma Commission to Study the Tulsa Race Riot of 1921. 2001, p.124.
[211] Ellsworth, op. cit., 1992, p. 95.
[212] Trecho original: "There was no mob spirit among the whites, no talk of lynching and no arms". Idem.

os negros por incitar o motim racial: brancos claramente absolvidos”[213]. Como mencionado anteriormente, o contrato racial agracia atos individuais e coletivos por meio da impunidade. No fim, entre corpos e escombros de Greenwood, nenhum homem branco foi julgado ou preso pelos saques, incêndios e assassinatos cometidos no Massacre de 1921.



Figura 9: Esquina das Avenidas Greenwood e Archer após a destruição de 1921.
Fonte: McFarlin Library Special Collections.

Antes do Grande Júri, a cidade aprovou a abertura do Comitê de Reconstrução, com objetivo de “reconstruir” a Tulsa negra e unificar as políticas oficiais após o ocorrido[214]. Nos bastidores, contudo, existia o desejo de promover um distrito industrial e comercial em Greenwood. Organizações civis, empresários, políticos e o próprio Comitê promoveram a ideia de comprar a terra dos proprietários negros[215]. Para tanto, a Comissão de Tulsa aprovou a *Fire Ordinance* 2156, que estabelecia novas regras para a construção no bairro negro: prédios de dois andares feitos de concreto, tijolos e aço. A legislação detinha o objetivo de dificultar a reconstrução por parte da comunidade negra, afastando os sujeitos da região e facilitando a possibilidade de compra desvalorizada. Desse modo, é possível afirmar que os incêndios foram vistos como uma “grande oportunidade” imobiliária pelos empresários brancos. O prefeito de Tulsa à época, T. D. Evans, constatou que o bairro negro tinha que ser

[213] Trecho original: “Grand Jury Blames Negroes for Inciting Race Rioting: Whites Clearly Exonerated”. Walker, Malea. Tulsa Race Massacre: Newspaper Complicity and Coverage. **Library of Congress Blogs**. 27 de maio de 2021. Disponível em: <https://blogs.loc.gov/headlinesandheroes/2021/05/tulsa-race-massacre-newspaper-complicity-and-coverage/ >. Acesso 15/11/2025.
[214] Ellsworth, op. cit., 1992, p. 84.
[215] Idem.

realocado mais ao norte e oeste, sendo a região afetada "mais adequada para propósitos industriais do que residênciais"[216].

Após duas semanas, um tulsano negro apresentou uma reclamação junto à Câmara de Comércio. Segundo o cidadão, não seria possível reconstruir as casas nas novas regras e que, portanto, precisam rever os procedimentos para iniciar as obras antes que o inverno chegasse. Um comitê de investigação da Câmara de Comércio averiguou a situação, indicando recomendações para o Comitê de Reconstrução, como: "para permitir que o proprietário negro ajude a si mesmo, ele deve ter permissão para imediatamente estar com sua família em sua propriedade"[217]. E, com isso, "que seja concedida permissão pela cidade aos negros para construirem em suas próprias propriedades como uma solução para o problema que a cidade enfrenta nesse momento"[218]. No envio ao Comitê de Reconstrução, as recomendações foram negadas. Nesse embate, as estratégias e ações negras têm destaque para evitar a usurpação do território, entre denúncias individuais e protestos coletivos.

Logo, por meio do processo *Joe Lockeet v. the City of Tulsa*, liderado pelo advogado negro Buck C. Franklin, solicitou-se a permissão para reconstruir as propriedades e, também, para a corte analisar a nova ordenação. Após três semanas, os juízes declararam inconstitucional a legislação promulgada pelo prefeito Evans - permitindo, assim, a reconstrução negra do bairro. As tentativas de impedir o retorno negro às terras falharam e, com isso, o Comitê de Reconstução pouco agiu em amparos legais ou incentivos econômicos. Apesar da negligência pública para disponibilizar qualquer auxílio ao bairro, Greenwood continou - e *somente* os tulsanos negros reconstruíram o distrito. No decorrer de dois anos, a comunidade negra viveu em tendas e acampamentos improvisados. Após alguns meses, as estruturas de madeiras iniciaram para, posteriormente, erguerem as construções de tijolos nas avenidas principais. Lentamente, Greenwood retornou ao espaço destruído.

Entretanto, após os eventos de 1921 e 1922, o *silêncio* sobre o massacre prevaleceu. O desaparecimento de arquivos, a omissão pública e a culpabilização dos tulsanos negros pela violência fizeram parte de uma produção de narrativa histórica à época, cujo objetivo de silenciar e negar os crimes cometidos pela Tulsa branca foi um empreendimento conscientemente concebido[219]. A história dita "oficial" produziu um *apagamento consciente* do Massacre de Tulsa. No decorrer das décadas de silêncio, 1921 era, talvez, apenas a

[216] Trecho original: "is well suited for industrial purposes than for residences". Ibid, p. 85.
[217] Trecho original: "That in order to enable the negro property owner to help himself he should be allowed to immediately house himself and family on his property.". Ibid, p. 86.
[218] Trecho original: "We, therefore, recommend that permission be granted by the city to the negroes to build on their own property as a solution of the problem facing the city at this time.". Idem.
[219] Gates, op. cit., 2003, p. 77.

memória dos sobreviventes, a partir de relatos de pais, mães, tias, tios, filhas, filhos, sobrinhos, sobrinhas, netas e netos. É possível imaginar o passado circulando em rodas familiares, em perguntas curiosas dos jovens aos mais velhos ou, simplesmente, advindo do retorno repentino da dor e do horror daqueles dias. Talvez, ainda, o silêncio tenha sido a principal escolha para os sobreviventes - uma vez que a culpa na cidade estava vinculada à "insurreição negra", o simples ato de mencionar o Massacre no espaço público poderia oferecer (novos!) perigos para a existência negra.

Por outro lado, muito silêncio transforma-se em assombrações. Em histórias constantemente ocultadas - seja pelas vítimas ou pelos perpetradores - o trauma *atravessa* gerações, afetando descendentes pela ausência de elaborações significativas acerca do passado[220]. E é, por meio desse assombro, que o horror de 1921 ressurge e desestabiliza a cidade. O Massacre de Tulsa não é algo terminado ou distante, mas um *passado instável* no tempo presente. Espectros habitam e percorrem Tulsa. Como destaca Ethan Kleinberg, a história disciplinada e acadêmica é *assombrada* pelo passado - entre histórias não contadas, não resolvidas e não finalizadas. Então, a *aporia* - o caos do passado - perturba as condições da escrita da história. É essencial localizar (isto é, "fazer ver") os visitantes indesejados e incompreendidos que rondam a disciplina histórica, enquanto uma maneira de entender - *com* e *a partir* dos espectros - facetas submersas do passado. Assim como nos princípios da narrativa *weird*, essa presença *não deveria estar aqui* - confrontando nossas concepções fixas da realidade e, nesse caso, da história profissional. O passado não é fixo, imutável ou estável. Ao reconhecer a natureza polissêmica do passado, o autor demonstra a importância de trilhar um caminho da historiadora e do historiador na historiografia - principalmente por meio do *poros*. Dessa maneira, a fantologia possibilita demonstrar e analisar as instabilidades do passado - oculto e intruso - no decorrer de outros passados e do nosso próprio presente.

Em perspectiva da fantologia, a trajetória de Donald Ross precisa ser destacada. Nativo de Tulsa, Donald nasceu em 1941 e frequentou a escola Booker T. Washington no bairro de Greenwood. Aos 15 anos, teve o primeiro contato com o Massacre por causa de um professor sobrevivente de 1921, W. D. Williams. Segundo seu relato, Ross confrontou o professor em aula após a explicação sobre o ocorrido - afirmando que não havia acontecido incêndio nenhum no distrito, e muito menos "aviões sobrevoando o local com cargas explosivas"[221]. No dia seguinte, Williams solicitou que Donald permanecesse após a aula:

---

[220] Schwab, op. cit., p. 45-46.
[221] Ross, Don. Prologue. In: **Tulsa Race Riot**: A Report by the Oklahoma Commission to Study the Tulsa Race Riot of 1921. 2001, p. iv.

entregou um álbum repleto de fotografias, com imagens da Igreja de Greenwood em chamas, do Teatro de Dreamland em ruínas, de homens brancos com armas no bairro, homens negros conduzidos aos campos de detenção e um pedaço de jornal relatando a destruição. Então, o professor perguntou: "O que você acha?"[222]. O confronto com o passado - em conjunto com o questionamento do docente - permaneceu com Donald Ross no decorrer de sua vida. Após o período escolar, Ross serviu por quatro anos na Força Aérea dos EUA e retornou à Tulsa[223].

Em 1968, permeado pelas ressonâncias do movimento dos direitos civis no país, Don Ross encontrou seu espaço como colunista na *The Oklahoman Eagle* - jornal da imprensa negra fundado em 1922, sucessor da antiga *Tulsa Star*. Em distintas colunas, ainda na década de 1960, evidenciou o passado de 1921. Na abertura da coluna, Ross argumentou que "os habitantes de Tulsa foram treinados, de modo geral, a sacrificar a verdade e o realismo [...] em nome de manter uma harmonia superficial nas relações raciais"[224]. Pela primeira vez, Donald Ross "fez ver" os espectros de Tulsa para o amplo público. O "sacrifício da história" não salvaria, portanto, a manutenção das "boas relações" entre os tulsanos brancos e negros. Isto é, apenas adiaria a elaboração de feridas abertas - escondidas e sufocadas. No decorrer de setembro e dezembro de 1968, escreveu 6 colunas acerca de diferentes aspectos da história negra da cidade, como *Tulsa Negra, Antes e Depois do Estado* [*Black Tulsa, Before and After Statehood*] e *Uma História do Norte de Tulsa* [*A History of North Tulsa*][225]. Entretanto, na Tulsa branca existia (e, quiçá, ainda existe) um enorme tabu e receio em conversar sobre o respectivo passado. Desse modo, os espectros foram suprimidos novamente, preservando uma historiografia oficial dita "resolvida" do passado da cidade e do Estado.

Então, duas décadas atravessaram o município. O passado de 1921 circulava estritamente no espaço de Greenwood. Contudo, em abril de 1995, uma explosão estremeceu o Estado de Oklahoma. O edifício federal Alfred P. Murrah, em Oklahoma City, foi explodido em um ataque terrorista, resultando em centenas de feridos e na morte de 168 pessoas. Ainda naquele ano, o episódio foi reinvidicado pela mídia como "o pior ato de terrorismo doméstico na história do país"[226] - até, ao menos, o 11 de setembro de 2001. Todavia, fantasmas pairavam sobre o território. Em entrevista na televisão local, o agora eleito democrata Don

---

[222] Idem.
[223] Ellsworth, Scott. **The Ground Breaking**: The Tulsa Race Massacre and an American City's Search for Justice. New York: Dutton, 2021, p. 55.
[224] Trecho original: "Tulsans have been trained generally to sacrifice truth and realism, to suppress their history [...] for the sake of keeping superficial harmony in race relations.". Ibid, p. 60.
[225] Ibid, p. 263.
[226] O atentado de Oklahoma City permanece nesse posto até os dias atuais, como é evidenciado em "Oklahoma City Bombing", do site oficial do *Federal Bureau of Investigation* (FBI). Disponível em: <https://www.fbi.gov/history/famous-cases/oklahoma-city-bombing>. Acesso em 15/11/2025.

Ross apontou que o pior atentado terrorista do país não havia acontecido na capital, mas sim na cidade de Tulsa. Nesse momento, a presença do passado de Tulsa foi reclamada, denunciada e, então, visualizada por um grande público. Enfim, *os espectros de Greenwood foram vistos*. Em latente disputa por reconhecimento, o passado do Massacre de Tulsa de 1921 ressurgiu na esfera pública em nível local, estadual e nacional. O silêncio oficial de Tulsa se encerrou.

A reivindicação de 1921 instigou um início de disputas e proposições na região - não somente em reconhecimento, mas também em políticas de reparação. Em 1997, houve a criação da Comissão de Estudo do Massacre de Tulsa de 1921[227]. A Comissão foi projetada como uma política pública para fornecer uma maior compreensão sobre 1921. No decorrer de 4 anos, houve o empenho de investigar o Massacre, com a participação de historiadores, políticos, arqueólogos, advogados e demais especialistas. No relatório final da Comissão, compreendendo duzentas páginas, várias facetas de 1921 pouco - ou nunca - pesquisadas demonstraram passados submersos da cidade. Houve, com isso, intensas discussões por reparações públicas para sobreviventes e descendentes do Massacre de Tulsa. Portanto, após 75 anos, Tulsa reconhecia sua própria face - segregada, injusta e criminosa. Desde 1995, por meio da denúncia de Ross e da reivindicação para uma *outra* história (*e outra escrita da história!*), o passado de Tulsa foi mobilizado pelo aparato do Estado de Oklahoma, por ações de organizações civis e pela própria historiografia.

Dentre os trabalhos desenvolvidos pelos comissários, vale aprofundar dois casos específicos. Primeiramente, a historiadora afro-americana Eddie Faye Gates detém destaque fundamental. Nascida no Estado de Oklahoma, Gates entrevistou dezenas de sobreviventes do Massacre de Tulsa. Ao todo, 162 sujeitos foram encontrados, proporcionando um vasto material de entrevistas e história oral. Segundo a experiência da historiadora, os pontos que mais geraram debate ao longo da Comissão foram: as possibilidades de reparações, o papel da Ku Klux Klan no evento e a existência de uma conspiração para a destruição de Greenwood. Nos debates da Comissão, havia um grande desconforto nas propostas de reparação pública. A culpabilidade da cidade foi constantemente negada pelos representantes brancos. Expressões como “agressivas” e “militantes” eram utilizadas para descrever quem defendia a legitimidade de reparação. Desse modo, as possibilidades de reparação não foram continuadas. Conforme aponta Mills, “o contrato racial está sendo continuamente reescrito para criar diferentes

[227] **Tulsa Race Riot**: A Report by the Oklahoma Commission to Study the Tulsa Race Riot of 1921. Disponível em: <http://www.okhistory.org/research/forms/freport.pdf>. Acesso em: 15/11/2025.

formas de regime racial"[228]. No fim, as reparações se restringiram em "recomendações" para o Capitólio Estadual de Oklahoma, destacando-se a necessidade de compensações financeiras - *algo que não aconteceu*. Apesar da abertura sobre o reconhecimento do passado, os limites impostos pelo contrato racial reescrevem a realidade. Logo, a cidade reproduziu a negligência, o privilégio e as desigualdades acumuladas de 1921.

Por conseguinte, a Comissão incentivou a busca pelos mortos e desaparecidos. A existência de valas comuns era reivindicada por sobreviventes e acadêmicos da história, mas, até então, era considerada somente um boato urbano. O capítulo *The investigation of Potential Mass Grave Locations for the Tulsa Race Riot*, de Robert Brooks e Alan H. Witten, investigou os possíveis paradeiros dos corpos: a praça de Newblock, o cemitério de Oaklawn e o cemitério de Booker T. Washington[229]. Assim, testes foram realizados nos três espaços. Contudo, após protestos de famílias brancas, os trabalhos foram finalizados com a orientação de escavação no cemitério de Oaklawn. Após a entrega do relatório final em 2001, para o Estado de Oklahoma, a Comissão solucionou as demandas do passado de Tulsa - com inclusive a entrega de medalhas aos 118 sobreviventes em 2001, conforme denota a Figura 10[230]. A temática do Massacre efetivamente mudou a partir da "virada comissional" iniciada por Ross, todavia, atravessou diferentes dificuldades para sua realização plena. Enquanto uma história que se diz terminada e resolvida, o passado *retorna* e *assombra* o presente.



Figura 10: Sobreviventes do Massacre de Tulsa de 1921 reunidos em junho de 2001.
Fonte: Eddie Faye Gates. *Riot on Greenwood*, 2003, p. 410.

Na proximidade do centenário do Massacre, novos atravessamentos de 1921 surgiram. Por exemplo, entre 2019 e 2023, diversas produções audiovisuais utilizaram o passado de

[228] Mills, op. cit., p. 116.
[229] Brooks, Robert; Witten, Alan H., op. cit., p. 125.
[230] Gates, Eddie Faye. **Riot on Greenwood**: The Total Destruction of Black Wall Street. Fort Worth: Eakin Press, 2003, p. 410.

1921 na construção de narrativas, seja em documentários, filmes ou séries de televisão. Para além da devastação de 1921, o trauma desse passado foi elemento representado sob a imagem e o som, como em *Watchmen* (2019), *Lovecraft Country* (2020), *Black Wall Street Burning* (2020), *Dreamland: The Burning of Black Wall Street* (2021), *Tulsa Burning: The 1921 Race Massacre* (2021) e *Assassino da Lua das Flores* (2023). Aqui, encontra-se a fonte da presente dissertação, que elabora sentidos latentes do Massacre de Tulsa para as personagens ficcionais, conforme discutido no capítulo anterior.

Em 2018, transcorridos 17 anos da Comissão, o prefeito republicano de Tulsa, G. T. Bynum, reabriu a investigação sobre as valas comuns na cidade. O plano inicial, ao encontrar os possíveis desaparecidos, seria armazenar os restos mortais, realizar pesquisas genealógicas com testes de DNA e homenagear os falecidos[231]. Na reportagem ao *The Washington Post*, Bynum afirmou que "devemos isso à comunidade: saber se existem valas comuns em nossa cidade. Devemos isso às vítimas e aos seus familiares"[232]. Em outubro de 2020, 12 corpos foram encontrados no cemitério de Oaklawn, além de outros 21 cadáveres em 2022. A reverberação dessa descoberta é única na história de Tulsa, bem como na história dos Estados Unidos. Como delimitado na Comissão em 2001, um monumento foi posto no cemitério de Oaklawn, remetendo o território às vítimas. Além disso, houve o esforço público de coleta de DNA dos sobreviventes e descendentes do Massacre, formando um grande banco de dados para averiguar os materiais genéticos retirados dos corpos encontrados com os cidadãos de Tulsa e de outras localidades do país. No ano de 2024, o primeiro indivíduo foi identificado por meio dos testes de DNA com seus descendentes, C. L. Daniel - veterano negro da Primeira Guerra Mundial[233]. Diante do silêncio acumulado de décadas, os familiares conseguiram o que tanto almejavam: a possibilidade de um enterro digno e a história, enfim, reconhecida e contada.

Eleito em 2024, Monroe Nichols, primeiro prefeito negro de Tulsa, apresenta possibilidades de pensar (e imaginar) outras formas de narrar o passado de 1921 dentro do aparato burocrático. No ano de 2025, no evento dos 104 anos do Massacre, houve a apresentação do projeto *A Road to Repair*. Segundo o site da Prefeitura de Tulsa, o *Road*

---

[231] Brown, DeNeen L. Tulsa mayor reopens investigation into possible mass graves from 1921 race massacre. **The Washington Post**. 3 out. 2018. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/local/tulsa-mayor-reopens-investigation-into-possible-mass-graves-from-1921-race-massacre/2018/10/02/df713c96-c68f-11e8-b2b5-79270f9cce17_story.html>. Acesso em 15/08/2025.

[232] Trecho original: "We owe it to the community to know if there are mass graves in our city. We owe it to the victims and their family members". Idem.

[233] Ellis, Nicquel T. A Tulsa Race Massacre victim was recently ID'd as a World War I veteran. The city has now paid tribute to him. **CNN**. 17 de novembro de 2024. Disponível em: <https://edition.cnn.com/2024/11/17/us/cl-daniel-tulsa-memorial>. Acesso em 26/09/2025.

possui o objetivo de construir "várias etapas para aproximar Tulsa da cura de feridas multigeracionais que vêm sendo formadas há mais de 100 anos"[234]. Entre as primeiras ações, houve a abertura de documentos históricos, a disponibilização das pesquisas das valas comuns e, com objetivo para o ano de 2026, arrecadação de 105 milhões de dólares para o fortalecimento de Greenwood, em áreas de habitação, comércio, educação, história e cultura. Talvez, enfim, a reparação inicie. Todavia, essa é uma história que ainda está para acontecer. Conforme evidenciado na escrita deste capítulo, os horrores de 1921 se acumulam a partir de distintas camadas: segregação, destruição, culpabilização, reconstrução e, então, silêncios intercalados de espectros. Desde a década de 1990, o evento não é mais ocultado, mas reconhecido dentro da narrativa histórica de Tulsa e de Oklahoma. Contudo, o passado detém pesos e influências significativas no presente-futuro da cidade. *Os espectros de Greenwood foram vistos* - agora, precisamos ouvi-los. É, portanto, na narrativa ficcional que encontramos meios de identificar, dialogar e analisar o Massacre de Tulsa na elaboração de sentidos e de possibilidades do passado, presente e futuro dos Estados Unidos da América.

[234] Trecho original: "The Road to Repair consists of multiple steps to get Tulsa closer to healing the multigenerational wounds more than 100 years in the making". A Road to Repair. **City of Tulsa**. Disponível em: < https://www.cityoftulsa.org/mayor/road-to-repair/>. Tradução livre. Acesso 19/09/2025.

3. “Smells Like Tulsa…”: análise de *Lovecraft Country* (2020)

A palatial fortress. Our Heroes wind the gravel driveway towards the massive front doors. [...] George KNOCKS. And they wait. Exhausted, but ready. Ready for whatever’s waiting to greet them behind this door. They’ve made it this far, they’re ready for anything.

The heavy doors open, REVEALING - THE PERFECT MALE SPECIMEN FOR THE ARYAN RACE. We'll come to know him as WILLIAM. [...] His cold blue eyes take in our BEAT UP, BRUISED, and BLOODIED black Heroes, and… He SMILES. Warmly. Genuinely. Looks to Atticus - WILLIAM

We've been expecting you, Mister Freeman. *Welcome home...*[235]





Após o intenso confronto com os policiais da “cidade do pôr-do-sol”, entre o racismo antinegro e a aparição de criaturas inimagináveis, Atticus, George e Letitia conseguem sair em segurança ao amanhecer. Nas proximidades de um pequeno vilarejo, encontram uma enorme mansão oitocentista - semelhante à um palácio aristocrático. Lentamente, caminham ao local em busca de auxílio. Estão exaustos, ensanguentados e horrorizados. Contudo, depois daquela madrugada, sentiam-se preparados para qualquer coisa. Atticus reconhecia aspectos do ambiente, como o carro na garagem e a estátua na porta. Antes de baterem, um homem branco abre a porta - vestindo um terno perfeitamente alinhado. Então, misteriosamente, sorri. As personagens e nós - espectadores - não sabíamos ainda: William, herdeiro daquela residência, aguardava ansiosamente esse momento. “Estávamos esperando por você, senhor Freeman. Bem-vindo ao lar…”. Assim, encerra-se o primeiro episódio de *Lovecraft Country* (2020), com a trilha de *Sinnerman*, de Nina Simone: *Oh, sinnerman, where you gonna run*

[235] Uma fortaleza palaciana. Nossos Heróis sobem pela entrada de cascalho em direção às enormes portas da frente. [...] George bate. E eles esperam. Exaustos, mas prontos. Prontos para o que quer que esteja esperando para recebê-los atrás da porta. Eles chegaram até aqui, estão prontos para qualquer coisa. As portas pesadas se abrem, REVELANDO O ESPÉCIME MASCULINO PERFEITO DA RAÇA ARIANA. Vamos conhecê-lo como WILLIAM. [...] Seus olhos azuis e frios observam nossos Heróis negros CANSADOS, MACHUCADOS e SANGRENTOS. Ele SORRI. Calorosamente. Genuinamente. Olha para Atticus. William: “Estávamos esperando por você, senhor Freeman. Bem-vindo ao lar…”. Green, Misha. Lovecraft Country S01E01 - “Sundown”. Disponível em: <https://www.scriptslug.com/script/lovecraft-country-101-sundown-2020>. 2018, p. 79.

to?. Neste espaço, ocorrem revelações essenciais para o enredo. Construída no século XIX por um comerciante de escravizados, o lugar abriga o culto *Filhos de Adão*. Em Ardham, Atticus descobre sua descendência ligada a Titus Braithwhite, fundador da ordem, e de Hanna, mulher escravizada que servia na mansão. O sangue de Atticus possui latente poder para a ordem, uma vez que possibilita abrir o portal para o Jardim do Éden com objetivo de conquistar a imortalidade.

Então, após usos particulares do "conhecido" e "desconhecido", *Lovecraft Country* abriu caminhos para repensar o cânone branco da narrativa *weird* por meio do horror negro. O chamado "horror cósmico" é ressignificado nas trajetórias negras da obra ficcional - elaborando sentidos do passado estadunidense no tempo presente. Assim, no terceiro capítulo desta dissertação, o objetivo é analisar a fonte audiovisual por meio da teoria da história e história, a partir dos conceitos de fantologia, trauma, acumulação temporal, consciência Negra e passado prático. Em primeiro lugar, será apresentada a proposta metodológica, com discussão dos quadros pertinentes da análise fílmica. Posteriormente, a discussão acontecerá por meio do enfoque de três arcos narrativos - Montrose Freeman, Atticus Freeman e Letitia Lewis. Desse modo, será analisado como se dão os usos do Massacre de Tulsa nas respectivas trajetórias, entre perspectivas, ações e relações. Outras personagens da série de televisão serão citadas - mas não propriamente envolvidas na respectiva análise fílmica.

3.1. Audiovisual como fonte: o método histórico-cinematográfico

A análise fílmica está relacionada à decomposição e reconstrução do audiovisual. Como destacam Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, o primeiro momento é de "despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar, denominar materiais que não se percebem isoladamente 'a olho nu'"[236]. O pesquisador toma distância do que vê, separando os diferentes fragmentos de imagem e de som com a intenção de perceber e avaliar suas construções. Ou seja, a interpretação da fonte ocorre na reconstrução e (re)aproximação das diferentes partes da decomposição. Desse modo, a análise "*trabalha* o filme [ou a série televisiva], no sentido em que ela o faz "mover-se", ou faz se mexeram suas significações, seu impacto"[237]. Logo, a decomposição equivale à descrição da fonte para, por conseguinte, possibilitar a análise em

[236] Vanoye, Francis; Goliot-Lété, Anne, op. cit., 1994, p. 15.
[237] Ibid, p. 12, grifo dos autores.

sua reconstituição. Nesse sentido, o audiovisual é "o ponto de partida e o ponto de chegada da análise"[238], no qual "recortamos" e "retomamos".

Para tanto, a dissertação de Rafael Hansen Quinsani, intitulada *A Revolução em Película: uma reflexão sobre a relação cinema-história e a guerra civil espanhola*, elabora o método de análise histórico-cinematográfico, em diálogo com Marc Ferro, Robert Rosenstone, Michel Martin e Graeme Turner[239]. Conforme Quinsani, o audiovisual sempre comunica sobre o seu presente, "mas ele vai além, entrecruzando contextos passados, presentes e futuros"[240]. Logo, além do escopo do cinema, a linguagem audiovisual necessita ser compreendida em seus próprios elementos, tanto pelo sentido *estético-formal* (crítica interna) quanto pelo *histórico social* (crítica externa)[241]. Na proposta de Quinsani, a metodologia histórico-cinematográfica ocorre por meio da divisão de 11 quadros: descrição da cena, diálogos, planos e ângulos, movimentos, som, fotografia/cor, personagens, condensação e metáfora, estrutura da narrativa, espaço, tempo. O quadro pode ser adaptado de acordo com a necessidade da pesquisa e da fonte audiovisual. Por exemplo, no trabalho anterior à presente pesquisa, em análise dos usos do Massacre de Tulsa na série de televisão *Watchmen* (2019), haviam 11 quadros - sendo a única mudança a abordagem "condensação e metáfora" trocada para "relações do passado-presente"[242]. Na presente análise de *Lovecraft Country* (2020), o quadro é reorganizado da seguinte forma: descrição da cena, planos e ângulos, som, fotografia, tempo-espaço, estrutura da narrativa, personagens e atravessamentos temporais. Ou seja, suprimindo de onze para oito quadros. E, com isso, complexificando o quadro 08 em diálogo com a teoria da história e historiografia.

Descrição da cena	Planos e ângulos	Som	Fotografia
01	02	03	04
Tempo-espaço	Estrutura narrativa	Personagens	Atravessamentos temporais
05	06	07	08

Figura 11 - Quadro da análise fílmica (Quinsani, 2010, p. 76, *adaptado*).

[238] Ibid, p. 15.
[239] Quinsani, op. cit., 2010, p. 76.
[240] Ibid, p. 81.
[241] Ibid, p. 75.
[242] Mengue, William Cândido. **"Feridas precisam de ar"**: tempo, trauma e fantologia acerca do Massacre de Tulsa de 1921 na série de televisão *Watchmen* (2019). Trabalho de conclusão de curso (Graduação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Licenciatura em História, Porto Alegre, RS, 70p., 2024.

No *quadro 01* é feita a descrição da cena como um todo, em conjunto de contextos anteriores da trama. *O quadro 02* discorre sobre o uso de planos e ângulos de câmera. Nesse aspecto, tanto a altura quanto a distância determinam significados e emoções em cena. Entre os distintos planos, há o *contra-plongée*, *plongée*, plano geral, plano médio, plano americano e primeiro plano[243]. Nesse quadro, o movimento também é importante na (re)construção das cenas e sequências. Já o *quadro 03* detém a descrição e identificação dos elementos sonoros, entre trilha, efeitos, diálogos e narrações. Podemos classificar os sons da seguinte forma: não-representativo (músicas), figurativo (efeitos sonoros) e representativo (vozes, diálogos e narrações)[244]. Por conseguinte, o *quadro 04* perpassa a análise da iluminação e dos usos das cores. A fotografia contribui na aparência emocional e na construção de detalhes da narrativa. Nesse aspecto, as luzes podem preencher completamente um cenário, salientar ou remover sombras, moldar objetos e personagens, ou gerar contornos[245]. No gênero de horror, como o caso de *Lovecraft Country*, as luzes desempenham papel essencial na criação da tensão e da sugestão de perigo entre a imagem e o som.

O *quadro 05* explicita tanto a dinâmica temporal dos acontecimentos quanto a descrição dos espaços/cenários no audiovisual. Logo, é situado os locais e temporalidades das respectivas sequências. No *quadro 06*, o enfoque é avaliar os eixos da narrativa - entre a organização das situações apresentadas, deslocamento de equilíbrios no enredo e desestabilização de ambientes/personagens. Num longa-metragem ou numa série de televisão, os eixos narrativos costumam se diversificar na construção da trama. Então, no *quadro 07*, é descrita as características cênicas e contextuais das personagens, sendo comparada com outras fontes - como os roteiros. A postura "pode ser ativa/passiva, autônoma/influenciada, protagonista/antagonista"[246]. As personagens detêm papel essencial em narrativas seriadas. Como um aspecto da presente fonte, é necessário pensar as personagens enquanto "seres ficcionais com uma vida interior que existem enquanto artefatos construídos comunicativamente [pela linguagem audiovisual]"[247]. Ainda, o grande destaque das séries de televisão "complexas", como aponta Jason Mittel, é a possibilidade de transformações graduais e significativas dessas personagens - com mais tempo de tela que nos limites estritos

[243] Ibid, p. 77.
[244] Ibid, p. 78.
[245] Idem.
[246] Idem.
[247] Trecho original: "as "identifiable fictional beings with an inner life that exist as communicatively constructed artifacts". Mittell, Jason. **Complex TV**: the poetics of contemporary television storytelling. New York: New York University Press, 2015, p. 118.

do cinema tradicional[248]. Ademais, no *quadro 07* também é feita a transcrição dos diálogos presentes na cena - em conjunto das mudanças dos roteiros.

Por último, o quadro 8 trata sobre os atravessamentos temporais. O objetivo é analisar as *relações*, *sobreposições* e *influências* do passado no presente, do presente no passado, bem como as possibilidades de futuro tencionadas por meio das ações/perspectivas das personagens. Quinsani propõe a análise do passado através da "condensação, alteração/invenção e metáfora". Todavia, para ir além da análise da narrativa como "um *passado diferente* daquele proporcionado pela escrita da história"[249], o objetivo é analisar distintos modos de conceber as relações e os atravessamentos de temporalidade sob a imagem e som. A respectiva nomenclatura do quadro advém das colocações de Ethan Kleinberg, ao afirmar que "assim como o historiador no presente atravessa o passado, o próprio passado atravessa o presente, borrando os limites do caminho traçado pelo historiador"[250]. O quadro abrange *passados que não passam* e os *atravessamentos temporais* de passado, presente e futuro. Assim, neste quadro, os conceitos da teoria da história e historiografia podem ser elaborados dentro da análise fílmica, como fantologia, trauma, acumulação temporal, consciência Negra e passado prático. A não-linearidade do tempo precisa ser reiterada aqui enquanto elemento fundamental para interpretar os usos e as ressonâncias de passados-presentes-futuros em *Lovecraft Country.* Por conseguinte, o uso do método histórico-cinematográfico necessita de vocabulário específico da linguagem audiovisual. Em perspectiva disso, o quadro elaborado pela historiadora Carolina Suriz dos Santos, em sua dissertação de mestrado, possibilita um acesso didático da linguagem específica que será vinculada na análise[251]. O quadro possui mudanças e adições do original.

Termo	Significado
Sequência	Uma sequência é o conjunto de cenas e planos que estão interligados pela narrativa.
Cena	Uma cena é o conjunto de planos num mesmo lugar. Se a ação muda de lugar, troca a cena.
Plano	Tudo que está entre dois cortes.

[248] Ibid, p. 142.
[249] Quinsani, op. cit., p. 78, grifo nosso.
[250] Trecho original: "Here, just as the historian in the present trespasses on the past, the past itself trespasses on the present, blurring the boundaries of the path charted by the historian.". Kleinberg, op. cit., p. 144.
[251] Santos, Carolina Suriz dos. **THE POWER OF THE WEST COMPELS YOU!**: A memória cultural orientalista no filme O Exorcista (1973). Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2022, p. 74-75.

Fade (In-Out)	Transição gradual entre um plano e outro. Ela pode ser para uma tela com cor sólida (*Out*), ou de uma cor sólida para a imagem (*In*).
Plano Geral	Composição de todo o espaço da ação.
Plano Médio	Apresenta os elementos de um interior de um campo de ação menor.
Plano Americano	Plano que enfoca as pessoas da cintura para cima.
Plano Sequência	O plano sequência, fixo ou em movimento, é a realização de uma sequência num único plano.
Plongée e Contra-Plongée	Ângulo da câmera que valoriza a posição de poder ou opressão em relação a um personagem. Sendo o Contra-Plongée de poder (enquadrado de baixo para cima); ou, indicando a opressão sobre um personagem (de cima para baixo), o Plongée.
Travelling	Movimento de câmera sobre o cenário.
Tilting	Movimento de câmera no eixo horizontal.
Zoom Out/In	Diminuição de uma imagem para mostrá-la em sua totalidade, ou o seu aumento para focar em um determinado personagem ou objeto.
Close-Up	É o enquadramento de um detalhe, seja um objeto ou uma pessoa.
Som figurativo	São efeitos sonoros ambientais, pensados como signos figurativos capazes de se conectar aos objetos.
Som não-representativo	É essencialmente a música, sendo trilha sonora original ou música já existente.
Contra-luz	Posicionada anteposta à luz principal, define os contornos da figura ou objeto.

Conforme demonstrado na problemática, a análise contempla três sujeitos da série televisiva: Atticus Freeman (Jonathan Majors), Montrose Freeman (Michael K. Williams) e Letitia Lewis (Jurnee Smollett-Bell). Nesse aspecto, os arcos narrativos são descritos e analisados tanto em perspectiva individual quanto em caráter relacional com os demais personagens. A escolha ocorre pelo diálogo profícuo com o evento do Massacre de Tulsa de 1921, além de atravessamentos correlatos. Desse modo, outras personagens possuem trajetórias que detêm, também, possibilidades de discussão e investigação - como Ruby Baptiste (Wunmi Mosaku) e as transmutações para o corpo de uma mulher branca; Hypolita Freeman (Aunjanue Ellis), que viaja em distintas realidades temporais; ou de George Freeman (Courtney B. Vance), sobrevivente de Tulsa e escritor do *Guia de Viagem Segura para Negros*. Em outras palavras, essas personagens não foram esquecidas ou descartadas na presente dissertação: mas organizadas e separadas, com objetivo de futuras análises, acerca de questões que ultrapassem o recorte temático aqui estabelecido - o Massacre de 1921. Logo, no

objetivo de compreender cada trajetória a partir da problemática proposta, três sequências foram delimitadas para cada um. No total, nove sequências são analisadas na dissertação, na respectiva ordem: Montrose, Atticus e Letitia.

3.2. Montrose Freeman

Interpretado pelo ator Michael K. Williams, Montrose Freeman é nativo de Tulsa e pai de Atticus. Como sobrevivente de 1921, as sequências de Montrose representam distintos aspectos deste evento - entre a repetição traumática, a repressão de sua sexualidade e tentativas de elaboração. As sequências delimitadas para a análise são, respectivamente, dos episódios: *A History of Violence* (00:00:15-00:01:35); *Strange Case* (00:43:43-00:46:02); *Rewind 1921* (00:24:20-00:26:47), (00:46:28-00:48:10)[252].

3.2.1. Trauma

Em episódio anterior, Montrose presenciou a morte de seu irmão George, devido ao ferimento causado por Samuel Braithwhite em Ardham. Após o retorno à sua residência em Chicago, discutiu com Atticus pela mentira contada à Hypolita e Diana sobre a morte de George. Ademais, negou qualquer possibilidade de agir contra o respectivo culto. *A History of Violence*, *fade-in*. Escutamos o som representativo de um rádio: "Se os Estados Unidos não conseguirem aumentar seu arsenal de bombas nucleares, a barbárie da União Soviética vai aniquilar os EUA civilizados". Montrose aparece em tela, sem camiseta e deitado no sofá. A fotografia é escura, iluminada por poucas luzes no ambiente. O *close-up* enquadra seu rosto de perfil. Está paralisado. Então, escutamos sua consciência: "Não tem nada de novo. Os brancos arquitetam a morte e o resto de nós tem que engolir". Entre diferentes camadas de sons, Montrose está totalmente transtornado - não consegue suportar a dor dos últimos acontecimentos. Corte, plano americano. Montrose senta enquanto bebe sozinho uma garrafa de whisky (Figura 12). O ambiente está bagunçado, com roupas jogadas e papéis espalhados. "Não preciso de conselhos seus para criar meu filho". Na sequência, as falas são ouvidas pela consciência da personagem - e por nós espectadores. Desse modo, interconectando som figurativo e não-representativo.

[252] A minutagem é baseada no serviço de streaming *Max*. Desse modo, os diálogos das personagens são da tradução oficial da empresa. Contudo, algumas falas são comparadas com o original em inglês pela complexificação de sentido, assim como as diferenças entre o material audiovisual e material do roteiro.

Corte, *close-up*. Em fotografias em preto e branco, estão integrantes da família Freeman: Montrose, Atticus, Dora e George. De repente, ouve-se um grito de Atticus e um disparo. “Tio George!”. Plano americano. Montrose chora copiosamente. Aqui, o trauma precisa ser analisado. Enquanto uma experiência devastadora de eventos do passado, a condição do trauma surge frequentemente em alucinações ou episódios intrusivos. A construção da sequência formaliza o trauma em tela: a dor, as fotos, o choro, o desespero, as vozes. Dominick LaCapra destaca duas categorias do trauma: a repetição e a elaboração. Entre a tendência de reviver o passado como se fosse presente, a repetição *consome* o sujeito a partir de imagens e sons[253]. Logo, é o retorno do passado reprimido em *flashbacks*, bem como o estado inconsolável de melancolia. Por outro lado, a elaboração é a tentativa de “processar” o que passou, tentando distanciar o trauma para distinguir e refletir sobre passado, presente e futuro[254]. A existência de Montrose é permeada por um acúmulo de passados - sem conseguir estabelecer plenamente conexão com seu presente e futuro.



Figura 12: Trauma de Montrose. Fonte: *A History of Violence*. *Lovecraft Country*.

Corte, plano geral. Ao todo, três abajures iluminam espaços do ambiente. Montrose permanece sentado no chão. As fotos estão próximas do seu corpo, espalhadas e desorganizadas. “Olha só esses pretos…”. “Vi a flor na sua cabeça”. “Se emperiquitado no espelho!”. “Prometo que não faço de novo!”. Os diálogos atravessam a narrativa audiovisual, um atrás do outro, acompanhando as reações desoladas de Montrose. Plano geral, Montrose levanta e vai até a estante. Corte, plano geral, Montrose caminha até o seu quarto em busca de algo. *Tilting* da direita para a esquerda, Montrose carrega um livro. Olha para as páginas em silêncio, ainda permeado por vozes dissonantes em sua consciência. O livro é da *Order of the Ancient Dawn*, organização de magos que assassinou George. O respectivo exemplar foi dado à ele por George, como uma forma de compreender o culto e possibilitar ações contra a mesma. Nas primeiras páginas lê: “Adão deu nomes. Eva transou. Deus criou monstros. Os monstros devoraram. Deus castigou Eva”. A leitura é acompanhada por cortes em *close-up* do

[253] LaCapra, Dominick. **Representing the Holocaust**: history, theory, trauma. Ithaca: Cornell Uni., 1994, p. 48.
[254] LaCapra, Dominick. **“Acting-out” and “Working-through” trauma**. Interviewer Amos Goldberg. Shoah Resource Center: The International School for Holocaust Studies, 1998.

livro. O rádio continua: “O único jeito de derrotarmos os vermelhos é destruindo o arsenal deles.”. Plano americano, Montrose vê a capa *By Laws & Precepts of the Order of the Ancient Dawn*. “Pegue! Dê ao Tic para proteger nossa família!”, diz a voz de George. Corte, plano geral, Montrose pensa.

Então, a sequência é intercalada por cenas rápidas. A cada corte surge um fragmento angustiante no apartamento, como Montrose bebendo ou em lágrimas. Plano geral, Montrose está de pé no meio da sala, com uma garrafa de whisky e o livro em mãos. As vozes são interrompidas pelo início de uma trilha sonora. Próximo à mesa, está um balde metálico, cercado de fotografias do passado. Olhando para o recipiente, Montrose arremessa o livro para dentro do balde. E, com a outra mão, joga a bebida alcoólica. Corte, *close-up*, Montrose acende um fósforo. A voz de George afirma: “Pode ser que o Tic só tenha você agora”. Montrose joga o fósforo no balde, fazendo que o fogo ilumine seu rosto. No plano geral, permanece no meio da sala diante do balde em chamas. E, então, diz: “Tem o cheiro de Tulsa” [*“Smells like Tulsa…”*]. A sequência se encerra.



Figura 13: *“Smells like Tulsa…”*. Fonte: *A History of Violence*. *Lovecraft Country*.

A queima do livro, em conjunto da fala de Montrose, é a primeira indicação explícita do Massacre de Tulsa na série televisiva. Não sabemos - ainda - as origens da família Freeman. Contudo, o diálogo denota não apenas a experiência do trauma mas, também, a forma específica de *lidar* com a interrupção do passado no presente. Montrose deseja esquecer o ocorrido em Ardham. A destruição do livro possibilitaria o afastamento da ordem

sombria - e, com isso, o encerramento de sua presença. A sua "proteção familiar", ao contrário de George com o *Guia de Viagens Seguras*, ocorre por meio do ocultamento. Montrose deseja distância deste atravessamento no presente. Contudo, o odor atinge o personagem. Entre sons acumulados, como o disparo contra George e a violência paterna na infância, o olfato retoma o dia transformador de sua existência: 31 de maio de 1921.

Ademais, é perceptível a consciência racial na sequência. "Os brancos arquitetam a morte e o resto de nós tem que engolir". A frase de Montrose denota o reconhecimento das práticas destrutivas dos "brancos" sobre o "resto de nós" - isto é, as pessoas não-brancas. Como destaca Lewis R. Gordon, a consciência negra (com 'n' minúsculo) trata sobre o despertar acerca das desigualdades e opressões nas sociedades anti-negra, assim como a percepção do ódio contra pessoas negras[255]. Todavia, por diversas razões, é passiva e imóvel. A frase "nós temos que engolir" evidencia a ausência de combate diante das injustiças. Montrose possui medo latente de enfrentar a perda de entes-queridos, como familiares e amigos. Desse modo, bloqueia toda possibilidade dos brancos agirem contra os seus, simbolizado aqui pela queima do livro. No entanto, as soluções de Montrose estão vinculadas ao autoengano - promovendo, inevitavelmente, o retorno dessas questões.

3.2.2. Sexualidade

A homossexualidade de Montrose é revelada em *Strange Case*. No decorrer dos episódios, é subentendido que o personagem se relaciona com outros homens - mas escondido e reprimido. Para além de Tulsa, a existência de Montrose é permeada pela interseccionalidade de um homem cisgênero, negro e gay. Após grave discussão com Atticus, ocasionando agressão física do filho contra o pai, Montrose busca a companhia de um amigo próximo. Sammy (Jon Hudson Odom) é um homem abertamente homossexual, que atua como *drag queen* em clubes noturnos. *Strange Case*, corte. *Travelling* da esquerda para direita, trilha sonora não-representativa de um violão. Entre luzes coloridas e balões vermelhos no teto, *drags* estão no palco, aplaudidas pelo bar inteiro. A câmera enquadra Sammy de costas. *Contra-plongée*, Sammy tem foco na cena, ovacionado pela comunidade. Está de vestido preto, ornado com uma capa de flores douradas. A tiara, também dourada, destaca sua maquiagem - sobretudo, o batom vermelho. Abre os braços e revela a faixa de segundo lugar na competição das *drags queens*. A multidão aplaude com entusiasmo. É visto homens de terno e suspensório, mulheres vestidas à moda francesa. Há alegria e liberdade no ar. A

[255] Lewis, op. cit., 2023, p. 178.

sequência retrata um *ballroom* - festividade LGBT+ de origem negra e latina estadunidense da segunda metade do século XX - em que se promoviam dança, moda e performance em competições sem discriminação social.



Figura 14: Montrose e Sammy no *Ballroom.* Fonte: *Strange Case*. *Lovecraft Country*.

Plano americano, *tilting* da direita para esquerda. Montrose aparece de costas, com uma camisa de cor terracotta. A figura de Sammy aparece ao fundo. A trilha sonora inicia *Lonely World* de Moses Sumney. *Lonely, lonely, lonely, lonely world*. Plano médio, Sammy é recepcionado por amigas. Os aplausos seguem. Movimentando-se pelo bar, abre a capa dourada em comemoração. *Tilting*. Ao fundo, próximo do pilar, Montrose - com olho machucado - observa toda a festividade. Está curvado, tímido, retraído. Enquanto todos aplaudem livremente, permanece com as mãos no bolso. Esconde-se. *Tilting*, *zoom-in*, Montrose direciona o olhar para Sammy. *Tilting* da esquerda para direita. A câmera fixa Sammy, de braços abertos e sorridente, percorrendo o bar com sua capa florida. Na performance, Sammy interrompe seu passo, olhando para os lados, com a coroa dourada recebida. Corte, plano americano, a câmera enquadra Montrose de costas, ao passo que Sammy o vê. Caminhando lentamente, Sammy vem em sua direção. Plano médio, Montrose parece ignorá-lo. Não consegue olhar fixamente para Sammy - permanece com as mãos no bolso. Sammy estende a mão - Montrose olha para os lados com suspeita e, então, aceita o convite para a dança.

Corte, plano geral, *tilting* da esquerda para direita. O bar festeja e aplaude. Montrose e Sammy se abraçam no saguão. Sammy acaricia Montrose, que o abraça fortemente. Ao sorrir, Sammy afasta-se de Montrose para dançar, girando entre os dois. Sammy está de costas para Montrose, que sente seu corpo próximo ao seu. Sammy é puxada por outra pessoa, ao passo que Montrose permanece sozinho na pista de dança. A música intensifica a batida. Corte, plano americano, outra *drag* acompanha e interage com Montrose, fazendo-o girar. Então, Montrose enxerga a diversidade do ambiente por meio de distintas cenas: pessoas dançando, homens tocando piano, saxofone e trompete. Plano americano, Montrose sorri e dança

consigo. Fecha os olhos e permite adentrar na música (Figura 15). Abre os braços e circula em si mesmo. Observa-se o bar em distintas cenas rápidas.

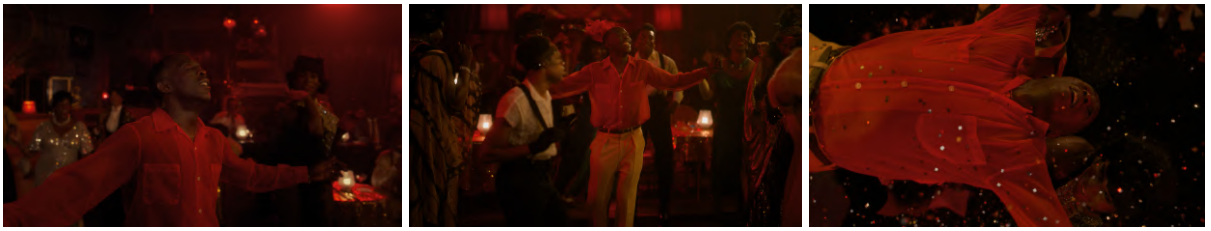


Figura 15: Vislumbres de liberdade. Fonte: *Strange Case*. *Lovecraft Country*.

Corte, plano médio, de cima para baixo, Montrose permanece dançando. De repente, um grupo de quatro pessoas levanta-o no meio da pista. Corte, plano médio, Montrose está levantado e circulando, ao passo que confetes coloridos caem sobre si. Está de olhos fechados, sorrindo. As *drags* o colocam no chão novamente. Então, Montrose parte em busca de Sammy na multidão. Ao encontrá-lo, beija Sammy pela primeira vez. Sammy coloca a mão sobre o seu rosto. Diversos cortes evidenciam o beijo dos dois. Corte, *tilting* da direita para esquerda, o bar segue em festa. Sammy e Montrose permanecem juntos, intensamente conectados e livres. A sequência se encerra.

No decorrer da série de televisão, aqui está - talvez - o único fragmento de felicidade genuína experienciada por Montrose, interligada diretamente com a liberdade: seja na *liberdade negra*, cercado por pessoas pretas e latinas no bar; bem como na *liberdade queer*, entre desejos e possibilidades no *ballroom*. Retraído e reprimido, sente-se *pertencente* ao espaço. À frente de todas e todos, o beijo entre Sammy e Montrose é evidência desse sentimento. Conforme demonstrado posteriormente na narrativa, Montrose sofreu violência constante do seu pai na infância - principalmente por apresentar "comportamentos desviantes" ao padrão masculino. As dores de Montrose são múltiplas e acumulativas. Em Tulsa, enquanto criança, não era aceito como era pelo seu pai; em Chicago, possui medo latente de exercer sua sexualidade, devido à repressão ou negação familiar. Então, reprimiu e renegou por décadas a própria existência. Isso é demonstrado na conversa de reconciliação entre Atticus e Montrose em *Jig-a-Bobo*. Na infância, Montrose presenciou um homem homossexual ser preso e posto num asilo. O tratamento realizado contra o detido - acusado de insanidade - destruiu metade de seu cérebro. "Escolhi ter uma vida em vez de parar num manicômio, ou em uma prisão, ou ser encontrado morto num banheiro de algum parque", afirma Montrose ao seu filho. Ainda, diz que ele - e a mãe de Atticus, Dora - apenas desejavam uma família, devido à perda de tantos no Massacre de 1921. Como um homem

negro e homossexual, sobrevivente de Tulsa, a existência de Montrose é permada pelo *silêncio*. O silêncio das perdas, dos desejos, dos amores. Todavia, aos poucos, Montrose permite-se elaborar sobre os espectros de seu passado no presente, possibilitando, assim, o confronto com sua história.

3.2.3. *Rewind*

No penúltimo episódio de *Lovecraft Country,* Atticus, Letitia e Montrose retornam ao passado para recuperar o Livro dos Nomes antes da destruição da Tulsa negra. O artefato é uma herança protegida pela família materna de Atticus. Aqui, a narrativa *weird* está entrelaçada com a *quase* ficção científica por meio da viagem espaço-temporal. Assim, por meio do *weird* e do horror negro, Montrose (*re)vive* o seu último dia em Greenwood. *Rewind 1921*. Corte, plano geral, *zoom-in*. É manhã do dia 31 de maio de 1921. A zona residencial da comunidade negra é destacada, entre largas ruas, postes de eletricidade e casas de dois andares. *Tilting* da direita para esquerda. Crianças brincam na rua enquanto casais conversam tranquilamente na varanda. Na divisa entre duas residências, Atticus, Letitia e Montrose vêm em direção à câmera. Os três estão com vestimentas típicas da época: Montrose, terno branco com uma gravata marrom; Letitia, vestido vermelho com um colar branco; Atticus, terno preto acinzentado. Corte, plano médio, o trio caminha entre residências. *Tilting*, da esquerda para direita, o grupo chega em uma garagem. Montrose olha fixamente para frente, com expressão de espanto ao presenciar *o que já passou*. Letitia o encara com receio e preocupação. “As duas casas na esquina. São as da sua mãe e a minha”, diz Montrose para Atticus. Corte, plano médio, as duas casas são evidenciadas: a verde vibrante, com a bandeira dos EUA, é da família materna de Atticus; enquanto a cinza desbotada é do lado paterno. O grupo planeja agir para buscar o livro antes de anoitecer. Entretanto, recuam: pessoas saem de dentro da casa.

“Acha que não sei o que está acontecendo na minha casa?”. Corte, plano geral, o homem adulto joga uma criança no chão. Está em fúria. Vizinhos olham a situação. “Escolha um!”, diz o homem. “Por favor, pai! Eu prometo! Não farei de novo, eu prometo”. Plano médio, *close-up*, Montrose vê a cena. Corte, plano médio, o homem de vestimenta social discute com a criança na frente da residência. “Implorar não vai salvar você! Mandei escolher um!”. A criança, com medo, olha para a árvore de casa. Corte, plano médio, *close-up*, *contra-plongée,* a cena destaca Atticus. Está espantado. O homem enfurecido pega um galho da árvore e começa a espancar o garoto. *Close-up*, Letitia sente a dor e revira os olhos. “Ele

me pegou vestindo o terno de baile do George", diz Montrose repentinamente. O espancamento é de Verton Freeman (William Catlett) contra Montrose, ainda criança. Corte, plano médio, *close-up*, Montrose continua a descrever as justificativas daquela agressão. "Pagaram caro, mandaram fazer na alfaiataria do Byar. Não queriam que eu estragasse". Ao fundo, ouve-se o som da violência, entre o choque do galho contra o corpo e os gritos do menino. Plano americano, o quadro enfoca Vernon. Está de camisa branca e tem um longo bigode. Sua face apresenta decepção e raiva. Olha com desprezo e autoridade para o filho. "Levante! Quer pôr uma flor no cabelo? Se emperiquitado no espelho!". Corte, plano médio, o quadro demonstra Montrose como criança: está sangrando, com expressão de dor e medo. "Na minha casa, não".



Figura 16: Montrose-Verton-Montrose-Atticus. Fonte: *Rewind 1921*. *Lovecraft Country*.

Atticus olha atentamente àquela agressão (Figura 16). É algo que enfrentou com Montrose na infância. E, então, olha para o pai. Corte, *close-up*, Montrose observa com melancolia a cena do passado. Recolhe o olhar, seca as lágrimas e afirma: "Era o corpete do George. Eu mereci apanhar". Plano médio, Letitia nega a respectiva declaração, com olhar de reprovação. Corte, plano geral, uma menina saí da casa ao lado. Está de vestido branco. "Pare, está machucando ele!", grita. Atticus joga-se à frente ao ver a intervenção e exclama: "É a mãe?". Corte, plano americano, Dora impede a continuação da agressão. George sai da outra casa - com terno marrom - e tenta impedir a ação de Dora. Ela encara fixamente o agressor. Ao fundo, Montrose se recupera da agressão paterna. "Sai da frente, garota, antes que eu dê motivo para chorar", diz Verton com o graveto em mãos. Em plano médio, um homem adulto sai da casa de Dora: "Verton! Castigue seus filhos como quiser, mas a minha é melhor você deixar em paz.".

Close-up, a câmera enquadra Dora com a mesma expressão inabalada (Figura 17). Plano geral, o jovem Montrose foge da situação. "O que estão olhando?", grita Verton. Corte, plano médio, a câmera enquadra Montrose e Letitia observando o passado no presente. A expressão é semelhante, entre tristeza e choque. Entretanto, Atticus está visivelmente abalado com o que viu. Verton vai em direção à porta de casa. Antes de entrar, coloca a mão no ombro

de George e diz: “Pelo menos não sou o único homem da casa”. Ao passo que Atticus e Letitia veem a interação seguinte de Dora e George, Montrose escapa dali. Assim, Atticus imagina que seu pai irá tentar *intervir no passado* - ocasionando, inevitavelmente, paradoxos temporais irreversíveis. Ainda abalado, Atticus tenta segurar a emoção e diz: “Eles me contaram essa história milhões de vezes. Eles vão pro parque e vão apanhar de vários brancos. No parque onde ele parou mais cedo”. Então, a dupla se divide para objetivos diferentes: Atticus vai em busca do pai, enquanto Letitia fica responsável de conseguir o Livro dos Nomes. A sequência se encerra.



Figura 17: Dora confronta Verton Freeman. Fonte: *Rewind 1921*. *Lovecraft Country*.

Aqui, Montrose revive um latente trauma da infância: observa, distantemente, a agressão cometida pelo seu pai. Desse modo, a sexualidade já estava em conflito familiar, visto as insinuações homofóbicas do pai: “flôr no cabelo” e “não sou o único homem da casa”. Nesse sentido, Montrose observa e descreve a cena, mas não consegue elaborar para além da própria “culpa” na situação. A repetição traumática impede a possibilidade de interpretação (e denúncia!) da violência sofrida. Assim, a repetição apenas provocou a “legitimação” do acontecimento - sem, necessariamente, a reelaboração do que aconteceu. Reprimido e retraído durante toda sua vida, Montrose acredita que *mereceu* apanhar. O personagem permanece paralisado ao (re)ver o ato do pai contra a sua versão criança. Por outro lado, a cena possibilita uma aproximação de Atticus com seu pai, tendo em vista os sofrimentos que também sofreu enquanto criança. Como uma criança homessexual, no início do século XX, Montrose sofreu uma série de agressões na tentativa de moldar seus comportamentos “diferentes”. Apesar da distância e do tempo, Montrose não consegue escapar das condições de 1921: a repetição *consome* o sujeito.

Rewind 1921. Corte, plano médio, *plongée*, Montrose está de costas. Já é noite em Greenwood. O reflexo no vidro demonstra pontos de fogo por toda a avenida. Em som figurativo, é escutado explosões e tiros. Lentamente, Montrose olha em direção à janela, confrontando o horror da história norte-americana. *Travelling* vertical de baixo para cima, Montrose observa - em um novo local - o passado de 1921. A câmera enquadra a paisagem da

janela: incêndios invadem os estabelecimentos e veículos da rua. Montrose mira - em profundo sofrimento - a destruição do bairro. *Tilting* da direita para esquerda, um casal negro foge de perpretradores brancos. Plano médio, homens brancos armados saqueiam e espancam um tulsano negro. Plano geral, homens brancos invadem as ruas de Greenwood, imobilizando sujeitos e disparando contra terceiros. O fogo está em todo o local. Corte, plano médio, *zoom-in*. Montrose observa com lágrimas nos olhos. E, então, diz: "Peg Leg Taylor lutando até o fim em Standpipe Hill. Aquilo foi incrível. Mas o fogo derrubou a alfaiataria do Byar. O Dr. Jackson, "o melhor cirurgião negro de toda a América", levou um tiro no rosto.". Montrose rememora os principais fatos vinculados ao Massacre de Tulsa com melancolia, olhando os distintos locais da avenida Greenwood. "A Sra. Rodgers perdeu sua filha deficiente. A família branca Phelps ajudou negros, escondendo-os no porão. Comodoro Knox. Guardaram o pior para ele. E o Thomas…". Ao mencionar o nome de Thomas, há um corte em tela: surge Thomas, na última conversa que tiveram juntos, de mãos dadas. Corte, *close-up*, Montrose fica em silêncio - e o fogo da rua ilumina seu rosto (Figura 18). A sequência se encerra.

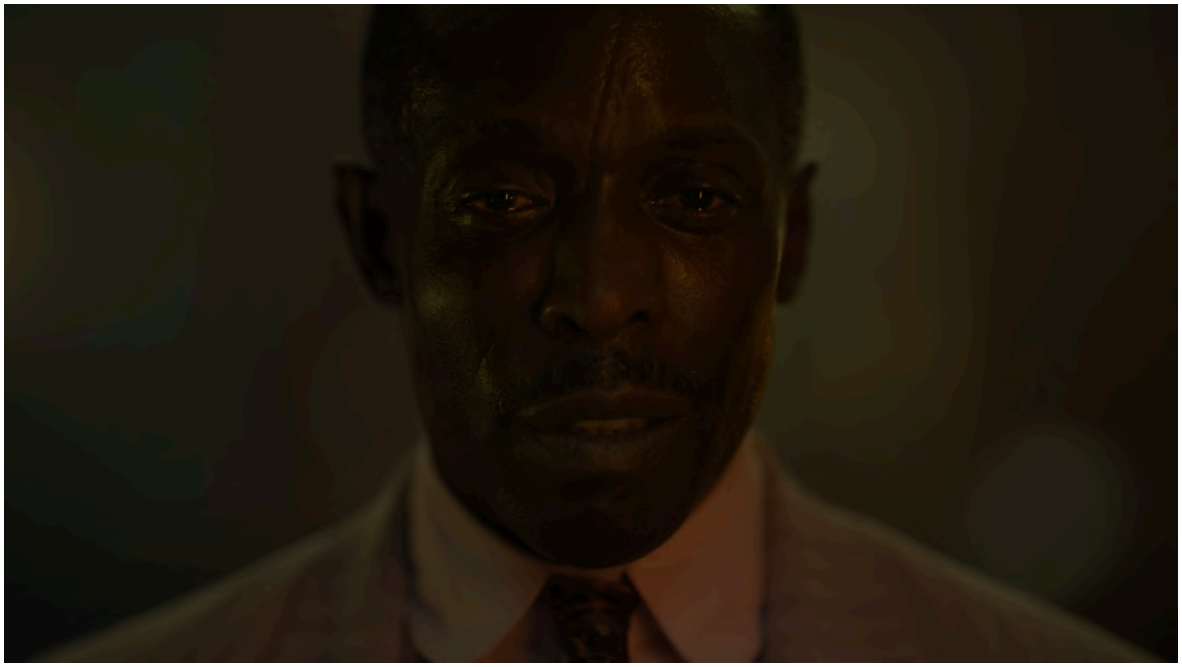


Figura 18: Montrose observa Greenwood em chamas. Fonte: *Rewind 1921*. *Lovecraft Country*.

O personagem enfrenta, mais uma vez, o acontecimento que transformou sua existência. Conforme as características da narrativa *weird*, Montrose *não deveria estar ali*. É um intruso, *um espectro*. Aquele tempo já não é mais o seu, mas ainda assim, está ali: presenciando, novamente, a destruição de Greenwood. Desse modo, o tempo não passa, *mas*

se acumula. Na negação da perspectiva de tempo progressista, a história nunca é terminada. Em 1921, agora adulto, Montrose não consegue desvencilhar sua vida deste momento, entre o sofrimento, a solidão, o autoengano, a repressão e o racismo antinegro. Ian Baucom enfatiza o acúmulo temporal através das imagens. O monólogo de Montrose é repleto de fragmentos distorcidos e fantasmagóricos, com as mortes de familiares, amigos e figuras notórias. Isto é, 1921 acumula-se na existência de Montrose.

Diante da noite do dia 31 de maio de 1921, Montrose elabora sobre o passado de Tulsa. Isto é, apesar da profunda dor e angústia, Montrose tenta "processar" o que aconteceu - distanciando-se, minimamente, para refletir sobre o passado no presente. Assim, evidencia os horrores do dia: A. C. Jackson, Comodoro Knox e a filha de Rodgers. Por outro lado, também destaca momentos com certa admiração, como as ações de Peg Leg Taylor e da família Phelps. A respectiva narrativização busca representar o trauma de modo tangível. Em outras palavras, Montrose busca, pela primeira vez, *enxergar* aquela noite. Para além dos sons e cheiros invasivos, a tentativa de elaboração acerca de 1921 possibilitou novas aberturas para sua existência no presente. Conforme indica Dominick LaCapra, o trauma cria lacunas que são controladas com dificuldade ou nunca controladas[256]. Ao mencionar Thomas, seu amor de infância, não consegue descrever o que aconteceu com ele. Montrose permanece em silêncio. Há, portanto, um limite na elaboração do trauma - talvez nunca, de fato, controlado. Enfim, Montrose narrou sobre seu passado - abrindo outras oportunidades no seu presente-futuro. Todavia, o trauma cria lacunas irreparáveis na existência humana - não sendo possível voltar atrás de algo como era ou foi. Ao retornar ao passado na narrativa *weird*, sem intervir em nenhum espaço, Montrose (re)vive o trauma de forma "vívida". Mas, em diferente aspecto, alcança mecanismos de distanciamento, compreensão e representação do passado - proporcionando, assim, um novo sentido de existência com seu filho, sua família e consigo.

3.3. Atticus Freeman

Interpretado por Jonathan Majors, Atticus Freeman é protagonista da série televisiva, veterano da Guerra da Coreia. A família Freeman é composta por sobreviventes de Tulsa: seu pai, Montrose; sua mãe, Dora; seu tio, George. No início da trama, em busca de Montrose, Atticus descobre sua ligação com a ordem *Filhos de Adão*, em razão do relacionamento abusivo do criador do culto com uma mulher escravizada chamada Hanna, no século XIX. Enquanto típico herói *pulp*, as sequências de Atticus possuem características vinculadas à

[256] LaCapra, Dominick, op. cit., 2014, p. 41.

ação e à aventura. Assim, as cenas evidenciam a classificação do que nomeio aqui de *Black Weird Fiction*. As sequências delimitadas são dos episódios: *Sundown* (00:00:05-00:03:07); *Whitey's On the Moon* (00:50:33-00:54:12); *Rewind 1921* (00:32:15-00:45:08).

3.3.1. *Black Weird Fiction*

Início de *Lovecraft Country*. *Sundown*. *Fade-in*, a música de abertura é do longa-metragem *The Jackie Robinson Story* (1950). A fotografia está em preto e branco. *Travelling* com a movimentação dos personagens. O cenário é de guerra e caos: soldados avançam em trincheiras semelhantes à Primeira Guerra Mundial. Há tiros, sangue e chamas. Corte, *plongée*, o protagonista Atticus Freeman é revelado. Está com uniforme militar. Executa um soldado inimigo com uma baioneta. A tropa americana avança em meio às trincheiras. Plano americano, Atticus enfrenta outro inimigo - um soldado coreano - em combate corporal. Atticus olha para cima com seu rifle em mãos. A trilha sonora continua. Corte, *contra-plongée*, uma esquadrilha arremessa bombas no terreno. A enorme explosão é a primeira cor que aparece em tela: laranja e vermelho. Corte, plano médio, Atticus está estático diante do ataque. Como um herói *pulp*, toma a iniciativa de seguir em frente. Então, o protagonista sai das trincheiras numa estrutura de madeira. *Travelling* de baixo para cima. A fotografia ganha cor. "Essa é a história de um menino e do seu sonho. Mas além disso, é a história de um menino americano e um sonho que realmente é americano". O diálogo não-representativo de *Jackie Robinson* narra as ações de Atticus na cena: em combate, atira contra tropas inimigas, enquanto avança no terreno.



Figura 19: *Weird Fiction*. Fonte: *Sundown. Lovecraft Country.*

Plano médio, Atticus observa o céu azulado. Há algo *estranho* no ambiente. Está boquiaberto. *Tilting* de cima para baixo. O grande cenário da batalha é revelado: além das tropas militares, Atticus vê naves alienígenas, robôs com lasers de destruição em massa e uma entidade lovecraftiana sobrevoando o local. A trilha sonora remete *ao espaço*, *o cósmico, o desconhecido*. Corte, plano americano, Atticus observa o céu com medo e fascínio (Figura

19). “O que foi? Aonde vai, menino negro?”. “É melhor você ir.”. “Ande logo. Vai ser pior se ficar aqui.”. Os diálogos não-representativos guiam Atticus. Lentamente, caminha em direção ao conflito espacial. Larga o rifle no chão - sente que não há nada que possa fazer. Plano médio, *contra-plongée*, a porta da nave alienígena abre: uma figura feminina vermelha sobrevoa o ar. Atticus observa estaticamente a figura alienígena. Ao fundo, soldados permanecem em combate. Corte, plano médio, o ser extraterrestre desce da nave. Com longos cabelos pretos e de pele avermelhada, a respectiva figura parece sair do *pulp Uma Princesa de Marte*, de Edgar Rice Burroughs. “O ano era 1928. Era primavera. Se fosse um homem jovem, com certeza você estaria pensando em amor.”. Atticus está de costas, aproximando-se da princesa. Ela abre os espaços para recebê-lo. “Mas se você fosse um menino, você só pensaria em uma coisa… Beisebol.”. C*lose-up*, a princesa abraça fortemente o herói, ao passo que diz uma expressão irreconhecível e ameaçadora. Algo surge do centro da terra. Atticus olha para trás. Corte, plano médio, a princesa e o soldado estão de costas. Ao fundo, a entidade lovecraftiana surge: com asas, tentáculos e dentes. *Close-up*, o ser extraterrestre está pronto para atacar. Então, o som de um taco é escutado. O monstro se divide em dois. Corte, *close-up*, *travelling* de baixo para cima. A figura de um homem negro, com uniforme do *Dodgers* e um taco de beisebol, é revelada: Jackie Robinson, o primeiro jogador afro-americano da *Major League Baseball*. A trilha sonora é de vitória - fogos de artifício explodem ao fundo (Figura 20). Plano médio, Jackie vai até eles: “Eu protejo você, garoto” [*I got you, kid*]. Em plano médio, os dois olham surpresos para o herói do beisebol - e escutam, ao fundo, o som do monstro. Plano americano, Jackie atinge novamente a entidade.



Figura 20: *Black Weird Fiction*. Fonte: *Sundown. Lovecraft Country.*

Plano médio, Atticus acorda do sonho. É dia. No rádio, *Sh-Boom* (*Life Could Be a Dream*), de The Chords. Está de óculos, com uma camiseta branca e calça jeans. No colo, está o livro *A Princess of Mars*. Dentro de um veículo em movimento, retoma a consciência de onde está. Corte, plano médio, uma senhora negra interage gentilmente com o protagonista: “Passando por outra ponte com o nome de outro dono de escravos”. Plano médio, a senhora e Atticus estão em um ônibus de viagem. “Finalmente cheguei à terra prometida. Aleluia,

amém", continua a senhora. Corte, plano médio, Atticus olha para a janela e projeta a mão com dedo do meio para fora. A placa de Kentucky passa por eles. "Adeus às leis de Jim Crow", diz Atticus. A senhora e Atticus sorriem juntos, compartilhando a experiência negra estadunidense. *Travelling* de trás para frente, os demais assentos do ônibus são mostrados. A placa denota a demarcação dos espaços: "This part of the for the colored race". À frente, estão os passageiros brancos. A sequência se encerra.



Figura 21: O horror conhecido. Fonte: *Sundown. Lovecraft Country.*

Os primeiros minutos da série de televisão demonstram as particularidades da narrativa audiovisual. Entre o sonho e a realidade de Atticus, está a formação do horror duplo da ficção. No pesadelo referente à Guerra da Coreia, Atticus vê uma realidade afetada pelos mundos que tanto consome na literatura: o *pulp* e o *weird*. Naves alienígenas, robôs assassinos, a princesa de Marte e entidades lovecraftianas. Para além do assombro, o confronto com o *desconhecido* produz fascínio pelo outro - ultrapassando a própria experiência humana. Isto é visto nas reações do personagem em tela: ao invés de fugir ou lutar, larga o armamento e abraça (literalmente!) o desconhecido. Todavia, conforme mencionado, a referida fonte é exemplo latente do horror negro. Nesse sentido, a narrativa está relacionada ao destaque da negritude, entre história, cultura e política. Assim, a aparição de Jackie Robinson não pode ser ignorada. Enquanto primeiro jogador afro-americano de beisebol profissional, a figura de Robinson era intensamente referenciada na década de 1950, como exemplo da luta antirracista no país. Ao aparecer e destruir a entidade lovecraftiana - algo, evidentemente, nunca escrito por H. P. Lovecraft - a série destaca uma poderosa imagem do *herói negro* diante do inimaginável. Como destacado por Coleman, as histórias no audiovisual surgem da negritude não como um objeto, *mas como sujeito*[257]. *I got you, kid*. Revelado posteriormente na trama, a frase dita por Robinson remete à ação do homem que salvou seu pai, sua mãe e seu tio no Massacre de Tulsa de 1921.

Entretanto, ao acordar, enfrenta a segregação racial no transporte público. O horror conhecido - e tão experienciado - está ali presente. Logo depois de interagir com a senhora, o

[257] Coleman, op. cit., 2023, p. 8

ônibus estraga. A equipe de assistência não permite a passagem de negros até Chicago, forçando a caminhada de ambos. Ao contrário do sonho, não exerce a ação desejada diante da situação: temendo o pior, aceita as condições impostas pelo contrato racial. O terror do racismo é salientado. Portanto, aqui estão os horrores da série televisiva: o desconhecido e o conhecido. Em tela, as trajetórias negras enfrentam as referidas categorias de forma isolada ou compartilhada - reinterpretando, assim, a perturbação da narrativa *weird* pela representação e agência negra. Desse modo, não é possível vincular *Lovecraft Country* somente à categoria do *weird* ou do horror negro, mas, sim, de um gênero interssecionado: a *Black Weird Fiction*.

"Eu amo histórias pulp. Amo ver heróis se aventurando em outros mundos, enfrentando forças invencíveis, derrotando monstros e salvando o dia. Um menininho negro do sul de Chicago nem sempre pode fazer isso", afirma Atticus no caminho até a cidade. A consciência Negra (com 'N' maiúsculo) deve ser sublinhada. Como aponta Gordon, esse tipo de consciência está interligado ao objetivo de transformação da sociedade que produz o racismo antinegro[258]. No decorrer da série televisiva, Atticus atravessa uma mudança latente entre os tipos de consciência. Aqui, há evidências de uma consciência que reconhece as desigualdades e opressões raciais - como o "adeus às Leis de Jim Crow". Todavia, diante de uma situação de privilégio branco e de separação racial, é imobilizado pelo receio das consequências do ato. O ocorrido se conecta com a frase: "um menininho do sul de Chicago nem sempre pode fazer isso [*salvar o mundo*]". Atticus percebe as limitações raciais impostas na sociedade estadunidense - e reitera como a literatura permite imaginar outras possibilidades de existência. Logo, é nesse espaço, também, que consegue enxergar-se enquanto um *potencial herói Negro* - assim como o lendário Jackie Robinson.

3.3.2. Imagens oitocentistas

Atticus, George e Letitia encontraram Montrose nas proximidades de Ardham. Todavia, na fuga do local, o vilão Samuel Braithwhite baleou Letitia e George. Sendo um poderoso mago branco, prometeu curar ambos se Atticus participasse voluntariamente do ritual para abertura do Jardim do Éden, o principal objetivo dos *Filhos de Adão*. Na situação extrema, Atticus se entrega para a ordem, sem saber o que irá acontecer. *Whitey's On the Moon.* Corte, plano geral, *travelling* da esquerda para direita, o palácio aristocrático é evidenciado do telhado até uma janela redonda. "Eu tenho um poema. Ele se chama "O Branco Está na Lua". O diálogo não-representativo é do poema-canção *Whitey's On the*

[258] Gordon, op. cit., p. 30.

Moon, de Gil Scott-Heron. A câmera enquadra o salão da ordem: homens com vestimentas e capuzes pretos se reúnem ao redor do espaço. No centro, há uma estrutura de madeira formando um arco - semelhante à um portal. Plano médio, Atticus, detido pela organização, é guiado por dois homens brancos até o saguão. Corte, plano médio, homens da ordem são evidenciados: a vestimenta preta denota poder. Não é possível ver as faces dos indivíduos - apenas suas mãos brancas com anéis dourados. “Foi inspirado… em uns brancos na Lua. Só queria dar crédito a eles.”.



Figura 22: O culto dos *Filhos de Adão*. Fonte: *Whitey’s On the Moon. Lovecraft Country.*

Plongée, o centro do saguão é visto de cima. O diagrama no chão - entre figuras triangulares e retangulares - conectam o espaço à estrutura misteriosa de madeira. O local cinza é iluminado por lâmpadas no alto. Plano médio, Atticus observa o líder do culto. Corte, plano médio, Samuel encara Atticus sob o capuz preto. A indumentária relembra a Ku Klux Klan, mas com tons escuros e símbolos antigos. “Muito bem. Vamos lá.”. O bongô da música não-representativa inicia ao mesmo tempo que o ritual. O mago da ordem aciona três esferas elétricas (Figura 22). “Um rato mordeu minha irmã Nell, enquanto o branco foi à Lua”. *Tilting*, as esferas dissipam energia entre si e o arco é destacado. Atticus está no cerne de tudo. Em plano médio, Atticus olha para os lados receoso com o acontecimento. “O rosto e braço dela incharam, enquanto o branco foi à lua. Não posso pagar contas médicas, mas o branco foi à Lua”. Plano geral, o feixe do nascer do sol cai sobre Atticus - iniciando o processo ritualístico. Corte, plano americano, a câmera enquadra Atticus em oposição à luz. A luminosidade faz seu corpo brilhar e contorcer - formando uma corrente amarela em seu peito. Atticus grita de dor e encara seus perpetradores. O bongô progride. “Depois de dez anos, ainda estarei pagando, enquanto o branco foi à Lua.”.

Corte, plano americano, Samuel continua o ritual. Está determinado com o objetivo. “Sem água quente, nem banheiro, nem luz, mas o branco foi à luz.”. Plano geral, à esquerda, o arco de madeira brilha de forma diferente; à esquerda, entre o feixe de luz e as esferas elétricas azuis, Atticus grita em desespero. A luz sai de seu peito em direção ao arco. Então, a eletricidade atravessa seu corpo para o arco, abrindo o portal. “Por que ele fez isso comigo?

Porque o branco foi à lua.”. *Close-up*, símbolos mágicos ascendem. *Close-up*, no chão, à frente do portal, grama, raízes e flores crescem rapidamente. “Os impostos comem todo o meu salário, os drogados me deixam nervoso, o preço da comida aumenta, e como se não fosse o bastante, um rato mordeu minha irmã Nell, enquanto o branco foi à lua”. Corte, plano médio, o portal ilumina o rosto de Samuel. Entre os gritos de Atticus, ele sorri genuinamente: a imortalidade está próxima. *Travelling*, o portal ganha vida ao passo que Atticus está morrendo. Corte, plano médio, Atticus percebe uma sombra preta em sua mão - corroendo sua existência. “Eu já estou de saco cheio do branco ter ido à Lua.”. Plano americano, a sombra cobre todo o braço de Atticus. Plano médio, entre a sua mão e o portal, Atticus vê uma imagem do passado: uma mulher negra grávida, com roupas oitocentistas, olha misteriosamente para ele (Figura 23).

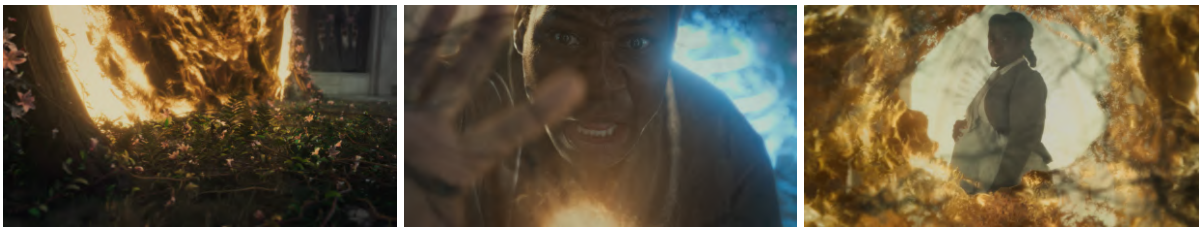


Figura 23: Imagem oitocentista. Fonte: *Whitey's On the Moon. Lovecraft Country.*

O candelabro se apaga com o vento. Samuel Braithwhite sente a presença de algo *inexplicável*. Então, tenta continuar o ritual. Corte, plano geral, o saguão é destacado: Atticus permanece no centro, atravessado pela luz e eletricidade. *Close-up*, Atticus nota a sombra fora de sua pele. A mansão está em colapso. “Cerquem esse homem com um escudo de proteção!”, grita Samuel. *Close-up*, a vegetação do portal morre. Corte, plano americano, o líder dos magos grita energicamente ao ver o colapso do ritual. *Travelling* de cima para baixo, a câmera enquadra as plantas virarem cinzas. A câmera percorre até o rosto de Atticus. A sua mão levantada dissipa toda energia maligna ao seu redor. Corte, *close-up*, na pequena abertura do portal, a mesma figura permanece: Hanna, a sua antepassada. *Close-up*, Atticus observa a imagem oitocentista, sem ainda compreender o que é. Os homens da seita correm e o líder grita em vão: notam o fracasso de sua ação. Corte, plano médio, entre a eletricidade e a luz, Atticus solta um grito intenso. A magia se espalha para todos os lados, fechando o portal e apagando as esferas metálicas. Corte, plano americano, a onda de poder transforma os perpetradores em pedra e cinzas. O prédio inteiro começa a ruir. Corte, plano médio, Hanna começa a andar entre a destruição da mansão, ao passo que Atticus corre em sua direção. Em plano geral, a mansão Braithwhite colapsa cômodo por cômodo. Corte, plano médio, o

corredor da mansão é enquadrado. Entre o piso laminado e azulejos brancos, há fogo em todas as extremidades. Do corredor, Hanna foge das chamas, segurando um enorme livro consigo. Atticus vem atrás, perseguindo a imagem. Corte, plano médio, Hanna, na frente da porta entre chamas, olha para Atticus. Enigmática, sorri em sua direção e desaparece lentamente (Figura 24). Corte. No plano geral, Atticus atravessa a porta antes que a destruição o atinja. A sequência se encerra.



Figura 24: Hanna com o Livro dos Nomes. Fonte: *Whitey's On the Moon. Lovecraft Country.*

Enquanto trilha sonora e diálogo não-representativo da sequência, o poema-canção *Whitey's* exemplifica o contraste do avanço tecnológico do país com as condições de desigualdade racial experienciadas pelos afro-americanos. Desse modo, a corrida espacial - visto que *os brancos estão na lua* - superava a prioridade governamental (e atenção midiática!) sobre as necessidades básicas das camadas não-brancas. A exploração de corpos, terras e recursos são a base do contrato racial. Nesse sentido, a música situa as contradições do "sonho americano" e do "avanço do capitalismo" construídos e reproduzidos sob a usurpação branca. O objetivo de "abrir o Jardim do Éden" se associa, justamente, ao sacrifício de Atticus pelos supremacistas brancos. Em outras palavras, para que os brancos conquistem a "imortalidade" na série televisiva, o homem negro *terá que pagar o preço*, assim como denunciado por Gil Scott-Heron. Novamente, o horror está interseccionado: o confronto com o desconhecido - a magia branca - através do protagonismo negro.

Ainda, Ian Baucom destaca que a acumulação temporal está ligada à experiências violentas do tempo, no qual o acúmulo ocorre por meio de uma série de relações entre o passado e o presente. O sacrifício de Atticus pela seita branca não pode ser desvinculado à construção daquele espaço por mãos escravizadas. Da mesma forma, não é possível desvincular os escravizados daquele local - como Hanna - com o tráfico transatlântico. Por conseguinte, a violência na mansão também está conectada com a destruição de Greenwood, assim como a segregação racial de Chicago. Entre as imagens oitocentistas, o acúmulo está presente na mansão, nas vestimentas, na magia branca, no racismo antinegro. Por outro lado, na sequência, instabilidades do passado também evidenciam a existência de fantasmas - ocultos e intrusos no tempo presente. Aqui, Hanna é um espectro do passado. Como uma escravizada fugida, a presença de Hanna perturba as condições de presente-futuro de Atticus - e, também, da própria ordem dos *Filhos de Adão*. A aparição de Hanna auxilia diretamente na retomada de forças de Atticus para combater e resistir à organização supremacista branca. Ao fugir do local em chamas, Atticus e Hanna atravessam relações de passado-presente-futuro. Na aporia do passado, Hanna desdobra possibilidades ainda não (re)conhecidas pelo protagonista, como uma antepassada sobrevivente (e liberta!) da escravidão negra. Assim, ao mesmo tempo em que a ligação familiar com o fundador do culto foi motivo do sequestro de Atticus naquele local, Hanna desempenhou papel fundamental na sua saída com segurança.

Ademais, há uma metáfora interessante na execução dos membros da ordem: transformados em pedra, os homens da organização tornam-se, igualmente, nos "monumentos" de escravizadores e líderes escravistas do passado americano. Entretanto, agora "imortalizados como estátuas", os algozes sofrem o mesmo destino que diversos monumentos estadunidenses do tempo presente: destruídos, soterrados e esquecidos. O espectro de Hanna não apenas potencializa a agência de Atticus, como também inviabiliza a historicidade futura dos perpetradores: entre escombros e cinzas, enfrentam o resultado daquilo que construíram em vida.

3.3.3. 1921: O que fazer?

No penúltimo episódio de *Lovecraft Country*, Atticus, Letitia e Montrose retornam à 1921 para recuperar o Livro dos Nomes. Após perderem Montrose de vista, Atticus e Letitia se separam. Enquanto Letitia busca o Livro dos Nomes, Atticus procura seu pai. *Rewind 1921*. Corte, plano médio, Atticus chega em um beco no distrito de Greenwood. É noite e a

invasão branca está acontecendo[259]. Plano médio, Montrose observa o ambiente com uma garrafa de bebida em mãos. Ao fundo, Atticus se aproxima do pai: “Não pode fazer isso”. “Por que me seguiu?”, retruca Montrose. Plano americano, Montrose está à direita. À esquerda, uma pequena praça preenche o fundo da cena. Há um garoto próximo do monumento local. “Não pode avisar o tio George. Queria que ele estivesse vivo, mas não sabemos como isso mudaria as coisas”. Aqui, o receio de Atticus está na intervenção do presente sobre o passado, gerando mudanças temporais no destino dos personagens. A sequência intercala Montrose e Atticus. Corte, plano médio, com olhar amedrontado, Montrose afirma: “Eu não ia avisar o George”. Atticus, com olhar fixo ao pai, pergunta: “O que está fazendo então?”. Montrose permanece em silêncio.



Figura 25: A noite de 1921. Fonte: *Rewind 1921*. *Lovecraft Country*.

“Montrose!”. Ao fundo, o nome é chamado na praça à frente. O Montrose adulto olha para o lado. Corte, plano médio, Atticus e Montrose estão de perfil com olhar em direção ao local. O filho está prestes a descobrir uma nova faceta de seu pai. “Quem é aquele?”, questiona. Plano médio, com expressão melancólica, Montrose responde: “O nome dele é Thomas. Vai levar um tiro na cabeça, se eu não salvá-lo”. Plano médio, Atticus olha com tristeza para o pai. Corte, plano médio, de costas, ambos olham para os jovens Thomas e Montrose interagindo. “Eu apaguei o nome dele. Nem conseguia dizer em voz alta até hoje.”, continua Montrose. *Close-up,* o rosto de Thomas é evidenciado. Está desolado, segurando o choro com os lábios. “Eu não podia aceitar que ele morreu. Tive que pensar que ele nunca existiu”. O jovem Montrose surge em tela: veste uma roupa social e boina marrom. Em plano americano, a câmera enquadra pai e filho em tela. Enquanto Montrose narra, Atticus sente a dor do pai. Olha para os lados, coloca as mãos na cintura. “Era o único jeito de seguir em frente e não morrer aqui com ele”. A voz reverbera tristeza, dor e trauma. Corte, plano médio, Montrose então vira para seu filho: “Eu posso salvá-lo agora! Eu posso salvá-lo!” (Figura 25). Atticus retorna os olhos para o pai e diz que não há como fazer isso. “Posso! Não vai mudar

[259] A sequência acontece simultaneamente com a perspectiva de Letitia no bairro residencial de Greenwood. Desse modo, a ótica de Letitia será analisada separadamente no subcapítulo “3.4.2. Livro dos Nomes”.

em nada", diz Montrose com a voz trêmula de choro. Plano americano, Atticus e Montrose estão de perfil. É visível a dor nos dois personagens. "Me escute… Você não tem como saber. Está bem?", afirma Atticus. Montrose tenta se separar do filho para intervir no passado. Corte, *close-up*, Montrose afirma com tom preocupado: "Se não ficar com a mamãe, eu não vou existir. *Meu* filho não vai existir.".

Em plano médio, Montrose olha para a praça e tenta ir novamente, ao passo que Atticus o bloqueia contra a parede. O olhar de Montrose demonstra sofrimento - há conflito entre intervir e rever aquela cena novamente. *Close-up*, Atticus diz em tom pausado e apreensivo: "Pense no que está arriscando". "Já pensei.". Corte, *close-up*, a câmera enquadra Montrose. As mãos de seu filho agarram sua roupa. "Thomas não é importante. Ele é só o primeiro item da lista de sacrifícios que fiz para ser seu pai", termina. *Close-up*, Atticus está transtornado, com raiva e lágrimas nos olhos. Olha para baixo e respira fundo. Corte, plano geral, a câmera demonstra os jovens conversando na praça. Há certa distância entre os dois. "Você é uma bicha", diz o jovem Montrose para Thomas. Corte, os viajantes do futuro olham com olhos lacrimejantes. Montrose revela que naquele momento estava falando que não poderiam ser amigos porque "ele [Thomas] é uma bicha, e eu não". *Close-up*, ao dizer as palavras, Thomas derrama uma lágrima. Corte, *close-up*, Atticus chora enquanto ouve seu pai narrar o passado. "Eu menti para ele e para mim mesmo por anos. Acabei com tudo que era delicado em mim só para ser um homem. Porque homens têm filhos.". *Close-up*, ao olhar para Atticus, Montrose continua a exposição: "Engoli meu orgulho quando sua mãe ficou grávida e George podia ser seu pai. Mas você era meu filho. Tinha que ser". Corte, *close-up*, a câmera enquadra o choro de Atticus ao ouvir as palavras do pai. "Eu fiz de tudo e faria de novo, porque eu só queria ser seu pai! Então isso não vai mudar. Não tem como.". A sequência se divide entre as reações de Montrose e Atticus. O filho sente o peso das palavras do pai - em que revela, enfim, o seu passado, seus sonhos e suas dores.

As lágrimas carregam o rosto de Atticus. Corte, plano médio, a câmera destaca a reação de Montrose com a possibilidade de intervir no passado. "Entendi. Você é um covarde", diz o jovem Thomas para Montrose. Em plano médio, uma trilha sonora de piano inicia. A câmera evidencia Montrose olhando para as versões jovens do passado. Melancolicamente, olha para baixo. Plano americano, a câmera enquadra Montrose e Atticus. "Você sabe que a Dora e o George chegaram, e que fomos salvos por um estranho, mas nunca contei essa parte da história". Um carro chega ao local. A quadrilha branca armada atira para cima. *Travelling*, da esquerda para direita, Montrose e Thomas - de mãos dadas - tentam fugir dos perpetradores. "Estávamos com tanto medo que ficamos de mãos dadas". Corte, *close-up*,

as mãos juntas dos jovens, em meio ao confronto com os linchadores. “Nunca nos tocamos em público com medo de alguém descobrir.” *Close-up*, Montrose continua a narrativa daquele dia: “Nunca vou esquecer do grito daquele branquelo. *Bicha preta!* [*nigger faggots*[260]]”. Corte, plano geral, o homem branco levanta a arma e atira contra a cabeça de Thomas. Ele grita e cai no chão. Corte, plano americano, Montrose revê a morte do seu amor de infância. Atticus olha para a violência. A cena do tiro é repetida em detalhes. Montrose desaba ao chão e Atticus segura seu corpo. A expressão demonstra dor, raiva e aflição. Corte, plano médio, o jovem Montrose está coberto de sangue.



Figura 26: “O homem misterioso”. Fonte: *Rewind 1921*. *Lovecraft Country.*

“Montrose! Saia de cima do meu irmão!”. Plano geral, Dora e George chegam e batalham contra os agressores. George empurra um homem e parte para cima de outro. “George e Dora chegaram. Eles foram minha cavalaria. Por sorte, ele só tinha uma arma. Se não, nós teríamos morrido”. Corte, plano geral, o conflito na praça permanece. Todavia, George, Montrose e Dora estão em evidente desvantagem. “Quando achamos que tudo estava perdido, um estranho apareceu com um taco de beisebol que nem o Jackie Robinson fazendo *home runs* com as cabeças deles. Ele nos salvou”. *Close-up*, *tilting* da esquerda para direita, Atticus está desconfiado da situação. “A última coisa que ele disse antes de ir foi…’. Ao mesmo tempo, Atticus e Montrose dizem: “Eu protejo você, garoto!”. Corte, plano médio, Atticus encara a situação com preocupação, procurando o aparecimento do homem misterioso. “Algo está errado. Estragamos alguma coisa quando saímos do portal!”, constata. Corte, *close-up*, Atticus tropeça em um taco de beisebol. Plano médio, olha para baixo e pega o bastão. Trilha sonora muda: o som não-representativo remete à batalha heróica. Corte, *close-up* no taco, Montrose mira com surpresa e espanto para seu filho: “Você é o estranho misterioso.”. Atticus olha para o pai e, depois, enxerga a praça. Então, sai correndo em direção ao perigo. A trilha inicia *Catch the Fire*, da poetisa afro-americana Sonia Sanchez.

[260] Green, Misha; Kidd, Jonathan; Odamtten, Sonya. Lovecraft Country S01E09 - “Rewind 1921”. Disponível em: <https://www.scriptslug.com/script/lovecraft-country-101-sundown-2020>. 2018, p. 43.

“Onde está seu fogo? Você deve encontrá-lo e passar adiante. Deve encontrá-lo e passar adiante.”



Figura 27: “I got you, kid”. Fonte: Rewind 1921. Lovecraft Country.

Corte, plano médio, o grupo de Montrose, George e Dora estão no chão - cercados pela multidão branca. Corte, *close-up*, o homem branco olha para trás e é atingido na boca pelo taco de beisebol. A ação de Atticus começou. Um após o outro, Atticus acerta em cheio os linchadores com taco de madeira. Corte, plano médio, os jovens olham para o homem lidar sozinho com o grupo de supremacistas brancos. Estão machucados e deitados no chão. “Onde está nosso lindo fogo que trouxe luz ao mundo? O fogo das pirâmides. O fogo que queimou os cascos dos navios negreiros e nos permitiu respirar? O fogo que deu ritmo e criou o jazz? O fogo de protestos e marchas que nos fez ultrapassar limites e barreiras?”. Plano geral, *zoom-out*. Atticus, com a roupa ensanguentada, afasta o último agressor branco. O trio no chão surge na câmera - e Atticus olha para eles. Ao fundo, Montrose vê seu filho salvando o dia. “Não apague, abracem o seu fogo”. Corte, plano médio, *plongée*, Dora, Montrose e George olham para o “misterioso homem”. Corte, *contra-plongée*, o jovem Montrose está de costas à esquerda, Atticus surge à direita. A câmera foca no herói: “Eu protejo você, garoto!”. *Close-up*, Montrose - com sangue no rosto e na roupa - observa seu salvador - sem saber, ainda, que era seu próprio filho. Atticus deixa a cena. A sequência se encerra.

Essa é, talvez, a sequência mais importante (e impactante!) para a análise do Massacre de Tulsa a partir dos atravessamentos temporais. Na respectiva cena, Montrose revela detalhes

essenciais sobre o evento: o ataque coordenado da quadrilha armada, a existência de Thomas e a ação do homem misterioso. Pela primeira vez, Atticus enxerga e reconhece o peso de 1921. A história não é mais recortada, mas compartilhada entre pai e filho. Por conseguinte, há uma tentativa de elaboração do trauma por parte de Montrose: "Eu apaguei o nome dele. Nem conseguia dizer em voz alta até hoje". Logo, o trauma provoca uma dissociação entre afeto e representação, pois "sente-se, de forma desorientada, aquilo que não consegue representar; representa-se, de forma entorpecida, aquilo que não consegue sentir"[261]. Então, a elaboração - na distância do indivíduo com o evento-limite - tenta "processar" o que passou, (re)articulando tanto o afeto quanto a representação[262]. Como visto, isso não significa curar ou encerrar esta influência, mas interpretá-la ao (re)construir narrativas individuais ou coletivas. Ao descrever e analisar o acontecimento, Montrose elabora uma sensível elaboração sobre o ocorrido - entre a dor da morte de Thomas e o perigo experienciado com George e Dora. É evidente que a dinâmica da narrativa *weird* e do horror negro (re)produzem uma espécie de repetição literal do trauma, mas, aqui, é necessário enfatizar a diferença da condição apresentada na sequência em "3.2.1. Trauma". Não é uma alucinação ou *flashback*, o evento é "vivenciado" de novo. Além disso, na sequência configura um trauma transgeracional - afetando diretamente os descendentes da violência[263]. O trauma de Montrose e de Atticus são completamente diferentes entre si. Todavia, a partir da sequência (e do episódio como um todo), Atticus reconhece Tulsa como aspecto constitutivo de sua trajetória e existência. Não há como dissociar 1921 de si, da história de sua família, do legado do passado.

O que fazer diante do Massacre de Tulsa? O respectivo dilema percorre a sequência. Conforme discutido, no sentido do que fazer, o passado prático parte de informações, ideias e modelos da vida cotidiana para auxiliar na resolução de situações práticas. Assim, configura-se no "dever" de fazer algo a partir do (re)conhecimento do passado. Então, em oposição ao passado histórico e à história disciplinada, que ação tomar diante de 1921? Para Montrose, é necessário agir - é preciso evitar o horror, evitar a tragédia, evitar a morte. Nesse aspecto, enxerga que não existe risco de "alterações temporais" ao salvar Thomas, visto que sempre desejou ter um filho para se provar como um "homem" (heterossexual) na sociedade. Então, defende que o presente pode (*e deve*) atuar no passado - reescrevendo a própria história. Por outro lado, Atticus recusa a iniciativa de Montrose, pois percebe a possibilidade de mudanças drásticas no presente-futuro. Enquanto metáfora dos atravessamentos temporais,

---

[261] Trecho original: "one disorientingly feels what one cannot represent; one numbingly represents what one cannot feel.". LaCapra, op. cit., 2014, p. 42.
[262] Idem.
[263] Schwab, op. cit., 2010, p. 14.

é possível destacar o primeiro posicionamento de Atticus como uma história (e escrita da história) que almeja se manter da mesma forma, apesar dos horrores do passado. Por outro lado, Montrose tenciona outras formas de processar e imaginar o passado. Todavia, na sequência, Atticus sente que *algo está fora de lugar*. No aguardo do homem misterioso, o espancamento da quadrilha branca continua. Então, ao tropeçar no taco de beisebol, revela-se o principal paradoxo temporal da série televisiva: Atticus é o herói que salvou George, Dora e Montrose em 1921.

Então, a recusa foi interrompida. Enquanto um herói negro *pulp*, Atticus corre em direção aos perpetradores com o taco de beisebol. A intervenção - isto é, *o que fazer com 1921* - ocorre por meio da violência contra os linchadores brancos. A solução não é a passividade ou imobilismo, mas a prática de violência como ato possível (e legítimo!) dentro das dinâmicas políticas e sociais da nação americana. Assim, é a tentativa, também, de reescrever o contrato racial. Então, define-se aqui a consciência Negra (com 'N' maiúsculo) de Atticus, em combate ativo à opressão das sociedades anti-negras - seja em Tulsa ou em Chicago. Além da transformação da sociedade que produz o racismo antinegro, a consciência Negra é "o tipo de consciência que busca possibilidades por meio das quais tornar-se agentes da história"[264]. Desse modo, Atticus circunscreve a própria historicidade ao intervir no passado. É o sujeito que salva George, Dora e Montrose. Em consequência do paradoxo temporal, não salva apenas seu pai - mas salva a si próprio. O ato de conhecer, vivenciar e agir diante do passado de 1921 modificou seu presente. Portanto, a respectiva sequência reconecta e aproxima emocionalmente Atticus com Montrose. Montrose revela seu passado por meio da elaboração do trauma; Atticus atua diretamente no passado por meio da agência Negra. Enfim, a relação entre pai e filho nunca será a mesma - alterada, definitivamente, no marco da história familiar: o Massacre de Tulsa de 1921.

3.4. Letitia Lewis

Interpretada por Jurnee Smollett, Letitia Lewis nasceu e cresceu em Chicago. Ela é antiga amiga de Atticus. Meia-irmã de Ruby Baptiste (Wunmi Mosaku), Letitia retornou à Chicago após buscar um lar para si em outra região. Como fotógrafa profissional, se junta com Atticus e George na busca por Montrose. Ao contrário das personagens anteriores, Letitia aparentemente não possui conexão com 1921. Todavia, a partir da trajetória com a família Freeman, compartilha vínculos indissociáveis com o passado tulsano. Desse modo, as

[264] Lewis, op. cit., p. 178.

sequências delimitadas são dos episódios: *Holy Ghost* (00:46:18-00:50:51); *Rewind 1921* (00:37:17-00:45:25); *Full Circle* (00:52:35-00:55:45).

3.4.1. *Ghost Story*

Após três semanas dos acontecimentos em Ardham, Letitia adquire uma residência num bairro branco de Chicago. O imóvel é enorme, entre três andares, porão e 13 quartos. A ideia de Letitia é que o local seja uma pensão para pessoas negras na cidade. No decorrer do episódio, enfrenta oposição racista dos vizinhos brancos na ocupação desse espaço. Além disso, entre os cômodos da casa, Letitia sente a presença de *algo que não deveria estar ali*. Espectros percorrem o local - ocasionando, então, tratativas para lidar com o respectivo atravessamento temporal. Então, Letitia e Atticus descobrem a história dali: um cientista branco, chamado Hiram Epstein (Miles Doleac), realizou experimentos brutais com pessoas negras de Chicago. Ainda, Letitia sinaliza que oito corpos foram encontrados no porão da residência. Assim, os fantasmas são as vítimas do homem branco. Apesar disso, Letitia nega a possibilidade de se mudar. "Achei que sabia como era o mundo e descobri que não é assim. E isso me dá medo. Mas não posso viver com medo. Eu me recuso. Preciso encarar esse mundo de frente e pegar o que é meu", afirma Letitia para Atticus. No final do episódio, Martine, uma conjuradora, auxilia a dupla para lidar com os "espíritos malignos" da casa.

Holy Ghost. Corte, plano geral, a fotografia é fria, com tons de azul e branco. Letitia, Atticus e Martine estão no sótão. Com as mãos dadas, iniciam o ritual para "expulsar" os intrusos da casa. Na testa, o grupo detém um 'X' escrito com sangue animal, em proteção contra os males sobrenaturais. No chão, estão as fotografias dos mortos. O ambiente é hostil: luzes instáveis e forte vento. "Espíritos malignos, não podem ficar aqui sem um corpo", grita a conjuradora. *Zoom-in* no trio. As fotografias flutuam ao redor deles. Plano médio, a porta do sótão bate diversas vezes com a força espectral. "Espíritos malignos, não podem ficar aqui sem um corpo", repete. Atticus olha com medo para a situação, Letitia grita constantemente. C*lose-up*, a câmera enquadra a reação de cada personagem acerca do assombro. "Está funcionando! Repitam comigo!", diz Martine, "nós expulsamos vocês!".

Corte, plano geral, o grupo permanece junto - gritando para encerrar aquela presença. *Plongée*, o trio está à direita, a sala e as fotos aparecem à esquerda. As imagens caem. A trilha sonora de tensão termina. Silêncio. Corte, plano médio, Letitia, com a marca 'X' na testa, observa os arredores do sótão. *Close-up*, a conjuradora acompanha Letitia. Corte, *close-up*. a câmera enquadra Letitia de perfil. Ri aliviada. Corte, *close-up*. Chuveiros anti-incêndio

explodem, espirrando água para todos os lados. As personagens são atingidas. *Zoom-in*, Letitia percebe o apagamento da proteção: “Nossas marcas!”.

Corte, plano médio, Atticus e Letitia tentam fugir. *Tilting* da direita para esquerda. Ao subirem as escadas, os dois não conseguem abrir a porta. Está travada. As forças espectrais *demandam* a presença deles. No plano médio, a conjuradora está de perfil. Algo parece puxá-la. Uma força descomunal empurra ela para trás, caindo de bruços no chão. *Close-up*, Martina está no chão, repleta de fotografias espectrais. Corte, plano médio, a força sobrenatural levanta a conjuradora com força até o teto, sofrendo um grande impacto ao cair novamente no chão. Em plano geral, Letitia vai em socorro. Corte, *close-up*, Martine abre os olhos: não há cor alguma, estão totalmente pretos. Está possuída. *Plongée*, no chão, Martine agarra o pescoço de Letitia e a joga na porta do sótão. Atticus vai em direção de sua amiga, ao passo que é retido pela entidade. Corte, plano médio, é segurado pelo pescoço e posto no ar. A trilha sonora é aguda e angustiante. Corte, plano americano, encostada parede, Letitia olha a cena com desespero. A luz pisca constantemente. *Travelling* de cima para baixo, Letitia levanta e exclama: “Betsey! Philip! Lucy! Jasper! Anarcha!”. Plano médio, Atticus resiste à força, tentando retirar as mãos contra seu pescoço. “Rufus!”. Corte, *close-up*, a entidade no corpo da conjuradora grita. Há ódio em sua face. “Olivia!”. Ao falar o último nome, o corpo de Martine cai no chão. A luz oscila entre branco e azul. Plano médio, Letitia respira e analisa a situação caótica.



Figura 28: Letitia e Atticus-Hiram. Fonte: Holy Ghost. Lovecraft Country.

Corte, a câmera enquadra Atticus. Está com os olhos pretos: possuído com o espírito do cientista Hiram. Atticus-Hiram caminha em direção de Letitia: “Fora da minha casa, vadia!”. O rosto de Atticus está descompassado: é possível ver dois semblantes tentando estabelecer o controle do corpo (Figura 28). Plano americano, Letitia clama por ajuda: “Me ajude a expulsá-los!”. Corte, plano geral, entre luzes brancas e azuis, Letitia está à direita e Atticus-Hiram à esquerda. No chão, entre os dois personagens, estão as fotografias dos espectros. A câmera enquadra Letitia suplicando para os fantasmas da casa: “Você ainda não está morto! Ainda pode lutar!”. O olhar de Letitia percorre por todo o sótão, na busca de

“fazer ver” os fantasmas. A trilha sonora inicia *Tear Your Kingdom Down*, de Shirley Caesar. Em plano médio, um espectro surge em tela: uma criança com braços de adultos, vestindo uma roupa de beisebol repleta de sangue. Corte, plano médio, uma mulher mutilada aparece, com braços e seios cortados. No centro, Atticus tenta resistir à passagem de Harim. Entre a presença do sobrenatural, Letitia segura as mãos dos espectros (Figura 29). *Close-up*, Letitia grita: “Nós expulsamos vocês!”. Há raiva e determinação em sua voz.



Figura 29: Espectros diante do perpetrador. Fonte: *Holy Ghost. Lovecraft Country.*

Travelling da direita para esquerda, as figuras fantasmagóricas - ainda violentadas - aparecem em cena. Uma mãe com um feto morto no braço, a cabeça de bebê no corpo de um homem adulto. Todos repetem as palavras de Letitia na linguagem mágica. A trilha se intensifica. Plano americano, a câmera enquadra o corpo de Atticus em dura batalha. Enfim, Harim emerge com Atticus desmaiando. Plano médio, Harim é cercado e encurralado pelos espectros. As fotografias sobrevoam como uma tempestade. Corte, *tilting* da esquerda para direita, a câmera enquadra Letitia continuando o rito de passagem. A câmera destaca Harim observando os espíritos. *Travelling* da direita para a esquerda, os espectros negros retomam sua aparência original, antes de toda violência cometida pelo cientista (Figura 30). Feridas curam, corpos retornam, existência são revistas. Todos, simultaneamente, gritam a ordem de expulsão. *Close-up*, a figura de Harim desvanece, tornando-se lentamente em poeira. Corte, *close-up*, com todas as forças restantes, Letitia grita contra a entidade: “Saia da minha casa, porra!”. Um grito dilacerante é escutado. A luz retorna e a trilha diminui. Com lágrimas em seus olhos, Letitia respira de modo profundo com olhar estático. *Zoom-out*, a câmera enquadra o corpo da personagem. Está fraca, exausta e pálida - mas permanece em pé. A sequência se encerra.

O subgênero do *ghost story* é amplamente conhecido nas bases tradicionais do horror. Enquanto tormento para os vivos, os espectros *retornam* na reivindicação de uma injustiça pretérita. Todavia, é necessário “fazer ver” os intrusos do tempo presente, reiteradamente indesejados, incompreendidos e rejeitados. Os espectros possibilitam o contato com facetas

desconhecidas e reprimidas do passado[265]. Então, é no *fazer ver* que, consequentemente, há possibilidade de uma *outra* história e *outra* escrita da história[266]. A sequência elabora significados latentes entre raça, fantologia e historiografia. As vítimas desapareceram na comunidade negra de Chicago. O sumiço esteve vinculado ao agraciamento branco da violência antinegra: Hiram teve colaboração policial para o sequestro dos sujeitos. Logo, torturados e mutilados em experimentos abomináveis, os espectros permaneceram na residência localizada dentro do bairro branco. A casa está circunscrita na reprodução do racismo antinegro e do contrato racial. Assim, as vidas ceifadas percorrem os corredores e cômodos em busca de justiça - e, também, de si. A reabertura do espaço a partir da aquisição de Letitia, e da ocupação negra no local, produziu nova latência desse assombro. Hiram também é um fantasma no local - buscando a manutenção do *poder branco* no território.



Figura 30: Existências retomadas. Fonte: *Holy Ghost. Lovecraft Country.*

Na respectiva sequência, a conjuradora negra - alinhada à religiosidade de matriz africana - é diretamente atacada e possuída por Hiram. Assim, o cientista renega a possibilidade dos outros fantasmas surgirem plenamente, estabelecendo um silenciamento no sobrenatural. “Você ainda não está morto! Ainda pode lutar!”. Em busca dos espectros negros, Letitia evidencia o “fazer ver” *com* e *para* essa presença. Isto é, para além do aparecimento e do assombro, desempenha a busca de ação conjunta - entre o passado e presente - contra o perpetrador branco. O confronto diante do espectro branco, no início com Martine e Atticus, denota a própria busca da sociedade anti-negra: corpos dominados pela consciência branca sem possibilidade de intervenção ativa. Ao sair do corpo de Atticus, os espectros retomam lentamente seu corpo e sua existência - enquanto a entidade branca desaparece. Hiram some rapidamente, derrotado pelos atravessamentos temporais. Por outro lado, os espectros negros somem lentamente. Talvez, ainda pertencentes àquele espaço, sem possibilidade de encerramento. Eles perduram. Mas, enfim, foram libertados da antiga condição histórica: *imóveis, violentados e sem nome*. Betsey. Philip. Lucy. Jasper. Anarcha. Rufus. Olivia. Ao

[265] Kleinberg, op. cit., p. 142.
[266] Ibid, p. 148.

chamá-los, Letitia retoma possibilidades de agência na *aporia* do passado. A assombração na residência simula o clássico *ghost story*, mas é ressignificado por meio da forma em que os fantasmas são vistos e reconciliados: por meio da destruição metafísica do violentador branco.

3.4.2. Livro dos Nomes

Enquanto Atticus buscava por Montrose em Greenwood, Letitia se dirigiu à residência da família materna de Atticus. O Livro de Nomes é um artefato carregado de feitiços, como proteções, maldições e transformações. O fundador dos *Filhos de Adão*, Titus Braithwhite, descobriu o livro no século XIX. Todavia, a busca pela imortalidade ocasionou a primeira destruição de Ardham. A única sobrevivente do evento foi Hanna, antepassada de Atticus, que levou o livro consigo. De geração à geração, o Livro de Nomes chegou em Greenwood, Tulsa. O objetivo de Letitia é encontrar o livro e levá-lo com segurança até o presente-futuro, como a única possibilidade de salvar a vida de Diana Freeman. Vale ressaltar que Letitia está, no momento, com imunidade mágica - não sofrendo danos físicos. *Rewind 1921*. É noite, a invasão contra a zona residencial iniciou. A câmera enquadra a porta de um quarto, enquanto Letitia procura o artefato. Ela está de vestido vermelho e com um colar branco. O som figurativo destaca a movimentação dos tulsanos brancos e negros nas ruas. *Travelling*, da esquerda para a direita, Letitia tenta encontrar o livro nas gavetas e nos armários da casa. Corte, plano médio, Hattie (Regina Taylor) abre a porta - matriarca da família, é bisavó materna de Atticus. Está com um vestido típico do início do século XX. “O que está fazendo, garota?”, questiona Hattie com um revólver em mãos. A estranha recém havia entrado na residência em fuga dos linchadores brancos. Plano médio, Letitia fecha as gavetas e diz: “Queria achar um lugar melhor [para me proteger]”.

Corte, plano americano, Hattie aponta a arma em direção à Letitia. “Não. Estava procurando alguma coisa. Nunca vi sapatos como os seus” (Figura 31). Corte, plano médio, Letitia desvia o olhar e permanece em silêncio. Plano americano, Hattie, em tom ameaçador afirma: “E acho bom falar a verdade, ou vai levar um tiro na testa.”. Plano médio, após alguns segundos de silêncio, Letitia começa a falar: “Eu vim do futuro. Sou a namorada do filho da Dora. Estou aqui porque preciso do Livro dos Nomes”. *Zoom-out*. “Eu só conheço o testamento”, retruca a matriarca, ainda com o revólver apontado. Ouve-se barulhos da rua: a invasão está aumentando. “Por favor, não tenho muito tempo! Precisamos dele para salvar uma menina chamada Diana, prima do seu bisneto. Ela foi amaldiçoada. Precisamos dele para protegê-lo da Christina Braithwhite também.”. Letitia elenca informações preciosas do seu

presente - mas confusas e dispersas para o passado. A sequência altera entre enquadramentos de Letitia e Hattie.



Figura 31: A busca pelo Livro dos Nomes. Fonte: *Rewind 1921. Lovecraft Country.*

"E sei que parece loucura, mas posso provar!", reitera Letitia. Então, a protagonista indica que Hattie possui uma marca de nascença - algo que só alguém próximo saberia. Plano americano, *travelling,* Hattie acompanha impacientemente o monólogo. Corte. No plano médio, Letitia demonstra - em um desenho improvisado - a marca. Plano americano, Hattie abaixa a arma e fala com surpresa: "Filho da Dora". Então, com dúvida, continua: "Você voltou para o passado para pegar o livro. Vamos morrer aqui, não vamos?". Corte, plano médio, Letitia suspira. É visível a angústia ao evitar a verdade. Os tiros aumentam em paralelo à destruição. "O que vai acontecer com a gente?". Corte, plano médio, Hattie olha a movimentação pela janela. *Contra-plongée*. Na rua, uma multidão de brancos armados se aproxima da residência. Os homens carregam tochas. Hattie direciona-se para auxiliar a família no primeiro andar. Plano médio, Letitia se aproxima de Hattie e afirma: "Por favor, espere! Não podemos mudar isso.". Próxima do rosto de Letitia, a bisavó de Atticus responde com indignação: "Não posso ficar parada enquanto nos matam!".

Corte, *close-up*. Letitia olha fixamente para Hattie: "Por favor, me escute! Dora escapa com a Ethel, cresce e casa com Montrose e eles têm um menino! Nós chamamos de 'Tic', porque Atticus é um nome e tanto! E eu me apaixono por ele. Eu o amo". A voz de Letitia está trêmula. "Não quero que ele não exista. Não podemos mudar nada porque no futuro, meu bebê…". *Close-up*. Hattie está séria. Plano médio, a câmera enquadra Letitia à esquerda, enquanto a matriarca vai até a porta. Há gritos no andar de baixo. Letitia prende o choro. Corte, *close-up*. Hattie interrompe o passo e ouve apenas o som do incêndio. De costas, Hattie não desce as escadas: retorna para o quarto e retira o quadro da parede. Corte, plano médio, retira um livro grande, com páginas amarelas e fechaduras metálicas. Há um papel junto do Livro dos Nomes. *Zoom-in* no artefato. Corte, plano médio, a câmera enquadra a reação de Letitia.

“Porque sei os planos que tenho para vocês’, diz o Senhor. ‘São planos de bondade e não de maldade, para dar futuro e esperança a vocês’’, afirma Hattie, entregando o Livro dos Nomes para Letitia. Corte, plano médio, ao pegar o livro, Letitia passa a mão sobre a barriga. *Close-up*. A câmera destaca Hattie olhando para os olhos de Letitia: “Quando o meu tataraneto nascer, ele será a minha fé transformada em realidade” (Figura 32). Hattie ressoa as palavras com calma e esperança. Plano geral, um coquetel molotov quebra a janela e atinge o canto do cômodo. As chamas se espalharam rapidamente nos móveis e estruturas de madeira. “O livro está selado. Me mandaram protegê-lo, mas nunca abri-lo”, explica com pressa. Corte, plano médio, Letitia olha para o livro em mãos. “Essas são as palavras que precisa para abri-lo. Vá, antes que seja tarde”. A câmera, em *close-up*, enfatiza a escolha da bisavó de Atticus. Corte, plano médio, ao olhar ao redor, Letitia tranquiliza-a: “Estou protegida por magia, o fogo não me machuca”.

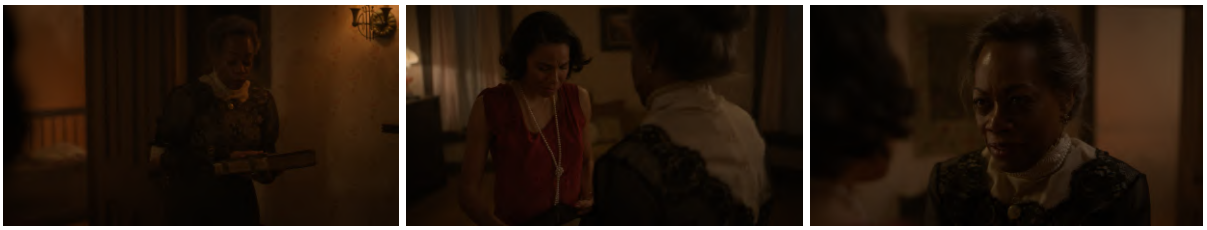


Figura 32: “Ele será minha fé transformada em realidade”. Fonte: *Rewind 1921. Lovecraft Country.*

Corte, plano médio, a câmera enquadra Hattie. Reconhece o fim próximo. “Estou pronta. Espero que o Senhor esteja. Ore comigo.”. Corte, plano médio, Letitia está com lágrimas no rosto. *Close-up*. Estão de mãos dadas (Figura 33). O livro é destacado à esquerda e as chamas estão no centro da cena. Então, com o fogo crescente, iniciam o Pai Nosso. De olhos fechados, rezam juntas pela primeira e última vez. Inicia-se *Catch the Fire*, de Sonia Sanchez: “Às vezes eu me pergunto o que devo dizer a você agora no ar leve da tarde enquanto nos leva a uma única morte. Eu digo, “onde está seu fogo?”. Deve encontrá-lo e passar adiante de você para mim, de mim para ela, de ela para ele, do filho para o pai, do irmão para a irmã, da filha para a mãe, da mãe para o filho. Eu digo, “onde está seu fogo?”. A canção-poesia é trilha sonora da sequência, entre a prece e a destruição. Corte, plano médio, o fogo atinge a matriarca da família. Todo quarto está em fogo, enquanto Letitia está imune pelo feitiço. Corte, plano médio, Letitia encara com pavor a tragédia de 1921. *Close-up*, a face de Hattie é atingida pelo fogo. Corte, *close-up*. Em lágrimas, Letitia permanece a oração enquanto segura a mão de Hattie. O fogo está em todos os lugares. Corte, *close-up*, Letitia solta a mão e, assim, Hattie cai no chão. Corte, *plongée*, de costas, Letitia testemunha o fogo

na residência de Greenwood. *Zoom-out*. A câmera enquadra a casa esverdeada em chamas na esquina, em conjunto com outros pontos de incêndio na Tulsa negra. A sequência se encerra.



Figura 33: *Where is your fire?*. Fonte: *Rewind 1921. Lovecraft Country.*

Enquanto uma "intrusa temporal" - *como* um *espectro* - Letitia desempenha papel essencial na trama da série televisiva: a retomada do Livro de Nomes. Nesse sentido, a personagem vivencia o Massacre de Tulsa. Nascida em Chicago, pôde - talvez - ouvir histórias e boatos acerca de Greenwood e de 1921. Todavia, entre os três personagens no retorno ao passado, Letitia enfrenta diretamente a perseguição dos perpetradores brancos e, também, presencia a morte de uma família. Os horrores da história norte-americana são destacados entre o conhecido e o desconhecido, com uso dos atravessamentos do tempo como modo de complexificar as questões específicas de Tulsa. Como elemento da narrativa *weird*, Letitia *não deveria estar ali* - mas, estando ali, depara-se com o inimaginável. Então, é possível destacar o acúmulo temporal de Tulsa em sua existência[267]. Apesar de "distante" do acontecimento, a destruição do bairro negro impactou (e impacta!) diretamente seu presente-futuro no país. Ao sofrer o ataque na residência em Greenwood, tenciona, também, as próprias relações acerca da segregação em Chicago. Por exemplo, a violência racial de 1921 e a perseguição dos vizinhos em *Holy Ghost* conectam-se na (re)escrita do contrato racial - seja na produção da morte ou do medo. Desse modo, não podemos desvincular Tulsa com a experiência de outros espaços racializados e segmentados nos Estados Unidos. O enfrentamento com essa violência específica está no cerne de Letitia desde o primeiro episódio - agindo com uma consciência Negra ativa e combativa[268]. Enxergar-se junto com a bisavó de Atticus instigou que Letitia interagisse com uma comunidade de ancestrais, sendo que "o ato de dar ouvidos a eles [...] compromete a valorizar o que eles aprenderam"[269], além de valorizar o que está "além de si mesmo"[270].

---

[267] Ademais, há paralelo interessante com Hanna no século XIX. As duas personagens sobrevivem à incêndios terríveis com o Livro dos Nomes. Na série televisiva, então, não é possível separar a escravização, o Massacre de Tulsa e a própria opressão na cidade de Chicago.
[268] Gordon, op. cit., p. 30.
[269] Gordon, op. cit. p. 285.
[270] Idem.

As imagens do Massacre de Tulsa permanecem, sobretudo, pelo fogo. “Você não sente o cheiro dele vindo do nosso passado? O fogo da vida, não o da morte.”. Aqui, é fundamental destacar o duplo caminho da série de televisão. Enquanto aspecto narrativo, a destruição de Greenwood é representada por meio dos incêndios - semelhante à escrita da história convencional. Mas há outro tipo de fogo: “o fogo da vida, não o da morte”. *Há o fogo do extermínio e o fogo da existência*. Então, entre as duas chamas, o que fazer diante de 1921? Letitia intervém no passado para a possibilidade de mudança do seu presente-futuro. O reconhecimento de Hattie no passado, com esperança e imagens de futuro, foi a maneira de conectar-se com 1921. Além disso, a personagem carrega consigo uma característica fundamental: “Ele [filho de Letitia e Atticus] será minha fé transformada em realidade”. A fé não ocorre apenas pela continuidade familiar, mas na possibilidade de transformação da realidade por meio das novas gerações. É, talvez aqui, o ponto essencial de 1921 na trajetória de Letitia. Apesar de não “nascer” em um núcleo de sobreviventes, aprende *com* e *para* o passado tulsano com objetivo de reimaginar a realidade. Ao andar sobre o fogo em Tulsa, Letitia imagina e propõe - por meio do passado prático - o que pode ser feito a partir da magia. E, em especial, da magia *praticada pelas negras e negros do mundo*.

3.4.3. *Black Magic, Black Power*

No último episódio de *Lovecraft Country*, o Livro dos Nomes é utilizado para salvar Diana da maldição. Por conseguinte, o plano se torna impedir o plano de imortalidade de Christina Braithwhite (Abbey Lee), a antagonista da série televisiva. Após o desdobramento da narrativa, Christina consegue capturar Atticus em Ardham e usa seu sangue para o ritual. Ao fim, Letitia intervém com um contra-feitiço do Livro dos Nomes, entre uma disputa final que engloba todas as personagens da trama. Em decorrência da ação de Letitia, a magia de imortalidade de Christina é revertida. Contudo, Atticus não sobrevive aos ferimentos. *Full Circle*. *Fade-in*. *Close-up*. É noite de lua cheia. A fotografia é soturna. Christina está caída com sangue no nariz e na testa. Os cabelos loiros espalham-se pelo chão. Acorda e tenta acionar o feitiço: “Na água do dilúvio, ele se livrará da morte”. Olha para os lados tentando compreender a situação. *Zoom-out*. Colunas de pedra cobrem seu corpo. Grita de dor tentando redobrar o feitiço. *Travelling*, a câmera enquadra Letitia caminhando no local. Em suas mãos, carrega o Livro dos Nomes. A lua brilha ao fundo. “Não vai dar certo”, diz Letitia.

Corte, *close-up*. “Você me selou para fora da magia”, constata Christina, maga tão habilidosa e poderosa como seu falecido pai, Samuel. *Plongée*, Letitia se ajoelha para se

aproximar da vilã: “Não só você. Todos os brancos no mundo”. Letitia sorri. Corte, sequência de *flashbacks*. Atticus está num sonho com Hanna: “Você vai salvar a todos”. Corte. “O feitiço da Hanna vai mudar tudo, querido”, diz Dora, também em sonho de Atticus. Corte. Hattie é destacada com o Livro dos Nomes: “Nossa família protegeu o livro por gerações. Agora, é sua vez”. Então, entrega para Letitia.

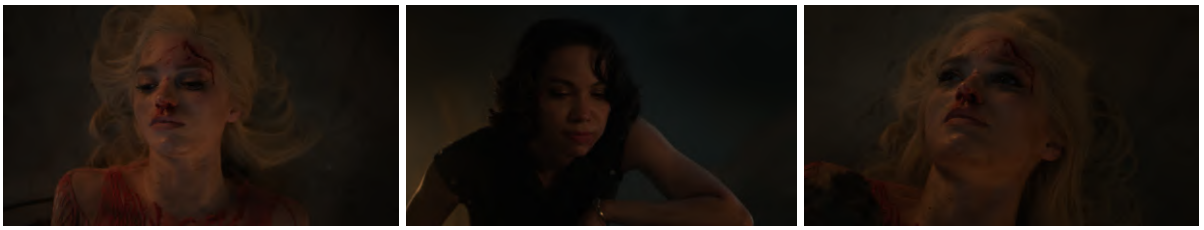


Figura 34: *Black Magic*. Fonte: *Full Circle. Lovecraft Country.*

“A magia é nossa agora”, afirma Letitia, em tom tranquilo para Christina. Corte, *close-up*. A câmera enquadra a reação dela: com o lábio estremecendo, sente medo, talvez, pela primeira vez em sua vida (Figura 34). Em plano médio, Letitia percebe a vinda de alguém. Corte, plano geral, Montrose, de camiseta branca e casaco, aproxima-se da cena. Olha para seu filho sem vida. Letitia chama o nome de Montrose, mas não tem resposta. “Atticus!”. A câmera destaca Atticus caído no chão. Está sem camiseta, com seus dois pulsos cortados. O ritual foi concluído com a morte de Atticus. Montrose segura o braço do filho, tentando reanimá-lo: “Atticus, vamos! Vamos para casa. Acabou.”. *Close-up*. Letitia chega para apoiar Montrose. Corte, *plongée*, *close-up*. Montrose continua a falar com Atticus. O silêncio permanece. Corte, plano médio, Montrose grita o nome do filho diversas vezes. *Close-up*, Letitia chora atrás de Montrose, abraçando-o. “Montrose… Ele escreveu isso para você”. Hypolita chega para reconfortar o cunhado e revela a carta do filho para o pai. Corte, *close-up*, Montrose, com lágrimas nos olhos, não acredita naquilo. Plano médio, o corpo de Atticus está no chão, à frente estão Letitia, Montese e Hypolita. A carta é entregue. Então, a voz de Atticus guia a sequência até o final, demonstrando a saída do grupo de Ardham, entre Montrose, Letitia, Hypolita e Ji-Ah. “Querido pai, espero que me perdoe por esse último segredo. Eu sei que você não aceitaria, mas tinha que ser feito para proteger nossa família, para proteger nós todos.”.

Plano geral. Na ponte de Ardham, o grupo caminha lentamente para fora do local. Estão carregando o corpo de Atticus. Corte, *close-up*. A câmera enquadra Letitia. No pescoço, veste a identificação militar de Atticus. Corte, plano médio. O quadro evidencia Ji-Ah, ex-amante de Atticus na Coreia. “Não existe felicidade ou tristeza no mundo, existe apenas a

comparação de um estado com o outro. Nada além disso. Só quem padece do sofrimento extremo é capaz da felicidade suprema". No plano geral, o grupo sobrevivente é evidenciado. Corte, *close-up*, o rosto de Atticus é evidenciado sem vida. *Travelling*, a câmera enquadra a expressão desolada de Montrose. "Reconhece essa? As sábias palavras de Dumas são o meu desejo para você. Felicidade suprema. Ensine ao meu filho novas formas de viver em vez de repetir o que nós passamos.". Corte, plano médio, a câmera destaca Letitia. "Como avô do pequeno George, tem uma segunda chance de ser o pai que sempre quis ser. Não desperdice". Plano geral, na travessia da ponte, o grupo caminha com seu ente-querido de volta para casa. *Com amor, Tic*. A sequência se encerra. Fim de *Lovecraft Country*.



Figura 35: *With love, Tic*. Fonte: *Full Circle*. Lovecraft Country.

No último episódio, o passado prático e a consciência Negra estão sobrepostos na reviravolta da trama. As personagens atravessam a urgência de ação diante do culto. *O que fazer com os magos e a magia?* Em diferentes tempos ou gerações, a organização *Filhos de Adão* permaneceria ameaçando a trajetória e existência da família Freeman. A conexão sanguínea era muito valiosa para ser esquecida ou superada. Então, o plano de Atticus e Letitia envolveu a alteração da realidade vigente - ou, então, as próprias condições do contrato racial. No contra-feitiço, a magia do mundo foi transfigurada *somente* para homens e mulheres negras. Diante da experiência com o *weird* e o horror negro, o modo de lidar com as respectivas pertubações - a violência, o acúmulo, o espectro - elaborou-se numa imaginação política e ética radical. Conforme argumenta Lewis R. Gordon, a consciência Negra está "organicamente ligada ao que os negros e todas as pessoas precisam em última instância: a transformação da sociedade que produz o racismo antinegro e outros tipos de desumanização em alguma coisa melhor"[271]. Desse modo, os usos da magia branca demonstravam a historicidade de exploração, usurpação e destruição das sociedades não-brancas. Singelo e gradual, o uso da magia pelos protagonistas negros demonstrou *outras* possibilidades de existência - e de combate antirracista. Seja Titus, Samuel ou Christina, o poder vinculou-se com a manutenção do privilégio branco - e a busca implacável da almejada "imortalidade"

[271] Ibid. p. 204.

sobre qualquer preço. Isto é, o futuro para os brancos "que não seja uma repetição do passado é [...] uma fonte de receio e temor; para alguns, um futuro que traga o novo aponta para um mundo sem eles"[272]. A ausência de magia significaria a ausência de qualquer possibilidade de vida. Não seria possível continuar sem esses atributos.

Como no exemplo de Letitia, a consciência Negra ativa e combativa requer "aquele conceito tão amedrontador para muitos brancos e outros grupos antinegros em sociedades antinegras: poder Negro."[273]. Desse modo, na respectiva sequência e no final da narrativa audiovisual, o poder Negro ocorre tanto nas ações organizadas contra os supremacistas brancos quanto na aproriação da magia negra - possibilitando existências sensíveis em um mundo diferente. Como afirmou Hattie, Letitia carrega consigo "a fé transformada em realidade". Então, agora como realidade, o filho de Letitia e de Atticus nascerá num planeta de magia *para* e *por* homens e mulheres negras. Portanto, a consciência Negra vincula-se à busca pela libertação racial do mundo anti-negro, alinhado à um compromisso ético ao passado e à história. Em *Lovecraft Country*, a magia negra siginifica, inevitavelmente, *poder Negro* - com a produção e imaginação de outras possibilidades de passado, presente e futuro.

[272] Ibid, p. 278.
[273] Ibid, p. 204.

Considerações finais

Fora de lugar. A narrativa *weird* está conectada com a latência de algo distinto, novo, desconhecido. Para além do assombro ou do mistério, esta presença elabora um tipo singular de perturbação no espaço-tempo: se aquilo está aqui - *o que não deveria sequer existir* - denota que as categorias convencionais estão desorganizadas e desestruturadas. O encontro com o inimaginável produz tanto *terror* quanto *fascínio* pelo outro. Por conseguinte, está o horror negro. Em distância com a antiga categoria do "negros no horror" e dos "primeiros a morrerem", a respectiva temática renovou o espaço de representação negra por meio de histórias, culturas, experiências, políticas, ideologias e musicalidades de existências negras. Desde o aclamado *Corra!* (2017), a tela prateada do cinema criou diversas figurações sensíveis sobre o racismo antinegro. Logo, não há "América Pós-Racial" com a "superação histórica do racismo" conforme defendido no início do século XXI. O contrato racial apenas foi reescrito e reeditado em parâmetros contemporâneos. Em ascensão nas plataformas digitais, séries de televisão também trilharam o caminho iniciado por Jordan Peele. Portanto, como evidenciado na presente dissertação, *Lovecraft Country* (2020) é um exemplo de excelência do gênero do horror negro e da narrativa *weird*.

Em única temporada de 10 episódios, *Lovecraft Country* ressignificou um cânone branco de horror - a *weird fiction* - nascido da criação de um homem branco racista, H. P. Lovecraft. No decorrer da trama, entre o racismo antinegro das leis Jim Crow, e entidades sobrenaturais e cósmicas lovecraftianas, o horror duplo converge entre si no desenvolvimento de uma narrativa inventiva, provocativa e de grande circulação popular. Nesse sentido, não é coincidência que, diante desse cenário de medo e ansiedade, Tulsa atravessa a narrativa audiovisual. O horror do racismo norte-americano se mistura com os parâmetros do inimaginável. O fogo nas ruas, a morte de familiares, o bombardeio com aviões, as prisões arbitrárias, a negação dos enterros, a tentativa de usurpação de terras, o silêncio imposto. Tulsa é a perturbação incompreensível que afronta toda e qualquer noção de possibilidade concreta. Apesar de ser "localizável", o ocorrido ultrapassa todas as linhas do possível até então. Assim, o Massacre de Tulsa é um evento fundamental na compreensão das dinâmicas do contrato racial na formação dos Estados Unidos da América. Então, a partir do centenário do evento, outros usos desse passado reverberaram no tempo presente, assim como na respectiva fonte.

As ressonâncias de 1921, bem como a experiência negra norte-americana, são invocadas e elaboradas na ficção: não somente na sua representação direta no episódio

Rewind 1921, mas na reiterada perseguição antinegra e no poder sobrenatural utilizado por supremacistas brancos. Os usos do Massacre - além de outros episódios do passado negro norte-americano - evidenciam figurações de medos, angústias e traumas. Mas, também, possibilidades e construções de reimaginação e reencontro. Nesse sentido, as teorias da história e da historiografia, em conjunto da análise histórico-cinematográfico amparada na conceituação de Francis Vanoye, Anne Goliot-Lété e Rafael Hansen Quinsani, possibilitaram a decupagem e análise dos arcos narrativos de Montrose, Atticus e Letitia.

Em primeiro lugar, Montrose. Desde o início de *Lovecraft Country*, o personagem detém difícil relacionamento com Atticus e com outros membros da família Freeman. É irritado, violento e traumatizado. Além disso, tem vício em bebidas alcoólicas. Na série televisiva, há representações explícitas do trauma do Massacre de Tulsa, sobretudo na sequência em *A History of Violence*: "Smells like Tulsa…". Entretanto, a existência de Montrose também enfrenta a complexidade de um homem negro e homossexual. A orientação sexual do personagem é essencial para a compreensão do comportamento receoso e evasivo. Não consegue se relacionar com terceiros sem, eventualmente, apresentar comportamentos humilhantes e agressivos herdados de Verton. A revelação em *Strange Case* projeta, então, a interseccionalidade de Montrose - e a genuína felicidade da *liberdade negra queer*. Ao retornar ao passado, o personagem realiza a narrativização do passado de Tulsa. Há sofrimento e aflição em sua voz. Contudo, consegue distanciar-se minimamente e elaborar sobre aquele dia - até, ao menos, reviver a morte do amor de infância. Durante a temporada, Montrose constrói - gradualmente - possibilidades de pertencimento e afeto. Entre a ação contra o culto e o auxílio para sua família, há renovação de sua agência negra no presente-futuro.

Em segundo lugar, o filho do sobrevivente. Veterano da Guerra da Coreia, Atticus configura-se como o tradicional herói *pulp*. É o "personagem escolhido" em sequências de ação, aventura e mistério. Mirado pela organização *Filhos de Adão*, Atticus enfrenta a dualidade de sua herança: descendente do supremacista branco, Titus; e da escravizada fugida, Hanna. A fantologia e a acumulação temporal são aspectos simbólicos na aparição repentina de Hanna em *Whitey's on the moon*. Após a morte de George em Massachusetts, posiciona-se com Letitia para proteger sua família das influências da organização branca. Ao longo da narrativa audiovisual, Atticus enfrenta graves conflitos com seu pai: discussões, desavenças e agressões. Todavia, em *Rewind 1921*, se aproxima emocionalmente do pai ao (re)conhecer as diferentes facetas do passado de Tulsa. Apesar de conhecer previamente o que foi o Massacre de 1921 por meio dos relatos dos sobreviventes - agora, no passado, teve a oportunidade de

enxergar e vivenciar o legado de sua família. Como um espectro no passado - *intruso naquele tempo* - Atticus salva Montrose, George e Dora dos linchadores brancos. Então, enxerga-se como a lenda contada por seu pai e tio: o homem misterioso, com o taco de beisebol, semelhante ao formidável Jackie Robinson. Além do confronto com espectros e entidades cósmicas, Atticus elabora possibilidades de ação, resistência e mudança diante do mundo antinegro - e, também, perspectivas de reencontro e afeto com Montrose e Letitia.

Em terceiro lugar, Letitia. Ao retornar à cidade de Chicago, enfrenta momentos de instabilidade e reconstrução. Assim como Atticus, também detém conflitos familiares, sobretudo com sua irmã Ruby. Na viagem com Atticus e George, confronta o horror duplo: o racismo antinegro e os monstros sobrenaturais. Todavia, é sua agência ativa na residência que instiga sua transformação na série ficcional. No embate com os vizinhos da comunidade branca e com o espectro de Hiram, Letitia "faz ver" os fantasmas como possibilidade de enfrentamento da assombração. O ato não apenas destrói a influência de Hiram, mas também liberta as vítimas negras da antiga condição: imóveis e sem nomes. No desfecho da trama, Letitia é uma das principais responsáveis por transfigurar a magia dos brancos para a população negra. Então, a personagem desempenha papéis latentes *do que fazer com o passado no presente*. Logo, enquanto exemplo da consciência Negra ativa e radical, Letitia promoveu uma *nova imaginação de mundo*. O fim da magia branca significou o poder Negro. Enfim, seu filho nascerá num planeta de magia *para* e *por* homens e mulheres negras.

Enquanto abordagens não contempladas na pesquisa, destaca-se aqui a ausência dos arcos narrativos de Hypolita Freeman, George Freeman, Ruby Baptiste e - até mesmo - da antagonista Christina Braithwhite. Enquanto uma série ficcional multifacetada, outras sequências poderiam constar na respectiva dissertação. Todavia, no intuito de analisar os atravessamentos temporais específicos do Massacre de Tulsa de 1921, a escolha ocorreu pelas personagens que se vincularam efetivamente com o passado em *Rewind 1921* - entre sobrevivente e descendentes. Por outro aspecto, as demais personagens denotam caminhos de investigação e análise por meio da teoria da história e historiografia, em consonância com o passado negro estadunidense. Por exemplo, figurado no episódio *Jig-a-Bobo,* um recorte possível é a análise dos atravessamentos da morte do adolescente Emmett Till, brutalmente assassinado em 1955. O episódio retrata diferentes perspectivas e ações diante do trágico ocorrido. Enquanto exemplo essencial da *quase* ficção científica, o episódio *I Am*, possibilita a análise da consciência Negra e da acumulação temporal experienciada por Hypolita em distintos espaços e tempos.

Na presente dissertação, em diálogo com a história indisciplinada e outras formas de narrativização histórica, a série de televisão *Lovecraft Country* (2020) foi destacada, decupada e analisada por meio da fantologia, acumulação temporal, consciência Negra, contrato racial, trauma e passado prático. Em 2020, a série ficcional projetou exemplos latentes de existência negra na reinterpretação do cânone do horror cósmico. Medo, horror, confusão e angústia foram evidenciados nos diferentes cantos e confrontos da ficção. No entanto, as perspectivas e ações - individuais e coletivas - desempenharam reflexões sensíveis e complexas sobre o Massacre de Tulsa nos 99 anos do evento. Montrose se redimiu com o filho, na difícil elaboração acerca de seu trauma. Atticus, enfim, compreendeu e perdoou seu pai. A aproximação ocorreu por desejo, por empatia, por afeto - em uma nova conexão e significado familiar. Isso é atestado, sobretudo, pela confiança de Atticus à Montrose para criação de seu filho. Por fim, Letitia não apenas lidou com espectros do passado e do presente, bem como alterou as possibilidades de futuro por meio do poder Negro: a magia Negra. *Onde está seu fogo?* [*Where is your fire?*], ecoou Sonia Sanchez em *Rewind 1921*. O fogo da vida, e não da morte, expõe as diferentes trajetórias negras de *Lovecraft Country* - em construção singular de agência, resistência, antirracismo, afeto e pertencimento.

Referências

Ávila, Arthur Lima de. “O que significa indisciplinar a história?” In: Ávila, Arthur de Lima; Nicolazzi, Fernando; Turin, Rodrigo (Orgs.). **A História indisciplinada**: teoria, ensino e difusão do conhecimento histórico. Vitória: Editora Milfontes, 19-54 ,2019.

Ávila, Arthur Lima de. “O que é um monumento senão uma memória permanente?” Os memoriais confederados nos Estados Unidos contemporâneos. In: Meneguello, Cristina; Bentivoglio, Julio (Orgs.). **Corpos e Pedras**: estátuas, monumentalidade e história. Vitória: Editora Mil Fontes, p. 83-104, 2022.

Baucom, Ian. **Specters of the Atlantic**: Finance Capital, Slavery, and the Philosophy of History. Durham: Duke University Press, 2005.

Brophy, Alfred L. **Reconstructing the Dreamland**: The Tulsa Riot of 1921: Race, Reparations, and Reconciliation. New York: Oxford University Press, 2002.

Butler, Jeremy G. **Television**: visual storytelling and screen culture. New York: Routledge. 2018.

Caruth, Cathy. Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History. **Literature and the Ethical Question**, n. 78, pp. 181-192, 1991.

Coleman, Robin R. Means. **Horror Noire**: A History of Black American Horror from 1890s to Present. New York, NY; Abingdon, Oxon: Routledge, 2023.

Coleman, Robin R. Means; Harris, Mark H. **The Black Guy Dies First**: Black Horror Cinema from Fodder to Oscar. New York: Saga Press, 2023.

Davis, Angela. “Estupro, Racismo e o Mito do Estuprador Negro”. In: **Mulheres, Raça e Classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, pp. 177-203, 2016.

Du Bois, W. E. B. **As almas do povo negro**. Tradução de Alexandre Boide. São Paulo: Editora Veneta, 2021.

Ellis, Philip A. The Construction of Race in the Early Poetry of H. P. Lovecraft. **Lovecraft Annual**, N. 04, pp. 124-135, 2020.

Ellsworth, Scott. **Death in a Promised Land**: The Tulsa Race Riot of 1921. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1992.

Ellsworth, Scott. **The Ground Breaking**: The Tulsa Race Massacre and an American City's Search for Justice. New York: Dutton, 2021.

Ferro, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

Fisher, Mark. **The Weird And The Eerie**. London: Repeater Books, 2016.

Gates, Eddie Faye. **Riot on Greenwood**: The Total Destruction of Black Wall Street. Fort Worth: Eakin Press, 2003

Gordon, Lewis R. **Medo da consciência negra**. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Todavia, 2023.

Hill, Karlos H. Photographing the Tulsa Massacre of 1921. **The Public Domain Review**. 27 de maio de 2021. Disponível em: <https://publicdomainreview.org/essay/photographing-the-tulsa-massacre-of-1921/>. Acesso 10/11/2025.

Izecksohn, Vitor. **Estados Unidos**: uma História. São Paulo: Editora Contexto, 2021.

Johnson, Hannibal B. **Black Wall Street**: from riot to renaissance in Tulsa's historic Greenwood District. Fort Worth: Eakin Press, 1998.

Joshi, S. T. **A vida de H. P. Lovecraft**. Tradução de Bruno Gambarotto. São Paulo: Hedra, 2014.

Joshi, S. T. **H. P. Lovecraft**: A Short Biography. Seattle: Senarth Press, 2018.

Joshi, S. T. **The Weird Tale**. Seattle: Senarth Press, 2017.

Joshi, S. T. "Reality and Knowledge: Some Notes on Lovecraft's Aesthetic". In: **Lovecraft and a World in Transition**: Collected Essays on H. P. Lovecraft. New York: Hippocampus Press, 2014.

Kleinberg, Ethan. **Haunting History**: for a Deconstructive Approach to the Past. California: Stanford University Press, 2017.

Krehbiel, Randy. **Tulsa, 1921**: reporting a massacre. Norman: University of Oklahoma Press, 2019.

LaCapra, Dominick. "Acting-out" and "Working-through" trauma. Interviewer Amos Goldberg. **Shoah Resource Center**: The International School for Holocaust Studies, 1998.

LaCapra, Dominick. **Representing the Holocaust**: history, theory, trauma. Ithaca: Cornell University, 1994.

LaCapra, Dominick. **Writing History, Writing Trauma**. Baltimore: John Hopkins University Press, 2014.

Lovecraft, H. P. "O horror sobrenatural na literatura". In: **Medo clássico** - Volume 2. Tradução de Ramon Mapa da Silva. Rio de Janeiro: Darkside Books, p. 301-393, 2021 [1927].

Lepore, Jill. **Estas Verdades**: a história da formação dos Estados Unidos. Tradução de André Czarnobai e Antenor Savoldi. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

Mengue, William Cândido. **“Feridas precisam de ar”**: tempo, trauma e fantologia acerca do Massacre de Tulsa de 1921 na série de televisão Watchmen (2019). Trabalho de conclusão de curso (Graduação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Licenciatura em História, Porto Alegre, RS, 70p., 2024.

Mills, Charles W. **O contrato racial**. Tradução de Teófilo Reis e Breno Santos. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

Mittell, Jason. **Complex TV**: the poetics of contemporary television storytelling. New York: New York University Press, 2015.

Morgan, Wayne H; Morgan, Anne Hodges. **Oklahoma: A History**. New York, London: W. W. Norton & Company, 1984

Pereira, Allan Kardec. “Por que todos nós não podemos nos dar bem?” In: **Impróprios para a História**: Rebelião, Tempo e Antinegritude em Ferguson (2014-). Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, pp. 89-123, 2022.

Quinsani, Rafael Hansen. “Cinema-História: Aportes Metodológicos e Teóricos” In: **A Revolução em Película**: uma reflexão sobre a relação cinema-história e a guerra civil espanhola. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010, p. 37-82.

Report, Tulsa Race Riot Disaster Relief, American Red Cross [1994.012.001], Tulsa Race Massacre Collection, **Tulsa Historical Society & Museum**, Tulsa, OK. Disponível em: <https://tulsahistory.org/wp-content/uploads/2018/11/1994.012.001_RedCrossReport.pdf>. Acesso em 15/11/2025.

Santos, Carolina Suriz dos. **THE POWER OF THE WEST COMPELS YOU!**: A memória cultural orientalista no filme O Exorcista (1973). Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2022

Schwab, Gabriele. **Haunting legacies**: violent histories and transgenerational trauma. New York: Columbia University Press, 2010.

Slotkin, Richard. Fiction for the Purposes of History. **Rethinking History**: The Journal of Theory and Practice, vol. 9, n. 2-3, p. 221-236, 2005.

Tulsa Race Riot: A Report by the Oklahoma Commission to Study the Tulsa Race Riot of 1921. Disponível em: <http://www.okhistory.org/research/forms/freport.pdf>. Acesso em: 23/04/2025.

Vanoye, Francis; Goliot-Lété, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Editora Papirus, 1994.

Voogd, Jan. **Race riots and resistance**: the Red Summer of 1919. New York: Peter Lang, 2008.

White, Hayden. **The Practical Past**. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2014.

Walker, Malea. Tulsa Race Massacre: Newspaper Complicity and Coverage. **Library of Congress Blogs**. 27 de maio de 2021. Disponível em: <https://blogs.loc.gov/headlinesandheroes/2021/05/tulsa-race-massacre-newspaper-complicity-and-coverage/ >. Acesso 15/11/2025.

Sites acessados

A Road to Repair. **City of Tulsa**. Disponível em: <https://www.cityoftulsa.org/mayor/road-to-repair/>. Tradução livre. Acesso 19/09/2025.

Andreeva, Nellie. ‘Lovecraft Country’ Not Returning For Season 2 On HBO. **Deadline**. 2 de julho de 2021. Disponível em: <https://deadline.com/2021/07/lovecraft-country-canceled-no-season-2-hbo-1234785811/>. Acesso em 04/02/2025.

Braxton, Greg. They were told white men ‘wouldn’t relate to’ the Tulsa Race Massacre. Then came ‘Watchmen’. **Los Angeles Times**. 26 de maio de 2021. Disponível em: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/tv/story/2021-05-26/tulsa-race-massacre-watchmen-lovecraft-country-documentaries>. Acesso em 04/02/2025.

Ellis, Nicquel T. A Tulsa Race Massacre victim was recently ID’d as a World War I veteran. The city has now paid tribute to him. **CNN**. 17 de novembro de 2024. Disponível em: <https://edition.cnn.com/2024/11/17/us/cl-daniel-tulsa-memorial>. Acesso em 26/09/2025.

Equal Justice Initiative. Montgomery, 2023. Disponível em: <https://lynchinginamerica.eji.org/explore>. Acesso em 11/11/2025.

Fleming, Mike. ‘Get Out’s Jordan Peele Teams With WBTV, HBO & Bad Robot For ‘Lovecraft Country’ Drama Series; Misha Green Writing. **Deadline**. 16 de maio de 2017. Disponível em: <https://deadline.com/2017/05/jordan-peele-lovecraft-country-hbo-series-misha-green-12020 95066/>. Acesso em 04/03/2025.

Seymour, Corey. HBO’s Lovecraft Country Debuts on Sunday—But Who Was H.P. Lovecraft, the Horror Writer Whose Legacy Informs It All?. **Vogue**. 15 de agosto de 2020. Disponível em: <https://www.vogue.com/article/who-was-hp-lovecraft-inspiration-for-lovecraft-country>. Acesso em 04/04/2025.

Sherlock, Ben. Lovecraft Country: Everything We Know (So Far) About J.J. Abrams And Jordan Peele's New HBO Series. **Screenrant**. 22 de maio de 2019. Disponível em: <https://screenrant.com/lovecraft-country-everything-we-know-abrams-jordan-peele/>. Acesso em 04/04/2025.

Rubin, Peter. Lovecraft Country Is a Necessary Reimagining of Genre Fiction. Wired. 17 de agosto de 2020. Disponível em: <https://www.wired.com/story/lovecraft-country-essay/>. Acesso em 04/04/2025.

Souza, Keyti. Lovecraft Country: o horror da vida real na forma de ficção científica. **Negrê**. 23 de outubro de 2020. Disponível em: <https://negre.com.br/lovecraft-country-o-horror-da-vida-real-na-forma-de-ficcao-cientifica/>. Acesso em 04/02/2025.

"We have finally found a mass grave": Archaeologists confirm they have a total of 12 individual burials in graves investigation. **2 News Oklahoma**. 19 de outubro de 2020. Disponível em: <https://www.kjrh.com/news/local-news/1921-tulsa-race-massacre-round-two-of-excavations-begin>. Acesso em 23/04/2025.

Weldon, Glen. 'Lovecraft Country': Facing Monsters —And A Monstrous History. **NPR**, Washington. 16 de agosto de 2020. Disponível em: <https://www.npr.org/2020/08/16/901256615/lovecraft-country-facing-monsters-and-a-monstrous-history>. Acesso em 04/04/2025.

Fonte

Lovecraft Country (2020)

Direção: Yann Demange, Daniel Sackheim, Victoria Mahoney, Cheryl Dunye, Helen Shaver, Charlotte Sieling, Misha Green, Jeffrey Nachmanoff, Nelson McCormick.

Roteiro: Misha Green, com co-escrita de Jonathan I. Kidd, Sonya Winton-Odamtten, Kevin Lau, Shannon Houston, Ihuoma Ofordire.

Produção: Jordan Peele, J. J. Abrams, Yann Demange e Ben Stephenson

Elenco: Jonathan Majors, Jurnee Smollett, Michael K. Williams, Wunmi Mosaku, Aunjanue Ellis, Courtney B. Vance, Jada Harris, Abbey Lee.