

CINEMA ASSOMBRADO: entre fantasmas e poéticas da criação

1

HAUNTED CINEMA: Between Ghosts and Poetics of Creation

Priscila de Assis Lopes de Andrade²

Resumo:

Esta comunicação analisa a noção de fantasma em diálogo com poéticas de criação cinematográfica, a partir de sua inscrição em processos históricos de violência, apagamento e expropriação. Partimos da hipótese de que a experiência audiovisual produz regimes sensíveis que organizam visibilidades, afetos e posições políticas. O fantasma opera como conceito e poética. Ele é investigado a partir dos processos criativos e formais de meus próprios filmes, onde influi como força relacional que atravessa o gesto cinematográfico e tensiona modos de ver, sentir e existir. Em diálogo com Avery Gordon (2008) e Saidiya Hartman (2020, 2021, 2022, 2025), proponho o fantasma como operador de experiências liminares entre trauma e elaboração, articulando regimes de visibilidade às hierarquias raciais, epistêmicas e sensíveis que estruturam o mundo colonial-moderno.

Palavras-Chave: Fantasma. Poéticas de criação. Escuta fantasma.

Abstract: *This paper analyzes the notion of the ghost in dialogue with poetics of cinematic creation, considering its inscription within historical processes of violence, erasure, and expropriation. It departs from the hypothesis that audiovisual experience produces regimes of sensibility that organize forms of visibility, affect, and political positioning. The ghost operates both as concept and as poetics. It is examined through the creative and formal processes of my own films, where it functions as a relational force that traverses the cinematic gesture and unsettles modes of seeing, feeling, and existing. In dialogue with Avery Gordon (2008) and Saidiya Hartman (2020, 2021, 2022, 2025), I propose the ghost as an operator of liminal experiences between trauma and working-through, articulating regimes of visibility with the racial, epistemic, and sensory hierarchies that structure the colonial-modern world.*

Keywords: Ghost. Poetics of Creation. Ghost Listening.

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética, 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

² Mestre em Artes pelo PPGARTES-UFC. Doutoranda em Comunicação na UFMG. Seus trabalhos e pesquisas são voltados para o cinema, atuando na interface entre fantasmagorias, assombros e agência das mulheres negras no processo de criação. Contato: priscila.smiths@gmail.com.

1. Escutar o que assombra.

Esta comunicação propõe uma investigação crítica sobre a figura do fantasma enquanto fenômeno social, histórico e político. Parte-se de uma compreensão ampliada do conceito de fantasma, para atravessar aspectos de sua concepção, relações dele com a linguagem cinematográfica, e os modos de ruptura e assombro que podem ser associados a ele. A proposta é deslocar o olhar tradicional que associa o fantasma exclusivamente ao campo do sobrenatural, para encará-lo como manifestação das violências históricas, dos apagamentos sistemáticos e das memórias não elaboradas que estruturam o pensamento colonial-moderno.

Partindo da premissa de que os fantasmas produzem efeitos concretos no mundo, esta comunicação se dedica a compreender como eles operam enquanto agentes narrativos, políticos e subjetivos. Em diálogo com Avery Gordon (2008), Saidiya Hartman (2020, 2021, 2022, 2025) e alguns outros autores e autoras, busca-se pensar o fantasma como índice das ausências fabricadas pela história e pelas estruturas sociais, sinalizando que há algo que ainda precisa ser escutado, enfrentado e transformado.

Iremos ter como foco a concepção do fantasma enquanto fenômeno social, em uma elaboração crítica e metodológica operativa nas experiências cinematográficas. Entre contextualizações teóricas e elaborações sobre meus próprios processos de criação, busco compreender como o fantasma pode desestabilizar o elo com a sua criação, abrindo fendas para o ressurgimento em uma outra forma de habitar e experienciar o mundo e as práticas cinematográficas. Analiso de que maneira o fantasma atravessa minhas narrativas não apenas como tema ou figura imagética, mas como método de trabalho, instaurando o que denomino de *escuta fantasma*.

Iremos refletir sobre como a *escuta fantasma* opera ao longo do meu processo criativo, incidindo sobre decisões formais, narrativas e éticas. Trata-se de uma prática que se constrói na atenção ao que retorna de forma insistente [imagens do arquivo familiar, sonhos, gestos, recusas, silêncios, sons e ausências] e que reorganiza o fazer cinematográfico a partir do encontro com essas presenças instáveis. A criação passa a ser compreendida menos como um gesto de controle e mais como um exercício de disponibilidade frente ao que assombra.

Iremos iniciar passando por uma breve história da figuração do fantasma no cinema, não como levantamento rígido, mas como mapeamento das formas pelas quais o espectral pode se inscrever na linguagem cinematográfica. Esse percurso nos permite compreender que o fantasmagórico assume uma dimensão também constitutiva do próprio dispositivo fílmico. Ao atravessar diferentes momentos da aparição de fantasmas na história do cinema, busco evidenciar como cada forma de figurar organiza modos específicos de visibilidade, temporalidade e agência. Essa trajetória inicial é fundamental para, posteriormente, deslocar a discussão para uma ênfase nas agências do fantasma, considerando essa ideia como a força de um *[re]torno* que desloca sujeito, tempo e espaço, reorganizando nosso campo estético e social

A partir disto, avanço para pensar os agenciamentos do fantasma nos processos de criação de alguns de meus filmes, propondo a noção de *escuta fantasma* como prática estética e ética. Essa dimensão processual se articula ao que chamo de olhar como desvio, práticas de deslocamento que recusam centralidades, que operam nas margens do enquadramento e tensionam expectativas de transparência narrativa. Se a escuta fantasma implica abertura ao imprevisto, o olhar como desvio constitui a operação formal desse agenciamento, deixando-se afetar por forças que reorganizam o quadro cinematográfico e instauram uma política do sensível no próprio gesto de criação.

Ao articular conceitos e prática artística, esta comunicação propõe compreender o fantasma como operador estético e político, instaurando deslocamentos que tensionam heranças coloniais, regimes de visibilidade e formas estabilizadas de representação. Interessa-me, sobretudo, investigar como o espectral pode funcionar como método crítico na dimensão do próprio gesto criativo, instaurando uma prática que tensiona formas estabilizadas de representação e convoca outras epistemes, atravessadas por modos dissidentes de habitar o visível e o audível. O espectral, assim, torna-se menos um tema e mais um método crítico de criação, capaz de reconfigurar os vínculos entre poética, comunicação e política.

2. A figuração do fantasma no cinema: breves notas.

O fantasmagórico acompanha o cinema desde sua criação, não apenas como temática, mas como dimensão constitutiva de seu dispositivo e de sua linguagem. Desde os primeiros experimentos com a imagem em movimento, o cinema projeta presenças ausentes, reinscreve

corpos no tempo e produz aparições que tensionam os limites entre visível e invisível. O espectral, portanto, é uma condição da própria experiência cinematográfica. Há uma passagem e um retorno do fantasma enquanto figura convocada ao longo da história do cinema, se tomarmos a própria tessitura de filmes. Ao compreender como as narrativas e as construções formais do cinema organizam essas presenças (por meio de enquadramentos, montagens, temporalidades e modos de fabulação), torna-se possível pensar o fantasma como operador poético e político.

O assombro, para além do afetamento sensorial no espectador, é trabalhado em filmes no próprio agenciamento narrativo de histórias de fantasmas. Isso pode parecer óbvio, mas o que quero analisar aqui é uma relação comparativa entre algumas obras fílmicas, considerando o agenciamento dos fantasmas dentro da História e o modo de figurar o fantasma nas narrativas, em uma elaboração mais ampla sobre como tem sido construída a imagem do fantasma dentro do cinema, percebendo diferenças e aproximações. Ainda que as narrativas tenham atravessamentos diversos de desfechos e propósitos, é fundamental pensar a relação dessas histórias com a nossa investigação sobre a figura do fantasma.



FIGURA 1 – Fantasmas nos primeiros cinemas.

Fonte – Frame do filme *O Solar do Diabo* (1896), de Georges Méliès.

Em filmes dos primeiros cinemas, como *O Solar do Diabo* (1896), de Georges Méliès, que conta a história de um castelo mal assombrado, vemos a presença do fantasma, e



também de outras figuras que se tornariam presentes nas convenções do cinema de horror: o vampiro, a bruxa e o diabo. O fantasma é representado pela figura de corpos envoltos por um manto branco que impossibilita a identificação de rostos e outros traços, reforçando a ideia de uma presença etérea e indefinida. Estes corpos passam a assombrar uma das pessoas presentes no castelo. Eles desaparecem da mesma forma que aparecem: de forma súbita, reforçando a lógica do espectro que irrompe o tempo e o espaço.

Essa forma de figuração do fantasma, marcada pelo corpo encoberto por um manto branco, passa a se cristalizar como uma imagem recorrente tanto no imaginário ocidental quanto na própria história do cinema – o que contribuiu para a estabilização de um modelo visual da materialização do fantasma, que atravessa décadas e gêneros cinematográficos. No cinema, o manto branco opera como solução formal e simbólica, ao mesmo tempo em que materializa a ausência, permite também a visualização do invisível, oferecendo ao espectador uma imagem reconhecível do assombro.

Essa codificação visual se torna tão frequente que ultrapassa o campo do cinema, passando a habitar o senso comum, as representações populares e as narrativas infantis, reforçando uma ideia de fantasma universal e deshistoricizado. Ao se tornar convenção, essa imagem tende a neutralizar o potencial político do assombro, deslocando o fantasma de suas condições sociais e históricas de produção e reduzindo-o a uma figura genérica do medo, facilmente assimilável e reproduzível.

Algumas décadas seguintes, iremos ver a presença do fantasma numa forma figurativa mais aproximada da forma humana, marcada por uma transparência que indica sua condição espectral. Em um filme como *A Carruagem Fantasma* (1921), de Victor Sjöström, conta-se a história de David Holm, interpretado pelo próprio diretor Victor Sjöström, que é um homem alcoólatra e violento. Após uma aposta entre amigos na véspera do ano novo, e sua morte acidental depois de uma briga entre esses amigos, ele é condenado a dirigir a carruagem que recolhe as almas dos mortos durante a passagem daquele ano.



FIGURA 2 – Fantasmas transparentes.

Fonte: frame do filme *A Carruagem Fantasma* (1921), de Victor Sjöström.

No filme, vemos o protagonista David Holm, já falecido, ao lado de seu amigo Georges, falecido no ano anterior, que é o motorista da carruagem e acompanha o amigo em sua jornada. Ainda que consigamos ver os dois personagens, os corpos de ambos têm um aspecto diáfano: conseguimos ver os objetos que perpassam seus corpos, em uma dimensão de atravessamento das coisas sólidas, por possuírem materialidades distintas.

O protagonista David aparece sob duas formas: seu corpo morto deitado sobre o túmulo, e seu corpo espectral sentado sobre ele. O corpo morto não possui a mesma configuração dos demais, o que reforça a figura espectral representada por ambos os personagens, a partir da sobreposição de um corpo sólido sobre um corpo transparente. Narrativamente, o filme irá trazer o fantasma em uma relação de moral, com uma função de redenção: é pela experiência com os mortos e o confronto com seus próprios erros que o personagem é levado à reflexão e a uma possível transformação. O espectro funciona como catalisador de consciência individual e mudança de conduta.

Em *Kwaidan: As 4 Faces do Medo* (1964), de Masaki Kobayashi, temos quatro contos de fantasmas. Em um deles, *Em Uma Xícara de Chá*, o fantasma surge como uma representação humana através do reflexo na superfície do chá. O filme narra a história de um escritor que, ao ver um fantasma na sua xícara de chá, passa a ser assombrado e, através da

própria história que é contada por ele, ele se torna também um fantasma. O filme usa da metalinguagem para trazer uma questão paradoxal do fantasma.



FIGURA 3 – Fantasmas do reflexo.

Fonte: frame do filme *Kwaidan: As 4 Faces do Medo* (1964), de Masaki Kobayashi.

Logo no início de *Em Uma Xícara de Chá*, o narrador fala de fragmentos de ficção presentes em livros antigos japoneses, que teriam histórias que não foram finalizadas – “talvez a morte tenha impedido de continuar escrevendo”, diz o personagem. A aparição, ainda que possa se assemelhar ao de uma transparência, como acontece em outras imagens de fantasmas, se faz através do reflexo, uma imagem óptica que se reproduz através de um espelhamento. Aqui as imagens não se sobrepõem mas se justapõem, no sentido de contiguidade. Ao final, percebemos que ele é narrado pelo próprio escritor, que parece, simultaneamente, escrever e vivenciar a história escrita em seu livro, deixando-a inacabada.

Uma outra aparição do fantasma no cinema se dá fora da semelhança com a figura humana, em uma personificação através do espaço. Essa não é a representação mais comum do fantasma. Em sua construção imagética, o cinema utiliza o espaço muito mais como palco do assombro do que como representação figurativa do próprio fantasma. É comum vermos isso acontecer em filmes com casas mal assombradas: nessas narrativas, portas batem repentinamente, cadeiras são arrastadas, objetos se movem. Nessa situação, o fantasma não é

o espaço em si, nem os objetos, mas os utiliza como canal para estabelecer o assombro. Um exemplo disso é *Poltergeist: O Fenômeno* (1982), de Tobe Hooper, que conta a história de uma família que é assombrada por fantasmas. Na casa, portas batem, objetos se movem, alguns ganham vida, como um boneco palhaço. A filha do casal, Carol Anne, interpretada por Heather O'Rourke, é capturada através da televisão. Ao final descobrimos que a casa está localizada em um cemitério indígena e que, supostamente, esses seriam os fantasmas que assombravam a família, utilizando o espaço da casa e objetos como ferramentas para esse assombro.

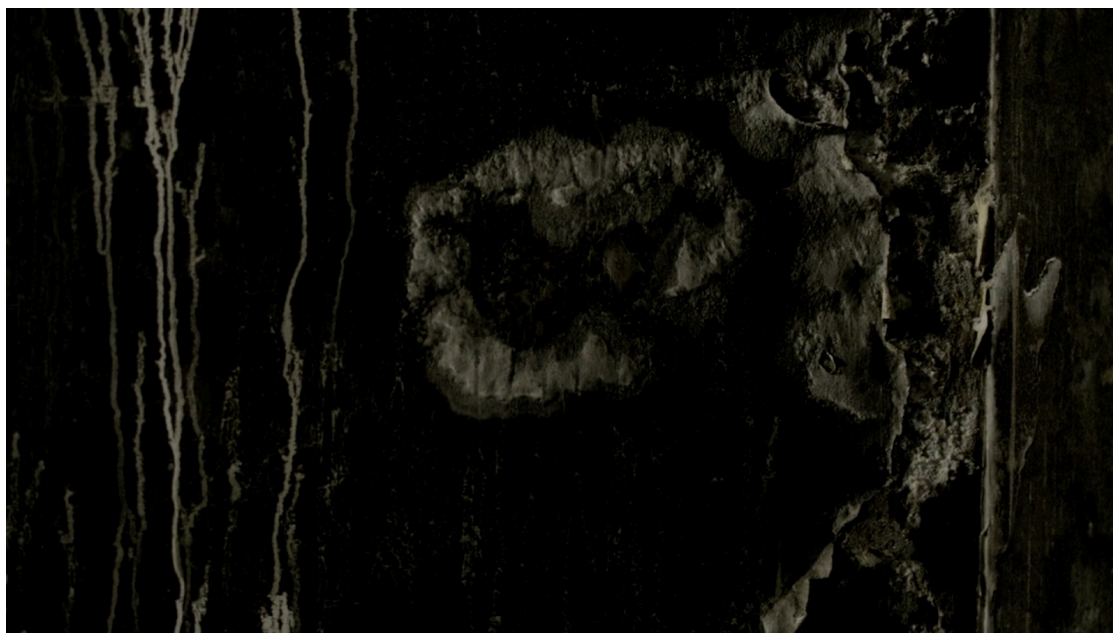


FIGURA 4 – Fantasmas topográficos.

Fonte: frame do filme *Cães Errantes* (2013), de Tsai Ming-Liang.

O fantasma fora da semelhança humana, personificado através do espaço, entra em uma camada mais densa, de um fantasma topográfico. Ele não utiliza o espaço como assombro, e sim como sua própria personificação. Um exemplo disso é o filme *Cães Errantes* (2013), de Tsai Ming-Liang, que conta a história de um pai, representado pelo ator Lee Kang-sheng, e seus dois filhos, que vagam pela cidade e à noite dormem em um lugar abandonado. A família vive em uma condição precária, vemos os filhos no supermercado provando degustações para se alimentarem. O pai, durante o dia, segura placas de anúncio sob a chuva e a indiferença urbana, até reencontrar os filhos à noite para comerem juntos na rua.

A chegada de uma mulher à casa introduz um diálogo com uma das crianças que explicita a noção de fantasma como materialização do espaço. A criança pergunta “As rachaduras nas paredes são por causa de fantasmas?”, a personagem da mulher responde que “a casa é como uma pessoa, fica doente, fica velha”. Ao ser assemelhada a uma pessoa, a casa ganha corporeidade, adensando a ideia do fantasma que percorre a narrativa e que se articula à experiência social daquela família. As rachaduras da casa, toda a ruína que ela carrega, não seriam uma consequência da ação do assombro do fantasma, mas o próprio fantasma. O fantasma topográfico opera, não como aparição, mas como forma de existir e habitar um espaço. Portanto, ele se funde e se confunde, ao mesmo tempo, com a própria existência daqueles corpos, operando naquilo que se revela, lenta e silenciosamente, entre eles.



FIGURA 5 – Fantasmas em representação realista.

Fonte: frame do filme *A Chorona* (2019), de Jayro Bustamante.

Em filmes contemporâneos, mas não exclusivamente neles, temos a figuração de fantasmas que não são representados pela forma de um manto branco, transparência, reflexo, ou topográfica, mas pela representação realista do humano, sem distinções figurativas evidentes entre vivos e mortos. Um exemplo deste é *A Chorona* (2019), de Jayro Bustamante, que narra a história de Alma, interpretada por María Mercedes Coroy, que vai mostrar a protagonista em uma aparição mais realista, ainda que em algumas cenas de teor surreal, do ponto de vista narrativo.

Alma, que em seu nome já traz o prenúncio fantasma, foi assassinada junto aos seus filhos por Enrique, um ex-general do exército da Guatemala. O assombro de Alma, diferente das outras representações, se dá de forma mais frontal, pela sua própria relação com os personagens vivos assombrados. Alma passa a trabalhar na casa de Enrique, junto às outras empregadas, não havendo nenhuma desconfiança da família quanto à personagem ser um fantasma. Alma provoca uma mudança em toda a família de Enrique, trazendo à tona a injustiça social do ex-general e seu exército, contra ela e os povos de sua aldeia, em um retorno em busca de justiça.

É relevante percebermos a relação estabelecida pela figura de Alma, ao surgir como representação realista, sem os artifícios listados acima. Essa escolha formal do filme traz consigo um jogo narrativo de interessantes implicações para o espectador. O filme parece nos dizer também: os fantasmas estão presentes na nossa História, eles são invisíveis para nós no nosso cotidiano por serem comuns à formação social estruturante que invisibiliza sujeitos a partir de uma relação de poder. Aqui o fantasma toma forma pela dimensão também de sua presença histórica.

Identificamos assim que o fantasma, enquanto representação figurativa, se desdobra em diferentes possibilidades de agenciamento narrativo e plástico dentro do cinema, seja como uma instância de reforço moral, seja como uma presença que denuncia e exige justiça histórica, em deslocamentos significativos nos modos de narrar e perceber o mundo. Observamos isso, ao considerar a diferença entre narrativas que apenas reiteram o fantasma como ameaça cíclica, sem elaboração, e aquelas que propõem um desfecho que repara ou reconhece o trauma que deu origem ao fantasma.

Pensar o agenciamento dos fantasmas nas narrativas fílmicas é também pensar como o cinema lida com a memória, a justiça e a possibilidade de transformação. Assim, como nos lembra Avery Gordon, “às vezes é sobre escrever histórias de fantasmas, histórias que não apenas consertam erros de representação, mas também se esforçam para entender as condições sob as quais uma memória foi produzida em primeiro lugar, em direção a uma contramemória, para o futuro” (GORDON, 2008, p.22).

Por isso, é necessário considerar o lugar de criação de narrativas, não apenas para denunciar o passado, mas também para invocar um outro porvir, em que as memórias não sejam mais relegadas à condição de ausência, mas reconhecidas como centrais na elaboração de novas formas de existir, narrar e imaginar o mundo.

3. Agências do fantasma

O fantasma, trabalhado nesta comunicação através de uma elaboração poética na criação, é um espectro que se integra a um trânsito, a uma passagem, de um lugar ou estado para outro. Ou seja, é *[re]torno*, uma ação de tornar novamente, restituir, voltar a um lugar habitado anteriormente, ou ainda habitado. Esse retorno é realizado entre tempos, entre espaços, entre estruturas. Junto desse retorno vem o assombro. O assombro tem o poder de agenciamento, numa ação de passagem, de um estado para outro, de transformação. Gordon (2008) aponta:

O caminho do fantasma é assombrar, e assombrar é uma maneira muito particular de saber o que aconteceu ou está acontecendo. Ser assombrado nos atrai afetivamente, às vezes contra a nossa vontade e sempre um pouco magicamente, para a estrutura do sentimento de uma realidade que passamos a experimentar, não como conhecimento frio, mas como um reconhecimento transformador. (GORDON, 2008, p.8).

O assombro, portanto, não é apenas uma reação sensorial ou emocional, ele opera como uma mediação entre o visível e o invisível. O fantasma, ao assombrar, não apenas revela um trauma ou uma falta, ele convoca uma escuta e um reconhecimento. É nesse espaço afetivo e epistemológico que se instala sua agência: ao perturbar a linearidade do tempo e a estabilidade dos espaços, o fantasma desorganiza o mundo tal como o conhecemos, abrindo brechas para outras formas de saber e de sentir.

Stephen Frosh (2018), pensando a partir da psicanálise, vincula o fantasma aos processos de negação do luto, como “algo que não pode ser enlutado porque nunca é reconhecido” (2018, p.65). Diante dessa não elaboração do luto, há um potencial de ressurgência, ou seja, do *[re]torno*, trabalhado aqui no conceito de fantasma, numa reaparição fantasmagórica, que pode ser ameaçadora ou promissora. Aqui entramos em dois pontos de agência do fantasma: a ameaça de um retorno devastador e a expectativa de retorno que determina progresso, através do rompimento com a esfera criadora do fantasma.

Assim, a agência fantasma se manifesta tanto pela capacidade de permanência, através da insistência no medo, do não-dito, da não elaboração do trauma, quanto no deslocamento e reconfiguração, apontando para possibilidade de reelaboração. E quando essa reelaboração implica romper com os próprios mecanismos que geraram o fantasma, o retorno

fantasmático torna-se força de abertura, de passagem. Em ambos os caminhos, a agência do fantasma pode insistir por um futuro que se refaça a partir daquilo que foi recusado.

Frosh dá como exemplo o “ressurgimento da fabricação de mitos nacionalistas e a violência subsequente” (FROSH, 2018, p. 67), como consequência de um possível retorno ameaçador. Numa outra direção, podemos pensar em um retorno fantasmático promissor, através de lutas em defesa dos direitos sociais. Assombração esta, trabalhada por Karl Marx, no *Manifesto Comunista*, numa proposta de espectro revolucionário assombrando a Europa e o capitalismo, por exemplo. Essa noção é seguida por Jacques Derrida, em *Espectros de Marx*, na ideia de retorno do próprio pensamento de Marx, em oposição à ideia de alguns pensadores, que viam o socialismo cessado mesmo após o fim da União Soviética. Poderíamos pensar também em diversos processos de luta por justiça social – movimentos abolicionistas, antifascistas, feminismo negro, entre outros –, que retornam de um passado a uma era contemporânea através de pautas para mobilização e avanços em questões que poderiam parecer resolvidas, mas ainda estão presentes por aqui – não trabalhadas, irresolvidas.

Esse retorno não deve ser entendido como mera repetição do passado, mas como uma força política que ressurgem em resposta a violências ainda não resolvidas, convocando à ação e à transformação. Essa direção de *[re]torno* fantasma opera como sinais de lutas que continuam a reverberar porque seus fundamentos [racismo estrutural, colonialismo, patriarcado] seguem atuantes no presente. O assombro, aqui, se transforma em um dispositivo de escuta e enfrentamento, um chamado para reelaborar e reinventar o mundo.

4. A escuta fantasma

No processo de reelaboração histórica, principalmente nas lacunas dos documentos, Saidiya Hartman vai trabalhar com a reescrita da História a partir de um processo que a autora intitula de *fabulação crítica* (HARTMAN, 2020, 2021, 2022, 2025). Hartman afirma que a exposição e a crítica da escrita do colonizador sobre si e suas ficções não é suficiente, ela vai propor a reapropriação dos arquivos, mesmo estes sendo produtos coloniais. A ausência do registro, do documento, não apenas fala sobre o ponto de vista de quem almeja ter domínio na história, mas sobre uma escrita fantasma de quem também está na história, mesmo que, aparentemente, não esteja. A autora vai reelaborar os arquivos e a escrita da

história, a partir da perspectiva das pessoas que foram apagadas e invisibilizadas dela, fundamentando-as em leitura de lacunas, em um gesto especulativo político e ético.

O conceito de fabulação crítica me fez refletir sobre a agência de corpos dissidentes nos processos de criação, e contribui para o que vou elaborar de escuta fantasma: um modo de atenção que se abre ao indizível, ao invisível e ao que *[re]torna* como assombro dentro da poética. Uma experiência que se constrói na atenção a práticas situadas e aos retornos que emergem ao longo dos processos de criação.

O filme *Cavalo Serpente (vol.1)(2024)* conta a história de um segredo que foi repassado para minha irmã, através da nossa tataravó, e ficou guardado em um sonho até eu nascer. Ele foi resultado de uma pesquisa para outro filme, *Cavalo Serpente (2026)*. Inicialmente, não havia a intenção de realizar um novo filme, tratava-se de um processo investigativo voltado à construção de uma narrativa futura. No entanto, à medida que a pesquisa avançava, as ausências, os gestos interrompidos e as experiências silenciadas começaram a *[re]tornar* como matéria viva, exigindo forma própria. *Cavalo Serpente (vol.1)* nasce desse movimento de elaboração do *[re]torno*, quando a pesquisa deixa de ser apenas etapa preparatória e se afirma como gesto criativo em si, revelando o fazer fílmico como espaço de escuta, fabulação e reativação do que parecia perdido.



FIGURA 6 – Ferramenta lupa.

Fonte: Acervo da pesquisadora.

A pesquisa se deu em algumas fotografias, documentos e objetos de família. Meu interesse, a princípio, era descobrir segredos que pudessem construir camadas mais profundas para dentro da narrativa proposta para a história. Coletei o máximo de fotografias que consegui, com minha mãe, minhas tias, meu pai, primas, e saí investigando essas imagens. Espalhava as fotografias e saía analisando uma a uma, com uma lupa. A partir desse processo, saíram vários fantasmas.

O primeiro deles foi de uma fotografia não encontrada, a fotografia da minha irmã com nossa tataravó. Eu lembrava dessa imagem porque minha irmã havia sido a única, dos três filhos de meus pais, a conhecê-la. Na imagem, a nossa tataravó estava em uma cama e minha irmã, ainda bebê, ao seu lado. Essa era a única foto que tinha visto dela, mas não lembrava o seu rosto. Nessa busca, chego a outras imagens da minha tataravó e vejo o rosto dela.

O manejo das fotografias, nesse processo, era como abrir uma fenda no tempo, de um lugar de partida ou reencontro, de onde emergem narrativas. O arquivo, nesse processo, estava vivo, manifesto, não apenas guardando memórias, mas reinventando-as. Nele, os documentos ganhavam fôlego de ficção, e cada imagem carregava não só a sua própria história, mas também a reverberação de outras que sussurram segredos pelas suas bordas, sombras que atravessam corredores, rostos não nomeados, presenças que insistem em não se apagar.

Nesse processo, as imagens têm a própria vida, elas sobrevivem aos contextos em que surgiram e carregam consigo afetos, gestos, memórias. Assim como coloca Didi-Huberman, em um leitura sobre a obra de Aby Warburg: “As próprias imagens, nessa óptica de retorno de fantasmas, viriam a ser consideradas como aquilo que sobrevive de uma dinâmica e uma sedimentação antropológicas tornadas parciais, virtuais, por terem sido, em larga medida, destruídas pelo tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2013. p.35). Ou seja, uma imagem pode atravessar o tempo e continuar a nos afetar, como um fantasma.

Nessa jornada, em que as imagens se tornam entidades vivas, somos convocados a ouvi-las. Dessa maneira, permiti que as memórias ondulassem, formando uma fração de experiências e histórias que se entrelaçavam, em vez de seguir uma linha temporal rígida. Cada imagem carregava consigo não apenas a sua própria história, mas também a

possibilidade de revelar outras narrativas. Na imagem abaixo [figura 7], à primeira vista, via apenas minha mãe com um papagaio na mão, meu pai abraçado a ela, e meu tio diante da casa da minha bisavó. Mas à medida que o olhar se adensava, outros corpos e presenças emergiam. Notei, escurado à coluna, um menino sentado no chão, com os braços envoltos em suas pernas, o olhar em direção à câmera, encarando-a. Ele parece estar à margem da narrativa familiar, esperando ser visto.



FIGURA 7 – Mãe, menino e papagaio.

Fonte: imagem familiar, acervo da pesquisadora.

Mais adiante, percebi também uma sombra ao fundo, projetada na parede atrás da coluna. Os rostos, meus pais não os reconheceram. E então compreendi que não se tratava

apenas de recordar, mas de presenciar. Havia ali um gesto: a criança que encara diretamente a lente, uma mancha em volta, como uma cicatriz do tempo, falando não apenas o que aconteceu, mas o que insiste em *[re]tornar*, carregando o rastro dos que não puderam ser nomeados, dos gestos que escapam à lembrança, dos fantasmas que habitam os acervos e as memórias. Ela nos lembra que o arquivo também é um lugar de assombro e que talvez o verdadeiro trabalho de escuta seja o de acolher esses fantasmas.

Todo aquele processo de investigar minuciosamente as imagens cada vez mais me levava a compreensão de que aquele acervo era vivo, e o processo era de escuta desses fantasmas, dessas imagens. Elas não apenas mostravam, mas sussurravam, pediam menos interpretação do que presença. Era preciso estar ali, diante delas, com a disposição de quem conversa com algo que não quer ser traduzido, mas reconhecido. Nesse gesto, percebi que, mais do que preservar memórias, eu era convocada a habitá-las.

Percebi que esse processo estava sendo guiado por fantasmas, que ali estava se materializando um filme sobre e com fantasmas. Um filme sobre a imagem e a vida roubada, as ficções capturadas, as fotografias e os sonhos não materializados, e o *[re]torno* delas, através do arquivo, da ficção, em uma viagem no espaço-tempo, para assombrar a criação e o pensamento modernos – conjecturando possibilidades de fabulação de mundos e epistemes, de uma dívida impagável.

O *[re]torno*, elaborado no fantasma, é trabalhado no filme através do arquivo e do que surge no campo visual deste arquivo, mas também por uma fabulação crítica junto a essas imagens, em um gesto de busca da manifestação fantasmagórica, que dialoga com a narrativa construída pela obra e com os processos de criação relacionados a ela, através daquilo que foi e do que não foi contado. Chego a um lugar em que todo o material trabalhado no filme vai operar como assombração na história.

Nesse processo, percebo que cada fotografia carrega consigo camadas de significados que se entrelaçam com o desconhecido, revelando um universo de segredos que buscam ser desvelados. É como se cada imagem guardasse uma parte do espectro daquilo que foi, esperando que a narrativa o desperte. Apichatpong Weerasethakul disse, no ensaio *Fantasmas no Escuro*, que realizou filmes com a ideia de “acordar os mortos e dar a estes uma nova alma, fazendo-os caminhar mais uma vez” (Weerasethakul, 2015, p.133/134).

Cavalo Serpente (vol.1), que aborda uma memória que me foi apagada, utiliza a ficção como ferramenta para a criação de um inventário geracional que atravessa o

espaço-tempo. Neste processo, minha insistência nas imagens como impulsionadoras da história é fundamental. Em vez de me apegar a um arco estrutural convencional de narrativa, opto por investir na relação intrínseca que as imagens estabelecem entre si, permitindo que elas costurem tramas e conexões únicas que emergem de suas interações. O manejo do álbum familiar se transforma em um ato de ficção, onde cada fotografia serve como um ponto de partida ou encontro para construção narrativa. Esse arquivo não é apenas um repositório de memórias, mas sim um espaço dinâmico onde os documentos se tornam motores de ficção.

É nesse ponto que a escuta fantasma se aprofunda e se desloca do arquivo enquanto objeto para o arquivo enquanto corpo sensível. O processo de criação do filme opera no interior de uma constelação íntima, familiar, atravessada por silêncios herdados, apagamentos e lacunas transmitidas. O que se escuta já não é apenas o que está presente na imagem, mas aquilo que foi interditado de aparecer, aquilo que permaneceu fora do enquadramento ou que nunca chegou a se materializar como fotografia.

O filme não nasce da vontade de explicar as imagens, mas de permanecer com elas. A escuta fantasma que opera em *Cavalo Serpente (vol.1)* se organiza como uma prática de convivência com aquilo que não pode ser plenamente recuperado. O que emerge não é uma verdade oculta, mas uma série de presenças instáveis, fragmentárias, que se atualizam no encontro entre imagem, corpo e fabulação. Nesse sentido, a fabulação não aparece como invenção arbitrária, mas como um método ético de relação com o arquivo, uma forma de dar corpo ao que foi silenciado sem violentá-lo novamente com a exigência da prova. Hartman vai trazer por uma perspectiva nomeada como fabulação crítica, como descreve a autora sobre o método:

O resultado desse método é uma “narrativa recombinante”, que “enlaça os fios” de relatos incomensuráveis e que tece presente, passado e futuro, recontando a história da garota e narrando o tempo da escravidão como o nosso presente. [...] A contenção narrativa, a recusa em preencher as lacunas e dar fechamento, é uma exigência desse método, assim como o imperativo de respeitar o ruído negro – os berros, os gemidos, o sem sentido e a opacidade, que sempre excedem a legibilidade e a lei. [...] É uma escrita impossível que tenta dizer o que resiste a ser dito (uma vez que garotas mortas são incapazes de falar). É uma História de um passado irrecuperável; é uma narrativa do que talvez tivesse sido ou poderia ter sido; é uma História escrita com e contra o arquivo. (HARTMAN, 2020, p.29/30).

Em uma aproximação com a fabulação crítica, como método descrito pela autora, a escuta fantasma se constroi também a partir de uma recusa deliberada de completar as

lacunas deixadas pelo arquivo, em um campo de forças onde passado, presente e futuro se contaminam. O tempo da memória, assim como o tempo da escravidão descrito por Hartman, não se encerra no passado, ele retorna como assombro, como insistência, como ferida aberta no presente.

Entretanto, a escuta fantasma se funda também em uma ética da presença, não se organizando prioritariamente no campo da escrita ou da recombinação histórica, mas no campo da experiência, do corpo e da escuta situada. O que está em jogo não é apenas como narrar o que falta, mas como estar diante daquilo que *[re]torna*. A escuta fantasma entende o assombro como um acontecimento ativo, capaz de produzir deslocamentos. Escutar o fantasma não significa permanecer paralisada diante do que não se resolve, mas permitir que essa presença desestabilize, reoriente e reorganize o processo de criação.

O assombro, nesse contexto, não é um fim, mas um disparador. A escuta fantasma se compromete com os efeitos que a presença fantasma produz. Reafirmando o que foi colocado por Gordon “é precisamente a experiência de ser assombrado no "mundo da realidade comum", [...] que perturba ou até mesmo arruína nossa capacidade de distinguir realidade e ficção, magia e ciência, selvagem e civilizado, eu e outro, e, dessa forma, dá à realidade uma coloração diferente” (GORDON, 2008, p. 53).

A escuta fantasma, assim, não busca estabilizar o assombro nem tampouco traduzi-lo em categorias reconhecíveis, mas acompanhar os deslocamentos que ele provoca. Em um *[re]torno* não apenas para lembrar o que foi perdido, mas para exigir novos modos de relação com o tempo, com o arquivo e com a criação. É nesse campo de força, entre contaminação e desvio, que a escuta fantasma se afirma como um operador próprio, situado e transformador.

Essa escuta fantasma, em *Cavalo Serpente (vol.1)*, se afirma como um gesto político e estético que desestabiliza a ideia de memória como arquivo fechado, e este, como ferramenta de captura do real. Ao invés disso, o filme se propõe como um campo de ressonância, onde imagens, sonhos, documentos e fabulações coexistem, produzindo um espaço em que o passado é continuamente reativado, entre o que foi vivido, o que foi apagado e o que *[re]torna* como assombro.

Essa escuta atravessa o meu próprio corpo no processo de criação. Ao lidar com imagens que dizem respeito a uma memória que me foi apagada, percebo que escutar os fantasmas é também me colocar em risco, aceitar ser atravessada por afetos que não me pertencem inteiramente, mas que me constituem. O filme se constroi como um espaço de

negociação entre o que herdei, o que perdi e o que posso reinventar. Escutar os fantasmas não é trazê-los à luz para esconjurá-los, mas reconhecer sua permanência como parte constitutiva da experiência. É nesse lugar que o filme encontra sua forma.

5. O olhar como desvio, práticas de deslocamento.

Como expor uma ferida? Como olhá-la de forma opositora? Foi mais ou menos por esse caminho que comecei o processo de criação do filme *Cavalo Serpente* (2026). O filme conta a história das personagens Criança, Menina e Mulher, apresentadas como uma mesma personagem mas compostas por corpos e temporalidades diferentes que coexistem, através de encontros entre temporalidades são repassados chaves e segredos.

O filme nasce de uma dor que atravessei. Não era a primeira vez que isso me acontecia, mas, durante um período, cheguei a acompanhar meu companheiro em encontros e visitas à casa de alguns de seus amigos. Ali, eu era recebida, por alguns deles, com um olhar carregado de desprezo e inferioridade – um olhar que apenas uma pessoa negra vinda da periferia, em uma roda de pessoas brancas de classe média alta, seria capaz de reconhecer sua exata violência.

Sempre foi difícil falar sobre esse olhar, sobretudo para pessoas brancas, porque ele não se verbaliza. Ainda assim, ele destroi. Ele intimida, produz vergonha, constrange. Não pelo que somos, mas pelo que nos sujeitam. Trata-se de um olhar que opera silenciosamente, mas com força suficiente para nos retirar, mais uma vez, a subjetividade e a agência, expropriando aquilo que já nos foi tomado na História.

Na criação de *Cavalo Serpente*, olhar não era apenas ver, mas criar algo capaz de devolver densidade àquilo que o olhar dominante tentou esvaziar. Contudo, eu não queria apenas reagir a uma ferida, mas, como coloca bell hooks sobre espectadoras críticas negras que “participam de um amplo espectro de relações de olhar, contestação, resistência, revisão, questionamento e invenção em múltiplos níveis” (hooks, 2019, p. 236), queria filmar essa ferida com espelho, no interesse de devolver o gesto: olhar de volta.

O olhar assume um território de inscrição, que no processo de criação do filme não teve interesse em ensinar, tão pouco em aprender, qualquer lição com essa experiência. Foi nesse ponto que compreendi que o filme não nascia do desejo de representar a violência, mas de reorganizar o modo como ela me atravessava, permitindo que ela existisse sem tradução

ou mediação conciliatória. Recorrendo ao olhar violento, mas expô-lo em sua forma relacional, como elemento que se produz entre corpos, gestos e silêncios.

No filme, ainda em seu processo de escrita, me vieram diversas cenas em que vários personagens direcionavam o olhar para a câmera. Olhar para a câmera não é aqui apenas um gesto de interpelação ao espectador, mas a construção de um espelho instável, onde quem assiste é colocado na posição de ser olhado. O olhar filmado não pede reconhecimento nem empatia, ele insiste, sustenta-se e devolve o gesto implícito no ato de olhar e ser visto.



FIGURA 8 – Ítalo interpretando Cavalo.
Fonte: frame do filme *Cavalo Serpente* (2026).

Entre algumas cenas do filme, temos a imagem acima [figura 8], em que o ator Ítalo Fernandes, que interpreta o papel do Cavalo, está em pé segurando a cabeça do Cavalo e nos olhando. Durante a aparição do Cavalo no filme, o vemos andando por um descampado sozinho, às vezes junto a Criança, personagem interpretada pela atriz mirim Rubi Barreto, ou em um limbo escuro com luzes celestiais. Em todas elas, não vemos o rosto de Ítalo. Essa cena que aparece na imagem, em que Ítalo está segurando a cabeça do Cavalo, é a única cena em que conseguimos ver o rosto dele: foi uma cena inegociável para mim durante o processo, vê-lo encarando a câmera. Ítalo, que também foi um dos personagens do meu filme *Curio* (2021), estabelece uma linha de continuidade entre os trabalhos. Em ambos os filmes, o corpo

de Ítalo opera como território de inscrição de uma memória que não se encerra em um único projeto, mas *[re]torna*, se desloca e se reinscreve.

O olhar que ele sustenta diante da câmera carrega uma densidade acumulada, é um olhar atravessado por outros tempos, outras narrativas. Essa ação, por exemplo, produz uma inversão do regime escópico dominante: o corpo negro deixa de ser superfície de projeção e passa a exercer agência sobre o próprio aparecimento. Olhar de volta torna-se um gesto de reinscrição do corpo no campo do visível, para fissurar a própria lógica que organiza quem pode olhar e quem deve permanecer objeto do olhar – indo ao encontro de uma práxis em que o olhar opositor se manifesta como prática estética.

Como metodologia sensível, destaco que esse olhar não busca substituir representações negativas por positivas, mas interromper o regime que determina quem pode olhar e como. Olhar de forma opositora é um gesto que envolve prazer, crítica e imaginação radical. Essa perspectiva atravessou diretamente o processo de criação de *Cavalo Serpente*, orientando a decisão de sustentar imagens que não se resolvem, que não oferecem fechamento, e que mantêm o olhar como campo de tensão. Em diálogo com bell hooks:

A questão da raça e da representação não se restringe apenas a criticar o status quo. É também uma questão de transformar as imagens, criar alternativas, questionar quais tipos de imagens subverter, apresentar alternativas críticas e transformar nossas visões de mundo e nos afastar de pensamentos dualistas acerca do bom e do mau. Abrir espaço para imagens transgressoras, para a visão rebelde fora da lei, é essencial em qualquer esforço para criar um contexto para a transformação. E, se houve pouco progresso, é porque nós transformamos as imagens sem alterar os paradigmas, sem mudar perspectivas e modos de ver. (HOOKS, 2019, p. 36/37).

Essa reflexão foi central para compreender que o gesto de olhar de volta, no filme, não poderia se limitar à inversão simples de posições, mas exigia uma alteração mais profunda do próprio paradigma de visibilidade. Assim, o filme foi se construindo a partir de imagens que recusam a lógica binária da denúncia ou da reparação simbólica, operando antes na suspensão, na ambiguidade e no risco. O filme não propõe imagens redentoras, nem busca pacificar o conflito; ele insiste em imagens que desorganizam expectativas e desestabilizam os modos habituais de ver.

O olhar opositor não nasce apenas no confronto direto com a violência, mas também na intimidade, na memória e na construção de uma genealogia visual própria. Foi por esse caminho que aproximei ainda mais o processo de construção da narrativa do filme. Em

Cavalo Serpente (vol. 1), etapa de pesquisa realizada a partir dos álbuns de família para a criação de *Cavalo Serpente*, o gesto de revisitar essas imagens tornou-se fundamental.

Ao articular as fotografias familiares com as cenas em que os personagens encaram a câmera, busquei estabelecer uma continuidade entre passado e presente, entre arquivo e ficção, trabalhada e costurada durante outros processos fílmicos realizados por mim. Nesse movimento, reencontrei não apenas pessoas da minha família, mas também rostos que já não eram mais lembrados por ela, presenças que permaneciam ali, diante da câmera, sustentando o olhar, existindo e devolvendo, ainda que em suspensão, o gesto de olhar de volta.

A escolha por planos que sustentam o olhar, constitui uma prática de um espaço onde a visão toma distância da representação dominante. O processo de criação passa a operar não apenas sobre o conteúdo das imagens, mas sobre a forma como elas são percebidas, convocando o espectador a habitar um campo de tensão em que ver deixa de ser um ato passivo e se torna uma experiência ativa de *[re]torno* comum.

Esse deslocamento do olhar se inscreve, em uma crítica aos modos de representação canônicos que historicamente organizaram, produziram e circularam regimes de concepção e fruição com imagem. Pensando a produção artística negra, menos como ocupação de um lugar já dado, e mais de desorganização dos próprios parâmetros que definem o que pode ser visto, como pode ser visto e sob quais condições. Em diálogo ao pensamento de Kênia Freitas:

a produção artística negra, tanto para se fugir dos critérios canônicos de gostos e inclinações estético-narrativas pré-definidos a partir dos campos institucionalizados e dominantes da imagem e epistemologia eurocêntrica; quanto para, automaticamente, não se cair em substituições estagnadas e essencializadas das expressividades artísticas e culturais negras. (FREITAS, 2018, p. 163).

Freitas evidencia em seu texto, em diálogo com Stuart Hall, que a crítica aos regimes dominantes de representação não se resolve por inversão ou substituição, mas pela invenção de outras formas de ver e de se relacionar com a imagem. O olhar opositor, nesse contexto, não se apresenta como resposta fechada, mas como prática contínua de desvio, uma metodologia que insiste na instabilidade e na abertura.

A instabilidade é criadora de modos de olhar, que nos permite observar por espelhos instáveis, que nos devolve uma imagem desestabilizada da nossa visão. O filme investe na fricção entre visibilidade e recusa, entre aparição e suspensão, produzindo imagens que não

se estabilizam em um modo único de leitura. Durante o filme vemos uma imagem de um espelho [figura 9]. Ele está suspenso em uma floresta, de modo que todo o plano é formado por um enquadramento que mostra apenas o espelho e as folhas ao redor. É um plano frontal, tal qual os planos de alguns personagens que encaram a câmera. Vemos o espelho com a mesma instabilidade das folhas, não é um espelho fixado.



FIGURA 9 – Espelho na floresta.

Fonte: Frame do filme *Cavalo Serpente* (2026).

Ao convocar o espectador para o campo do olhar refletido, o filme propõe uma experiência em que ver implica ser visto, ainda que de forma fragmentada e instável. O espelho suspenso na floresta não devolve uma imagem íntegra nem controlável, ele devolve um reflexo atravessado pelo movimento do vento, pela oscilação das folhas, pela variação da luz. Nesse sentido, o espelho não funciona como instrumento de reconhecimento, mas como dispositivo de deslocamento.

O espelho, aqui, não confirma identidades nem estabiliza sentidos, ele desorganiza o campo visual, produzindo uma visão que escapa à captura imediata. Assim como os personagens que encaram a câmera, o espelho sustenta um olhar que não se oferece à decifração plena, instaurando um espaço de tensão entre o que aparece e o que permanece em suspensão. Ao convocar o espectador para esse campo, o filme propõe deslocamento da

direção e do controle e passa a se constituir como espaço compartilhado de memória e imaginação.

Nesse sentido, *Cavalo Serpente* se posiciona em um entre-lugar, não reivindica uma imagem correta ou representativa do corpo negro, nem opera pela simples negação das imagens hegemônicas. Deslocando o olhar do lugar de domínio para um lugar de relação. Ver deixa de ser um gesto de apropriação e passa a ser um exercício de negociação constante com a imagem. É precisamente nesse deslocamento que o gesto de olhar para a câmera se inscreve como procedimento frequente no filme, como articulação entre cenas que constroem um campo relacional do olhar.

O gesto de olhar para a câmera não aparece de forma isolada no filme, mas em uma elaboração junto a outras cenas, criando um campo de forças entre imagens que se respondem sem se explicarem. Cada plano produz uma relação específica com a câmera, instaurando diferentes regimes de interpelação e de suspensão do olhar.

Na cena do homem que toca teclado, interpretado por Lino, meu pai, em sua primeira participação em um filme, o olhar emerge como ruptura. O espaço é escuro, quase um limbo, e o corpo é recortado por uma luz às costas. O teclado organiza a ação até o momento em que algo irrompe, uma presença invisível, que não se manifesta nem como som nem como imagem, mas no gesto do ator. A interrupção abrupta do gesto musical culmina no olhar direto para a câmera. Esse olhar não busca comunicação nem reconhecimento, ele marca um acontecimento fora de campo, evidenciando que há algo que excede o visível. A câmera, nesse instante, torna-se o lugar onde essa interrupção se deposita.

Já na cena da Esther, atriz que interpreta a avó, o olhar para a câmera se articula de forma distinta. A cena acontece em um descampado, em plena visibilidade, e o corpo ocupa o espaço de maneira frontal. O olhar é sustentado enquanto ela recita um texto e canta, em um registro que se aproxima ao teatral. Diferente da interrupção súbita do homem do teclado, aqui o olhar é contínuo e afirmativo. Em determinados momentos, ela assume um tom de imposição, especialmente quando a voz se eleva para dizer “atenta menina, atenta!”. O olhar não interrompe a cena, ele a conduz.

Na cena da Criança, interpretada por Rubí, o olhar retorna ao espaço escuro, semelhante ao do homem do teclado, mas agora atravessado por uma ação simbólica. O Cavalo entrega à Criança uma lança, ao recebê-la, ela encara diretamente a câmera, emitindo um som com a boca e apontando a lança em direção a quem olha. O gesto é breve, mas

contundente. Aqui, o olhar se alia ao corpo e ao objeto, produzindo uma inversão da posição espectral: a câmera deixa de ser um ponto de observação e passa a ser alvo. O som, a lança e o olhar compõem um gesto que tensiona a ideia de inocência associada à infância e devolve ao espectador uma sensação de ameaça e instabilidade.



FIGURA 10 – O homem que toca teclado, Avó e Criança.

Fonte: frames do filme *Cavalo Serpente* (2026).

Colocados lado a lado, essas três cenas constroem uma variação do olhar opositor no interior do filme. O olhar que interrompe, o olhar que convoca e o olhar que confronta não se hierarquizam nem se resolvem em uma síntese. Eles coexistem, produzindo um regime de visibilidade marcado pela instabilidade e pela recusa de um único modo de relação com a imagem. Ao insistir nessa justaposição, o filme propõe que olhar de volta não é um gesto fixo, mas uma prática situada, atravessada por corpo, espaço, tempo e memória, que desloca continuamente as fronteiras entre quem olha e quem é olhado.

O filme, portanto, não busca instaurar um novo regime estável de representação, mas manter aberta a possibilidade de outros arranjos do visível, em que o olhar opositor se afirma como prática ética e estética de invenção contínua. O espectador é convocado a habitar um campo de tensão onde a imagem não oferece respostas, mas exige atenção, escuta e negociação.

Referências

DERRIDA, Jacques. **Espetros de Marx** O Estado da dívida, o trabalho don luto e a nova Internacional. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FREITAS, Kênia. **Cinema Negro Brasileiro**: Uma potência de expansão infinita. 20º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 2018.

FROSH, Stephen. **Assombrações**: psicanálise e transmissões fantasmagóricas. São Paulo: Benjamin Editorial, 2018.

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

HARTMAN, S. **Vênus em dois atos**. Revista Eco-Pós, 23(3), 2020.

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



HARTMAN, S. **Vidas rebeldes, belos experimentos:** histórias íntimas de meninas negras
São Paulo: Fósforo, 2022.

HARTMAN, S. **Cenas da Sujeição:** Terror, escravidão e criação de si na América do século
19. São Paulo: Fósforo, 2025.

HOOKS, bell. **Olhares Negros:** Raça e Representação. São Paulo: Elefante, 2019.

WEERASETHAKUL, Apichatpong. **Fantasmas no Escuro.** In: Cecília Mello et al (org.).
Realismo Fantasmagórico. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária -
USP, 2015.