UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Leon Orlanno Lôbo Sampaio

LEGADOS COLONIAIS: um mapeamento das figuras da branquitude e das relações de colonialidade no cinema brasileiro contemporâneo

Recife
2024

Leon Orlanno Lôbo Sampaio

LEGADOS COLONIAIS: um mapeamento das figuras da branquitude e das relações de colonialidade no cinema brasileiro contemporâneo

Leon Orlanno Lôbo Sampaio

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutorado em Comunicação.

Orientador: Prof. Dra. Angela Freire Prysthon

Área de concentração: Comunicação

Linha de pesquisa: Estética e culturas da imagem e do som.

Recife
2024

“Pois não somos tocados por um sopro de ar
que envolveu nossos antepassados?
Não existem, nas vozes a que agora
damos ouvidos, ecos de vozes
que emudeceram?”

Walter Benjamin

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Sampaio, Leon Orlanno Lôbo.
Legados coloniais: um mapeamento das figuras da branquitude e das relações de colonialidade no cinema brasileiro contemporâneo / Leon Orlanno Lôbo Sampaio. - Recife, 2024.
325f.: il.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-graduação em Comunicação, 2024.
Orientação: Ângela Freire Prysthon.
Inclui referências.

1. Cinema Brasileiro; 2. Colonialidade; 3. Branquitude. I. Prysthon, Ângela Freire. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central

AGRADECIMENTOS

À Facepe (Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco), que financiou esta pesquisa durante quatro anos, o que possibilitou o custeio das minhas despesas de moradia e alimentação num dos períodos de maior crise política e econômica do país.

À Angela, orientadora querida, que acolheu o projeto desta pesquisa quando ainda não nos conhecíamos e que me proporcionou condições para aprender, debater e escrever com liberdade.

À Amaranta Cesar e a Jeder Janotti Jr, que estiveram presentes na etapa de qualificação e que trouxeram uma série de contribuições para o trabalho. Agradeço também à Catarina Andrade, Izabel Melo e Marcelo Ribeiro, que junto com Amaranta Cesar, aceitaram participar da banca de defesa desta tese e que contribuíram decisivamente para a versão final do texto.

Aos professores e professoras Maurício Lissovski (*in memoriam*), Cris Teixeira, Rodrigo Carreiro, Nina Velasco, Laécio Ricardo, Fernanda Capibaribe e, novamente, Jeder Janotti Jr, com os quais tive a oportunidade de aprender bastante durante as disciplinas cursadas.

Ao camarada Álvaro Brito, pelo extremo cuidado com a revisão desta tese, mas também pelas inúmeras conversas no decorrer do curso do doutorado, algumas pelo centro do Recife e noutros espaços vibrantes da cidade, onde compartilhamos tanto alegrias quanto angústias acadêmicas. Aos colegas da turma de doutorado, especialmente Sérgio Ferreira e Vitor Resende, com os quais tive bastante interlocução e pude debater tanto. Aos integrantes do grupo de pesquisa liderado por Angela, principalmente Catarina Andrade, Bruno Alencar, Thais Vidal e Marcelo Ikeda, pela generosidade de ler e comentar um dos capítulos que apresentei.

Aos amigos Pedro Maia de Brito, Marcelo Pedroso, Mariana Porto, Mateus Cabeça de Ovo, Luís Henrique Leal, Sophia Branco e Pedro Severien, que durante o período em que morei em Recife, estiveram muito presentes, a debater algumas das principais questões que elaborei sobre o cinema brasileiro, mas também a partilhar experiências de diversas ordens, oferecendo um suporte emocional em muitas ocasiões.

Da Bahia, agradeço aos amigos Ramon Coutinho, Marcus Curvelo, Laís Macedo, Rafael Mariano, Léo Machado, Maycon Lopes, Álvaro Andrade, André Uzeda, Gabriel Cesar, Tiago Cesar, Júlia Rezende, Jess Vieira, Letícia Conde, Tainan Guimarães, pela escuta e pelas boas conversas, que, de alguma maneira, contribuíram para o desenvolvimento desta tese. Também à Rico Ayade e Bernard Lessa, que foram muito parceiros na reta final, no momento de revisão e entrega do texto.

À Roberta e demais funcionários do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPE, agradeço pela presteza e assistência para resolver trâmites burocráticos sempre que precisei.

Aos meus alunos do estágio docência, especialmente Thor de Moraes e Karkara Tunga, agradeço pelas trocas, além dos outros tantos alunos do programa Imagens em movimento, que me ensinaram tanto nos últimos dois anos.

Nessa jornada, não poderia deixar de reconhecer a importância dos meus familiares, sobretudo meus pais, Doraci e Orlando, que me apoiaram emocionalmente e financeiramente, além do acolhimento no período da Pandemia e de toda a confiança depositada. Sou grato também à minha irmã Raíssa, assim como ao meu tio Durval, que colaboraram de diversas formas neste processo tão árduo.

Por último, gostaria de agradecer à Heloísa, minha maior companheira durante o curso da pesquisa e que esteve presente nas crises e progressos de escrita. Sem sua escuta, amparo e carinho, esta tese não teria sido possível.

RESUMO

Na última década (2010-2020), a problemática racial despontou como uma das linhas de força do cinema brasileiro, ganhando centralidade, principalmente, em obras alusivas ao evento da colonização e aos legados coloniais. Neste conjunto de filmes bastante heterogêneo, desde narrativas de horror e terror até dramas sociais e romances, um dos focos se concentrou no universo da branquitude (Bento; Shucman; Sovik), no qual se constatou uma série de disputas e tensões em torno dos territórios. A casa-grande, celebrada por Gilberto Freyre como o lugar de formação social, cultural e política das famílias patriarcais no período escravocrata, teve destaque em muitos desses filmes. Mesmo nas obras em que ela não figura, seu vulto histórico se esboça, através de formas arquitetônicas atualizadas (sobrados, latifúndios, mansões, apartamentos de luxo). Nessas espacialidades, observa-se uma miríade de relações de parentesco e de trabalho, que deixam entrever emoções e condutas afins entre as personagens brancas, tais como soberba, culpa, medo, desejo, entre outras. A partir de um método que mobiliza, de um lado, uma abordagem discursiva (Shohat e Stam) e, do outro, uma abordagem interessada nas cargas afetivas das imagens (Warburg; Didi-Huberman; Bruno), busco mapear estas figuras brancas e suas relações com a alteridade, bem como os gestos e formas que se repetem entre os filmes e que dão a ver alguns dos traços sobreviventes de colonialidade (Quijano; Segato). Dirigidos por cineastas brancos e brancas, essas obras enfatizam, sobretudo, os privilégios da branquitude, suas redes de afeto e proteção, mas também os constrangimentos e conflitos sublimados no interior das habitações, produzidos pelo convívio forçado entre patrões e empregados. Além disso, percebe-se uma série de temores, fantasias sexuais e práticas violentas, filmadas algumas vezes de modo a reiterar o discurso colonial, seja pela assimilação de determinadas hierarquias raciais na composição, pela aderência sensível aos protagonistas brancos e/ou pelo acionamento de alguns estereótipos dos/as Outros/as raciais.

PALAVRAS-CHAVE: cinema brasileiro; colonialidade; branquitude; casa-grande.

RESUMEN

En la última década (2010-2020), varias películas del cine brasileño abordaron el acontecimiento de la colonización y los legados coloniales. En este conjunto heterogéneo de obras, desde narrativas de terror hasta dramas sociales y romances, uno de los focos estuvo en el universo de la blanquitud (Bento; Shucman; Sovik), donde el espectador ha podido observar una serie de disputas y tensiones en torno a los territorios. La casa grande, celebrada por Gilberto Freyre como el lugar de formación social, cultural y política de las familias patriarcales durante el período de la esclavitud, ocupó un lugar destacado en muchas de estas películas. Incluso en las obras en las que no aparece, se perfila su figura histórica, a través de formas arquitectónicas actualizadas (fincas, mansiones, apartamentos de lujo). En estas espacialidades se observan un sinfín de relaciones de parentesco y de trabajo, que revelan emociones y comportamientos similares entre los personajes blancos, como el orgullo, la culpa, el miedo, el deseo, entre otros. Utilizando un método que moviliza, por un lado, un enfoque discursivo (Shohat y Stam) y, por el otro, una base fenomenológica, interesada en las cargas afectivas de las imágenes (Warburg; Didi-Huberman; Bruno), busco mapear estas figuras blancas y sus relaciones con la alteridad, así como los gestos y formas que se repiten entre las películas y que revelan algunas de las huellas sobrevivientes de la colonialidad (Quijano; Segato). Dirigidas por cineastas blancos y blancas, estas obras enfatizan, sobre todo, los privilegios de la blanquitud, sus redes de afecto y protección, pero también las limitaciones y conflictos sublimados dentro de los hogares, producidos por la convivencia forzada entre empleadores y empleados. Además, se pueden ver una serie de miedos, fantasías sexuales y prácticas violentas, a veces filmadas para reiterar el discurso colonial, ya sea mediante la asimilación de determinadas jerarquías raciales en la composición, mediante una adhesión sensible a los protagonistas blancos y/o mediante la activación de algunos estereotipos de Otros raciales

PALABRAS-CLAVE: cine brasileño; colonialidad; blanquitud; casa-grande.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - A primeira missa..... 72

Figura 2 - Sinhá Moça e Rodolfo se encontram em meio à multidão..... 74

Figura 3 - Dom Pedro proclama a Independência do Brasil em seu cavalo..... 76

Figura 4 - Infográfico: Elenco principal dos filmes de maior bilheteria (1970-2016)....91

Figura 5 - Os patriarcas Antônio, Vieira e Francisco..... 107

Figura 6 - Otávio / Borges..... 115

Figura 7 - Hugo confere o boletim de Jean 117

Figura 8 - Jean é acolhido por Severino e Noêmia 120

Figura 9 - João cumprimenta a empregada Mariá..... 121

Figura 10 - João na reunião de condomínio..... 124

Figura 11 - João com o avô na cachoeira / João e a corredeira de sangue..... 126

Figura 12 - Fabinho e Val / Fabinho, Val e Bárbara 128

Figura 13 - Carlos olha para Jéssica..... 130

Figura 14 - Ana oferece cerveja à Clara..... 131

Figura 15 - Bethania com sua boneca de porcelana..... 133

Figura 16 - Alessandra observa Bethania / Bethania agride Alessandra 135

Figura 17 - Diego, Seu Geraldo e Clara 139

Figura 18 - A sociabilidade na varanda 144

Figura 19 - Escravizado conserta telhado enquanto Antônio descansa na rede 146

Figura 20 - Senhora e escravizada..... 147

Figura 21 - Francisco na rede / João e Sofia no parapeito da casa-grande..... 148

Figura 22 - Ociosidade e trabalho 151

Figura 23 - Mulheres servem à mesa..... 155

Figura 24 - Mesa servida na casa de Vieira 157

Figura 25 - O banquete dos conspiradores 159
Figura 26 - Mesas servidas 165
Figura 27 - Banhos e cuidados com o cabelo 167
Figura 28 - Val confere a sujeira na orelha de Fabinho..... 170
Figura 29 - Clara faz trança em Ana..... 172
Figura 30 - Otávio e o segurança 183
Figura 31 - Porteira de fazenda..... 185
Figura 32 - A cidade vista do alto / Grades e cercas..... 188
Figura 33 - Divisão espacial / porta da cozinha..... 193
Figura 34 - Clara espera ordem para entrar / Cidade inóspita e soturna 195
Figura 35 - Dinho rivaliza com Clodoaldo..... 200
Figura 36 - A tática de fronteira 204
Figura 37 - Portas e olhares 206
Figura 38 - Ida dos vigilantes ao prédio do Sr.Francisco 208
Figura 39 - Closes do Sr. Francisco e dos vigias 210
Figura 40 - A matança vista do drone / Drone persegue sudestinos..... 213
Figura 41 - O cerco..... 217
Figura 42 - Empregada fantasma..... 228
Figura 43 - Fotos da empregada doméstica / Ladjane mostra foto do filho 231
Figura 44 - Vultos do menino-aranha 234
Figura 45 - Vultos e criaturas animalescas..... 237
Figura 46 - Zumbis e feiticeiras 241
Figura 47 - Mancha de sangue no peito de Clara 243
Figura 48 - Mancha, sangue, vazamento e corrente..... 244
Figura 49 - Sangue, mancha e peças de punição..... 246
Figura 50 - Xica da Silva invade a reunião..... 256

Figura 51 - Antônio e Feliciana deitados numa esteira 261

Figura 52 - Antônio mata Virgílio e Feliciana 263

Figura 53 - Virgílio e Beatriz 264

Figura 54 - Joaquim e Preta em atividade sexual 266

Figura 55 - Violação sexual do administrador português à Preta**Erro! Indicador não definido.**

Figura 56 - Bacelar, Vieira e as gêmeas / Bacelar morto / Perseguição à Cissa.....270

Figura 57 - Jean assedia Rita 273

Figura 58 - Sônia vê foto de Rita 275

Figura 59 - Jean beija a bunda de Rita 277

Figura 60 - Carlos importuna Jéssica / Carlos pede Jéssica em casamento 280

Figura 61 - Ana beija a babá Clara 283

Figura 62 - Bethania e Branca aos pés de Zé Neguinho 286

Figura 63 - Sexo, assassinato e gozo sádico 290

Figura 64 - A seita canibal / Transgressão de Borges 293

Figura 65 - Jonas salva-se da emboscada 295

Figura 66 - Perseguição e execução 29298

Figura 67 - Excitação e sexo 300

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 14

1.1 Dos retornos 16

1.2 Dos territórios 20

1.3 Dos filmes 25

1.4 Das emoções e sobrevivências 31

1.5 Das zonas e itinerários 37

2 NO MEIO DO CAMINHO, ALGUNS DESVIOS..... ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.

2.1 Bases conceituais ..... Erro! Indicador não definido.

2.1.1 A noção de colonialidade e a teoria decolonial 44

2.1.2 Estudos de branquitude 50

2.2 Bases históricas 58

2.2.1 Identidade nacional e o mito da democracia racial 58

2.2.2 Narrativas de fundação 70

2.3 Bases metodológicas 79

2.3.1 Uma ginga metodológica 79

2.3.2 Panorama racial do cinema brasileiro 889

3 ZONAS DE CONFORTO: AMBIENTE DOMÉSTICO, REDES DE PROTEÇÃO E AFETO, SOCIABILIDADE E PRIVILÉGIO 101

3.1 Dos patriarcas aos herdeiros, das soberbas às cordialidades 103

3.2 Manifestações do privilégio 140

3.2.1 3.2.1. Dos repousos e outras ociosidades 143

3.2.2 Das mesas servidas 152

3.2.3 Dos cuidados recebidos 166

4 ZONAS DE PERIGO E INCÔMODO: MEDO, PROJEÇÕES E DISPUTAS TERRITORIAIS 174

4.1 Das cercas e dos cercos: negação da rua, clivagens espaciais e invasões de território 179

4.1.1. As cercas e as divisões espaciais 184

4.1.2. Os cercos e a tática de fronteira..... 201

4.2 Fantasmas, vultos, zumbis, bruxas e outras figuras: a questão do olhar, o engendramento do medo e as projeções do outro racial 220

4.2.1. Fantasmas, vultos..... 226

4.2.2. Zumbis, bruxas..... 237

4.2.3. Manchas, vazamentos e outras figuras..... 242

5 ZONAS DE DESEJO E DESTRUTIVIDADE: FANTASIAS SEXUAIS, VIOLAÇÕES, ASSÉDIOS, SADISMO 247

5.1 5.1. Um desejo destruidor: violações, assédios, fetiches 250

5.1.1 O mito da Vênus negra e a intoxicação sexual..... 254

5.1.2 Violações, fugas e a recusa da sexualização 259

5.1.3 Assédios, importunações e fetichização..... 271

5.2 A vez dos sádicos: a destrutividade e os prazeres da supremacia branca..... 286

5.2.1 Abjetos, pornográficos?..... 296

6 CONCLUSÃO 303

1 INTRODUÇÃO

Sair de casa, percorrer uma distância, adentrar uma sala, acomodar-se em frente a uma tela, presenciar o apagar das luzes, em seguida contemplar, fruir, vibrar, distrair-se.[1] Seja no óbvio trajeto de ida ao cinema, seja na infinda e misteriosa apreciação das obras, qualquer dimensão da experiência cinematográfica abriga um deslocamento, e isso inclui, a rigor, a própria matéria fílmica, uma vez que ela corresponde a uma montagem de imagens fixas dispostas numa linha temporal, de forma a engendrar ilusoriamente uma ideia de movimento.

Tal qual o sujeito que Heráclito especulara em seu postulado clássico[2], àquele que jamais conseguirá se banhar duas vezes no mesmo rio, o espectador de cinema também não será o mesmo após a sessão de um filme. Ainda que a obra tenha culminado numa experiência pouco marcante, este espectador terá se afetado em alguma instância, porque todo filme demanda, exige que se percorra espaços-tempos e que realize esforços perceptivos, intelectivos e, muitas vezes, físicos. Se marcante a obra, aí então, quiçá, resulte em inauditas sensações, insólitos pensamentos ou, como diria Gilles Deleuze (2002), em bons encontros[3], àqueles capazes de expandir a potência de ação. Mas, no que concerne à experiência fílmica, não há como assegurar que ela seja fortuita, pois, como é sabido, a atenção do espectador é guiada desde o princípio pelo trabalho do/da cineasta, a partir do enquadramento, da composição, da iluminação, da montagem, do desenho de som, da música e de alguns outros domínios.

---

[1] Segundo Walter Benjamin, o advento do cinema fez emergir uma nova atitude em relação à apreciação da obra de arte, no qual o valor de distração passou a ser central. Em sua argumentação, ele destaca que “as massas procuram na obra de arte distração, enquanto o conhecedor a aborda com recolhimento. Para as massas, a obra de arte seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção” (Benjamin, 1996, p. 192 – grifos no original).

[2] “Ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio, pois quando nele se entra novamente, não se encontra as mesmas águas, e o próprio ser já se modificou…” (Heráclito, 1989).

[3] Deleuze concebe a noção de encontro inspirado nas proposições teóricas de Baruch Espinosa, que, por sua vez, chama de afecções o encontro preciso de um corpo com outro, no qual se dá uma espécie de alteração ou passagem, em que a nossa potência aumenta ou diminui. Destas afecções são gerados os afetos, uma experiência vivida.

Quem se debruça sobre um filme, supõe que haverá de lidar com este universo da técnica cinematográfica, salvo aqueles que se dedicam exclusivamente a uma análise do discurso confinada ao enredo, nos quais os sentidos da obra são expressados tão somente a partir das ações e diálogos das personagens. Embora me pareça crucial o exame dos traços semânticos, julgo importante ir além, levantar problemas referentes à própria matéria fílmica, tais como a forma com que a obra está disposta e os elementos que a compõem, de modo a demonstrar os processos de construção de linguagem e os efeitos visados. Há ainda a possibilidade de sondar aquilo que a excede, os elementos contextuais, relativos à historicidade, que podem trazer à tona sentidos suplementares, contraditórios, contingentes, opacos e, por que não, recorrentes noutros filmes e periodizações do cinema.

Se aqui escrevo, portanto, ocorre de ser por múltiplos fatores, mas, sobretudo, pelo deslocamento sensível que as obras artísticas promoveram em mim, pelo impacto que causaram — ainda que não tenham me motivado a pensar problemas estilísticos no curso inicial da pesquisa. Nesse sentido, julgo importante localizar a atração original: os agenciamentos em torno da questão colonial, que incluem narrativas centradas no evento da escravização, mas também na atualidade perpassada por efeitos do colonialismo, isto é, nos legados coloniais. A tese que introduzo nestas laudas, portanto, decorre de um interesse nas relações raciais esboçadas nos filmes e, principalmente, nas ações das figuras humanas reconhecidas como parte da branquitude. Mais à frente aprofundarei tal noção, com o intuito de o articular ao mapeamento das formas e intensidades coloniais inscritas nas obras. Antes, me parece pertinente comunicar o caminho que tomei nesta jornada de mais de quatro anos de pesquisa.

Entre as muitas rotas dessa empreitada, destaco as inúmeras encruzilhadas teóricas, metodológicas e fílmicas que me atravessaram. Opto, inicialmente, em falar dos retornos, movimentos que expressam parte do ofício de alguém que lida com a História, especialmente, com a história de um país marcado por práticas coloniais. Os retornos se notabilizam também naquilo do passado que sobrevive no presente, como as inúmeras situações de opressão racial encenadas nos filmes.

1.1 Dos retornos

Retornar implica deslocar-se, movimentar-se para trás ou em sentido contrário. Nesta noção, de aparente prevalência espacial, o "para trás" ou "sentido contrário" equivale a uma coordenada, tal como num mapa. Uma coordenada já percorrida, um ponto anteriormente explorado, que, como qualquer ponto explorado, está suscetível de ser lembrado ou esquecido, mas que, de uma forma ou de outra, convoca a memória. Nesse sentido, não há como desatrelar a ideia de retorno de sua dimensão temporal, já que todo deslocamento implica uma passagem de tempo, logo, a presença de tempos distintos.

Este trabalho culmina de um largo processo, perpassado por entusiasmos e hesitações, que de alguma maneira me levou a um retorno à casa-grande. Morada das famílias patriarcais no período colonial e palco de relações fundantes da nossa cultura e sociedade, essa edificação secular — promovida à entidade mítica na obra incontornável do sociólogo Gilberto Freyre — apareceu com destaque em muitos filmes brasileiros da última década. Retorno a ela, então, em virtude dos próprios filmes, da relação que as obras analisadas estabeleceram e fomentaram a partir desse patrimônio histórico. Em três dos filmes que abordo neste trabalho, o deslocamento à casa-grande ocorre de maneira literal, com os protagonistas regressando à paisagem colonial. Quando não retornam, os personagens já se encontram lá ou nos arredores dela. Mesmo nas obras em que a casa-grande não está explicitamente presente, seu vulto histórico se esboça e faísca através de formas arquitetônicas revitalizadas, como sobrados, latifúndios, apartamentos de alto padrão, mansões, entre outras. Além dessas figurações, vislumbro ainda alguns fantasmas da casa-grande noutros ambientes que as personagens brancas dos filmes habitam, os quais, inequivocamente, se relacionam com o legado colonial e com as tensões raciais e de gênero do país.

Esse retorno às casas-grandes se justifica também porque, em minha pesquisa anterior,[4] investiguei a herança colonial na obra de Kleber Mendonça Filho, tendo como foco precisamente a figuração e a atualização da casa-grande. Embora o *corpus* seja muito mais amplo aqui, entendo este trabalho como uma retomada da discussão iniciada no mestrado, um desdobramento das questões que me ocorreram no decurso da investigação pretérita, especialmente, na última parte, em meados de 2018, quando escrevia as considerações finais. Àquela época, surpreendido com a série de filmes que emergia e revivia o passado colonial, me interrogava se a reaparição da casa-grande no cinema brasileiro não configuraria um fenômeno de maior peso simbólico para a década. Por que tantos filmes acionando a temática da colonialidade? Por que tantas obras expondo o medo e a culpa de personagens brancas? Por que tantos cineastas brancos focalizando as tensões raciais? E, mais adiante, durante a elaboração do projeto para a seleção do doutorado, comecei a questionar os motivos pelos quais esses filmes recorriam a tantos estereótipos raciais, com os negros sendo caracterizados, principalmente, como figuras instintivas.

Se pretendiam instaurar processos críticos nos espectadores a partir de representações da escravização e dos efeitos dela no presente, por que forjaram o "outro" racial com base no mesmo repertório de ambivalências do discurso colonial?[5] Estas perguntas seguiram me acompanhando e, pouco a pouco, fui descobrindo algumas respostas possíveis, especialmente após me dedicar aos estudos de branquitude. A hipótese que trago aqui presume que estes filmes projetam as próprias contradições da comunidade branca que hegemoniza a realização cinematográfica no Brasil (aqui me incluo, evidentemente), que, embebida de privilégios, fetiches, ressentimentos e temores, tem lidado de maneira ambígua com o racismo que ainda assola este país, mas, sobretudo, através de uma má consciência refletida nos filmes.

Por último, retorno à casa-grande em face da minha própria história. Ao servir de morada às famílias patriarcais durante o período colonial, a casa-grande consolidou-se não apenas como um dos símbolos da arquitetura nacional, mas como

---

[4] Mestrado em Comunicação e Culturas contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia, concluído em 2018.

[5] Aqui me refiro às oposições binárias presentes no discurso colonial e que caraterizaram os negros com atributos negativos, tais como "selvagem", "perigoso", "sexualizado", etc. Ver mais em Hall (2016), Bhabha (1998) e Kilomba (2019).

lócus social da branquitude. Esta categoria, ainda pouco estudada no contexto brasileiro, traduz a posição que me encontro enquanto sujeito racializado, bem como de uma parcela da população do país. O que muitas teóricas e teóricos (Bento, 2002; Shucman, 2020; Haselbalg, 1992) têm apontado é que a maioria das pessoas brancas sequer se percebem como tal, e esta é uma das razões pelas quais o tema do racismo é tão contornado e represado. Embora eu não seja herdeiro de senhores de engenho e nem mesmo seja reconhecido enquanto branco em alguns países (como pude comprovar nas experiências que tive fora do Brasil), entendo que a posição que ocupo na sociedade brasileira é de enorme privilégio, sobretudo, pelas oportunidades e vantagens que tive e ainda tenho em função da cor da minha pele, da brancura que a maior parcela da população reconhece em mim.

Nos territórios da branquitude — noção que aprofundarei no subcapítulo seguinte, mas que, a nível de contextualização, diz respeito aos espaços ocupados majoritariamente pelo grupo racial branco — formei grande parte do meu repertório sensível e experienciei a maioria das minhas relações afetivas. Nestes lugares hegemonizados por indivíduos brancos pude observar, de maneira não incomum, práticas e discursos segregadores com pessoas negras e indígenas. Apesar da minha trajetória ser marcada por uma convivência de afeto e respeito com muitas pessoas não-brancas (familiares, amigos/as, colegas, paqueras e trabalhadoras/es domésticas/os), também reconheço uma série de ações minhas movidas pelo preconceito racial. Nesse sentido, as formas coloniais que busco legibilizar no cinema brasileiro só me são parcialmente legíveis porque vivenciei uma série de experiências contaminadas pelo racismo, e porque, a partir de um determinado momento, passei a olhar para elas de maneira crítica, muito embora esse mesmo viés crítico seja também limitado e não me assegure percebê-las em diversas oportunidades.

Um retorno não nostálgico, [6] como assinala Aníbal Quijano, mas, inevitavelmente, incômodo. Primeiro, porque não lido com obras que me arrebataram sensivelmente a ponto de proporcionar um prazer ou regozijo espectatorial, tampouco com as quais me engajei ou tive uma relação empática com os seus protagonistas, salvo algumas exceções. Segundo, porque acessar histórias do passado colonial não

[6] “A nostalgia nunca serve na história como substituto da esperança”. (Quijano, 1997, p.2)

necessariamente nos instala numa condição melancólica. Ao contrário, creio que nos leva a tomar uma posição mais firme, a confrontar o presente. Sabe-se que a onda neofascista que tomou conta do Brasil nos últimos anos foi articulada através de uma aliança conservadora, compreendida entre grupos que defendiam, sobretudo, os valores da família patriarcal, da tradição cristã e da propriedade privada, os quais, invariavelmente, encontram-se em nossa narrativa de fundação clássica, aquela proposta por Freyre em *Casa-grande e senzala* e que imagina uma integração entre as raças. Além desse esforço em conservar o mito de unidade nacional brasileiro, muitos agentes desse bloco conservador (aqui destaco os de inclinação mais neofascista) se mobilizaram no sentido de produzir novas narrativas acerca de eventos históricos até então não questionados ou pouco questionados, como a escravidão.

A crença desses sujeitos consiste ainda hoje na ideia de que a esquerda hegemoniza a narrativa histórica e exagera na vitimização dos negros e indígenas. Embora esse movimento tenha alcançado também o campo do cinema, ele não tem relação com os filmes que analiso aqui. As obras que enquadro dentro das figurações da branquitude foram todas realizadas por cineastas do espectro democrático, assumidamente antifascistas e antirracistas. Se, mesmo nos filmes desses realizadores e realizadoras, há uma contemporização do horror colonial e das relações de colonialidade no presente, é porque alguns dos nossos mitos fundadores ainda não foram totalmente desmontados, tal como a parcela conservadora da sociedade havia imaginado.

Nesse sentido, me parece fundamental pesquisar sobre nossas tradições, repensar nossas mitologias, para então desvelar nossos “hitlerismos” — como apontou Aimé Cesaire (2020) em seu *Discurso sobre o colonialismo* — e comunicar, especialmente à comunidade científica e/ou artística, sobre os nós que ainda nos enredam nessa teia de colonialidade. Mesmo que boa parte da sociedade brasileira se negue a ver, não perceba ou simplesmente não se incomode, acredito que a matriz colonial se encontra em plena atividade. Isso ocorre tanto em episódios cotidianos quanto em ritos e celebrações institucionais, tanto em espaços públicos quanto em ambientes privados. Inclusive, a própria recusa por parte de alguns grupos em reconhecê-la revela como ela segue em constante operação, sustentando hierarquias e produzindo desigualdades abissais. Mas engana-se quem acredita que a

colonialidade é perpetrada exclusivamente por agentes do Estado e cidadãos de bem.[7] Ela é replicada também por sujeitos não signatários da violência epistêmica, racial, étnica, sexual e de gênero, ou seja, é muito mais insidiosa do que imaginamos.

1.2 Dos territórios

> Desde a época colonial aos dias de hoje, percebe-se uma evidente separação quanto ao espaço físico ocupado por dominadores e dominados. O lugar natural do grupo branco dominante são moradias saudáveis, situadas nos mais belos recantos da cidade ou do campo e devidamente protegidas por diferentes formas de policiamento que vão desde os feitores, capitães de mato, capangas, etc, até à polícia formalmente constituída. Desde a casa grande e do sobrado até aos belos edifícios e residências atuais, o critério tem sido o mesmo. Já o lugar natural do negro é o oposto, evidentemente: da senzala às favelas, cortiços, invasões, alagados e conjuntos "habitacionais" (...) dos dias de hoje, o critério tem sido simetricamente o mesmo: a divisão racial do espaço (Gonzalez, 2019, p.246)

Essa passagem de Lélia González expressa de forma contundente aquilo que também está visível na cinematografia brasileira. Na safra recente da produção nacional, os filmes ambientados nas casas-grandes e sobrados, bem como nas habitações localizadas nos bairros ricos de grandes cidades, evidenciaram uma série de personagens brancos como moradores. Personagens negros, por outro lado, predominam nos filmes ambientados em favelas e bairros mais pobres. Aqui, nesta tese, irei concentrar esforços para analisar as obras incluídas no primeiro grupo, nos chamados territórios da branquitude. Antes de fundamentar melhor o que entendo por este termo, julgo importante fazer uma breve diferenciação dos conceitos de espaço e território, a fim de delimitar o recorte da pesquisa.

Espaço, de um modo geral, é uma noção bastante controversa e que flutua de significação a depender da área do saber e da corrente teórica em determinado

---

[7] Expressão comum entre a extrema-direita brasileira para designar o homem conservador, representante da moral e dos bons costumes. Ver Costa, 2021.

campo. Na geografia, o conceito está dividido em basicamente duas formas de interpretação: a de espaço absoluto e a de espaço relativo. Segundo Rogério Haesbaert (2014), o primeiro consiste num espaço autônomo “da existência de objetos ou, no seu extremo, independe da existência da própria materialidade, considerada finita frente ao caráter infinito do espaço” (Haesbaert, 2014, p. 23). Já o espaço relativo, tal como o autor concebe, abrigaria as relações entre os objetos que se percebe em cada espaço, assim como David Harvey (1980) também compreende, embora admitindo uma nova categoria dentro dessa segunda acepção. Ela seria a de “espaço relacional”, referente às “relações contidas nos próprios objetos” (Haesbaert, 2014, p. 23). Essa perspectiva se aproxima daquela proposta por Henri Lefebvre (1986), na qual privilegia a ideia de produção na realidade social.

Para Lefebvre, existiriam três dimensões espaciais: o espaço percebido, o vivido e o concebido, ou seja, “um espaço de representações, um espaço da vivência e um conjunto de representações do espaço” (Haesbaert, 2014, p. 33). Milton Santos, autor de enorme relevância no campo da geografia, também destaca a produção humana no espaço, de forma integrada às relações com a natureza e por meio da técnica. Em sua definição, o espaço aparece como um conjunto indissociável que abriga “de um lado, certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais, e, de outro, a vida que os preenche e os anima, ou seja, a sociedade em movimento” (Santos, 1997, p. 26). Para ele, o espaço pode ser compreendido igualmente como um conjunto de formas representativas de relações sociais do passado e do presente, decorrente de práticas coletivas de transformação, e não apenas mero reflexo da sociedade. Noutras palavras, o que o autor enfatiza não é o espaço como uma coisa ou um sistema de coisas, mas como “uma realidade relacional”, em que coisas e relações encontram-se intrinsecamente interligadas (Santos, 1997, p. 26).

Numa perspectiva mais próxima dos estudos da imagem, o espaço corresponde à própria condição de possibilidade das obras, seja no cinema ou noutras artes. Para Jacques Aumont, o espaço compreende tanto a percepção visual quanto a percepção háptica (acessada através do toque e dos movimentos do corpo). Segundo o autor, essa segunda percepção é que nos oferta “o essencial de nosso sentido do espaço” (Aumont, 2012, p. 221), porque é a ocupação de um corpo humano móvel que condiciona a extensão recortada pela vista. Vitor Zan (2022), pesquisador

do cinema brasileiro contemporâneo, diz que toda imagem fornece inevitavelmente alguma espacialidade, “nem que seja apenas aquela do chamado ‘espaço plástico’ (Aumont, 1993), que concerne a sua superfície, composição, disposição de cores, zonas de claro e escuro” (Zan, 2022, p. 2). Para ele, a zona de abrangência do espaço pode ir “aquém e além das escalas implicadas em nossas práticas cotidianas”, tal como no documentário *Nostalgia da luz*, de Patricio Guzmán, no qual se constata tanto imagens de natureza microscópica (grãos de areia do deserto) quanto interestelares (galáxias e planetas) (Zan, 2022, p. 4).

O conceito de território, por sua vez, envolve a delimitação de um espaço ocupado por um grupo social. Essa ocupação, quase sempre, abrange disputas entre aqueles que se encontram dentro e fora dos territórios, assim como entre os que exercem domínio e os que são dominados nos limites de uma mesma extensão territorial; ou seja, compreende uma série de relações de poder. Nos termos lefebvreanos, a discussão se dá entre “dominação” e “apropriação”, sendo o primeiro um processo mais funcional, relacionado ao valor de troca (a propriedade, a terra), e o segundo mais simbólico, associado à vivência e ao valor de uso. Nesse sentido, Haesbaert contextualiza que desde que a noção de território surgiu, ela designa um duplo significado:

> etimologicamente aparece tão próximo de *terra-territorium* quanto de *terreo-territor* (terror, aterrorizar), ou seja, tem a ver com dominação (jurídico-política) da terra e com a inspiração do terror, do medo — especialmente para aqueles que, com essa dominação, ficam alijados da terra, ou no *territorium* são impedidos de entrar. Ao mesmo tempo, por outro lado, podemos dizer que, para aqueles que têm o privilégio de plenamente usufruí-lo, o território pode inspirar a identificação (positiva) e a efetiva apropriação (Haesbaert, 2014, p. 57)

Numa abordagem em que também enfatiza as relações de poder, Milton Santos fundamenta sua noção de território a partir de uma clivagem fundamental, em que território pode tanto significar recurso como abrigo. O primeiro estaria mais diretamente vinculado aos “atores hegemônicos” e o segundo aos “atores hegemonizados” (Santos apud Haesbaert, 2014, p. 60). Para estes hegemonizados ou subalternizados, segundo Haesbaert, “perder seu território” representaria, em

diversos sentidos, “desaparecer”[8] (Haesbaert, 2014, p. 60). O autor complementa ainda que, em geral, “é entre aqueles que estão mais destituídos de seus recursos materiais que aparecem formas as mais vigorosas de apego a identidades territoriais ou ‘territorialismos’” (2014, p.61). Não à toa, a palavra território aparece de modo recorrente em muitos discursos de lideranças políticas, grupos étnicos e populações subalternizadas, tanto no Brasil como no exterior.

Não resta dúvida, portanto, que o conceito de território é radicalmente político, pois compreende relações territoriais, isto é, dinâmicas de poder e confronto. Mas, conforme salienta Silvia Cusicanqui, socióloga aymara e expoente do pensamento decolonial, engana-se quem pensa que essas relações se dão exclusivamente entre indivíduos e coletividades. Para ela, o território é “um espaço em que se reproduz a vida através de um pacto tácito entre humanidade e todo o mundo inanimado” (Cusicanqui apud Haesbaert, 2014, n.p.). Noutras palavras, o que a autora reivindica é um sentido menos funcional/utilitarista da noção de território, uma acepção, por assim dizer, contra-hegemônica, que reconheça os espaços habitados como espaços vivos, nos quais as “marcas da relação entre humanos e natureza” sejam consideradas (Cusicanqui apud Haesbaert, 2014, n.p.).

Aproximando a discussão em relação ao cinema, Zan (2022, p. 14) diz que as produções imagéticas também têm a capacidade de “fazer território”. Ele cita Jean-Louis Comolli para falar do processo de construção de imaginário e de percepção territorial: “a cidade filmada substitui aos poucos a cidade real, ou melhor, ela se torna o real da cidade” (Comolli apud Zan, 2022, p.14). Segundo o autor, os desejos de intervir e/ou tensionar em determinados territórios costumam aparecer mais em filmes militantes, como em *Vingue tudo, mas deixe um de meus olhos* (2005), de Avi Mograbi, ou, como em *Martírio* (2017), de Ernesto de Carvalho, Tatiana Almeida e Vincent Carelli.

---

[8] Dentre os principais a reivindicar o reconhecimento e a demarcação de suas terras no Brasil, temos os povos indígenas e quilombolas e os integrantes do movimento “sem-terra”. No México, uma das populações que mais reivindica o seu território, se organiza em torno do movimento Zapatista. Haesbaert cita em seu livro uma bela passagem do discurso de uma liderança: “A comandante Kéli, por exemplo, afirmava que, para os povos do campo, “a terra e o território são mais do que apenas fontes de trabalho e alimentos, são também cultura, comunidade, história, ancestrais, sonhos, futuro, vida e mãe”” (Haesbaert, 2014, p.55).

No cinema brasileiro contemporâneo, essas questões territoriais se manifestaram com intensidade, dando a ver disputas, deslocamentos e exclusões. Nos filmes que analiso nesta pesquisa, constata-se uma série de espaços territorializados, desde ruas até as próprias habitações. Salvo as favelas e áreas rurais mais pobres que aparecem em algumas das obras, os outros territórios presentes na diegese dos filmes são dominados pelas personagens brancas, que gozam de prerrogativas e exercem controle social sobre personagens de outras raças, classes sociais e origens, impedidas algumas vezes de circular livremente. A arquitetura materializada em algumas dessas obras, conforme demonstrarei adiante, deixa entrever também alguns dos temores e contenções das personagens brancas.

Nesse sentido, aquilo que entendo por territórios da branquitude corresponde às extensões territoriais sob domínio de indivíduos e coletividades brancas — porém, não reservados exclusivamente aos brancos extremamente abastados (branquíssimos, para usar a terminologia de Shucman). Compreendo também a partir desta noção uma complexa rede de relações de poder, que reúne até mesmo pessoas de outras racialidades, estas subordinadas, vigiadas e/ou transformadas em corpos dóceis, exploradas à mão-de-obra, quase sempre em sua tração muscular. Além disso, outro fator decisivo para a categorização que aqui proponho – baseada nos filmes, é bom lembrar – concerne às formas arquitetônicas predominantes nos territórios.

Como se sabe, a casa-grande e a senzala são as duas figuras espaciais destacadas por Freyre em sua obra clássica sobre a formação da família patriarcal no Brasil. Ele também aborda, noutra obra celebrada, as construções que emergiram com o processo de urbanização, em consequência da decadência do patriarcado rural. As novas residências que marcam a forma social dessa época seriam os sobrados e mucambos, que passam a sintetizar os antagonismos da sociedade brasileira, conforme enfatizado na citação de González acima. Além dessas edificações simbolizadas por Freyre como parte do patrimônio material, afetivo e cultural das elites econômicas e políticas do país (no caso, as casas grandes e os sobrados, que são as formas espaciais predominantes nos filmes históricos), é possível observar também nos filmes do corpus de pesquisa, como já citei anteriormente, mansões, apartamentos de luxo, sedes de fazenda e outras habitações em condomínios.

1.3 Dos filmes

Chove, um homem branco lidera uma tropa em seu cavalo, acompanhado de um capitão do mato e outros serviçais, que vão à frente de um grupo de negros escravizados, obrigados a caminhar a pé e acorrentados. O destino final da tropa é uma majestosa casa-grande, revelada primeiramente num plano geral. A composição rigorosa, na qual se vê uma mata fechada no entorno da habitação, reforça a ideia de refúgio do lugar. Esta sequência é uma das primeiras do longa-metragem *Vazante* (2017, Daniela Thomas), uma das obras mais debatidas e contestadas da última década do cinema brasileiro, que no seu enredo apresenta uma história trágica envolvendo um casamento e casos de adultério. Entre os filmes demarcados no corpus principal desta tese, este talvez seja aquele que melhor evidencia a configuração espacial e a teia de relações de uma casa-grande no período colonial.

Uma edificação imponente, com aspecto colonial, sobressai-se também em *O nó do diabo* (2017, Ramon Porto Mota, Ian Abé, Jhésus Tribuzi, Gabriel Martins), longa-metragem da produtora Vermelho Profundo, que narra cinco histórias do período escravista e do pós-abolição. De forma reversa temporalmente, a obra compreende um arco de duzentos anos da história brasileira, e tem como palco central uma casa-grande avarandada. Nela e nos arredores dela se desenvolvem as principais ações do filme, que vão desde práticas exploratórias a perseguições e punições aos negros — encenadas a partir de um repertório do gênero do horror. O patriarca Vieira (Fernando Teixeira) é o único personagem presente em todas as histórias, a caricatura do homem branco, escravocrata, que, tal como um fantasma, ressurge de trama em trama para vilipendiar e exterminar personagens negros.

Em *Açúcar* (2017, Renata Pinheiro e Sergio Oliveira), um casario colonial degradado é o cenário de boa parte da narrativa. Este revela contornos de melancolia e nostalgia, sobretudo, pela relação que a personagem principal, a herdeira Bethania

(Maeve Jinkings), estabelece com o espaço. Quando retorna ao antigo engenho de propriedade da família, ela se depara com uma casa fechada, repleta de móveis e objetos antigos com os quais se demora, entre toques, olhares de contemplação e alguns breves sorrisos, que sugerem ao espectador lembranças e vínculos com determinados objetos e/ou espaços da casa. As ações da protagonista são acompanhadas, principalmente, de semblantes abatidos e amedrontados, que dão um tom de melancolia e nostalgia ao filme, acentuado pela fotografia desbotada (com pouca saturação). Em alguma medida, a decadência da casa-grande espelha a condição psicológica e financeira da personagem, que se encontra endividada e ressentida.

Outro filme em que aparece uma casa-grande é *Joaquim* (2017, Marcelo Gomes), na última sequência, quando o protagonista (Júlio Machado) — inspirado no personagem histórico de Tiradentes — reúne-se com um grupo de conspiradores. A cena da mesa farta, na parte externa da casa-grande, evidencia a diferença (de costumes e por que não de moral?) do alferes e dos personagens pertencentes às elites locais. Talvez seu algoz se encontrasse naquela mesa, é o que o diretor parece sugerir através da caracterização das personagens, do olhar entre elas e do gestual. Neste mesmo filme, podemos observar também inúmeros sobrados,[9] que aparecem, principalmente, na segunda parte do longa-metragem. Ao retornar da missão mineradora nos sertões, o protagonista vai de encontro a representantes da Coroa Portuguesa numa cidade histórica que se assemelha a Ouro Preto. Lá, ele percorre alguns casarios onde despacham os funcionários da Corte, e aos poucos vai se inconformando com o que presencia.

Embora seja um filme urbano, marcado por uma paisagem de condomínios, testemunham-se algumas casas-grandes em *O som ao redor* (2012, Kleber Mendonça Filho). Elas se notabilizam primeiramente no prólogo, através de duas imagens de arquivo em preto e branco. Reaparece outra vez na terceira parte do filme, numa sequência em que o protagonista João (Gustavo Jahn) e a namorada Sofia (Irma Brown) visitam o patriarca Francisco (W.J.Solha), avô do rapaz, numa propriedade rural. Esta casa-grande, no entanto, apresenta um aspecto decadente, o que

[9] Estas construções, que emergiram no processo de transformação da sociedade escravocrata e patriarcal da época, culminou nas primeiras formações urbanas brasileiras.

corrobora para a atmosfera fantasmagórica que estrutura a sequência. De um modo geral, o suspense dá o tom do filme, com o enredo girando em torno de tensões cotidianas entre patrões e empregados e refletindo a sensação de insegurança dos personagens que habitam apartamentos e algumas poucas casas de um bairro rico do Recife.

Além destas obras que materializaram a paisagem colonial em sua forma reconhecidamente hegemônica, elegi para o corpus principal da tese alguns filmes da década de 2010 a 2020 ambientados em territórios majoritariamente urbanos, principalmente, grandes cidades, como é o caso de *O som ao redor*. Nestes filmes percebe-se construções arquitetônicas mais recentes, habitadas por uma maioria de personagens brancos, que, tal como de costume na sociedade brasileira, compram a força de trabalho de uma maioria de não-brancos, com o objetivo de lhes delegar tarefas de limpeza, cozinha e segurança das propriedades. São obras perpassadas pela problemática da colonialidade, que investiram em figurações da branquitude e que buscaram dar a ver alguns dos "fantasmas" do período escravista.

A primeira destas obras é *Casa grande* (2014, Fellipe Barbosa), que narra a história de uma família da alta burguesia do Rio de Janeiro em processo de falência. O filme acompanha o ponto de vista do filho Jean (Thales Cavalcanti), um adolescente que ambiciona perder a virgindade e que passa a questionar a autoridade do pai. A própria configuração da casa em que reside a família guarda semelhanças com os casarios coloniais, pelo controle que o patriarca exerce com os filhos e pela quantidade de empregados, que, mesmo sendo drasticamente inferior aos tempos da escravização, representa um número grande (três ao total: duas domésticas e um motorista) para uma família formada por quatro pessoas . Na cena em que Jean visita o quarto da empregada Rita (Clarissa Pinheiro) e busca cumprir seu rito de iniciação sexual, assediando a doméstica, podemos vislumbrar uma das muitas sobrevivências coloniais presentes no filme.

O "fantasma da casa-grande" ressurge também em *Que horas ela volta?* (2015, Anna Muylaert), longa-metragem que se tece a partir de uma relação de trabalho com alto teor exploratório e que revela alguns dos privilégios e dinâmicas da branquitude. Assim como em *Casa grande*, um grupo de funcionários trabalha na mansão da família burguesa, mas a doméstica Val (Regina Casé) é a única a dormir na casa, num

quartinho com pouquíssima circulação de ar, que é visitado também pelo herdeiro da família, o adolescente Fabinho (Michel Joelsas), que a têm como uma segunda mãe. Na trama, as mulheres são protagonistas, e o conflito é estabelecido a partir da chegada de Jéssica (Camila Márdila), filha de Val, que vem do Nordeste para prestar vestibular e que passa a ocupar espaços da casa restritos aos membros da família e convidados, como a piscina e o quarto de hóspedes. Essa intrusão da personagem irrita a patroa Bárbara (Karine Teles), que até então vinha apostando numa conciliação, e ocultando seus preconceitos.

Aquarius (2016, Kleber Mendonça Filho) já é uma obra que envolve uma disputa territorial concernente à branquitude e que se passa numa área nobre da cidade do Recife. O filme narra a história de Clara (Sônia Braga), uma jornalista aposentada, que se nega a vender o apartamento onde mora para os donos da construtora *Bonfim*. Ela alega que no imóvel estão abrigadas muitas memórias e vínculos afetivos, de forma que o conflito se estabelece para além da propriedade. Estão em jogo valores, visões de mundo, experiências sensíveis, que se confrontam a cada encontro entre Clara e os empreiteiros. No entanto, embora as posições da protagonista indiquem uma evidente crítica ao projeto de expansão imobiliária das construtoras — que, consequentemente, está imbricado ao processo de segregação urbana —, não há qualquer recusa de privilégio por parte de Clara.

Em *As boas maneiras* (2017, Juliana Rojas e Marco Dutra), as relações de trabalho no país são abordadas a partir de uma combinação de realismo, fantasia e horror. A narrativa envolve uma patroa branca e uma empregada negra num apartamento luxuoso de São Paulo. Ainda que a relação entre as duas seja cortada na metade do enredo, por conta da morte da patroa, o filme enseja uma discussão em torno dos limites de uma relação de trabalho doméstico, que tem como suplemento o componente da diferença racial. A personagem Clara (Isabel Zua) chega ao apartamento de Ana (Marjorie Estiano) com a intenção de ser contratada para babá. Na entrevista de emprego, ela se dá conta que os serviços excedem a função, e, mesmo não sendo bem recomendada pela pessoa a qual indica, ganha a vaga de emprego em face da ajuda que oferece a Ana, quando esta sente fortes dores na sala. Clara passa então a trabalhar como cozinheira, faxineira, ajudante de compras e pintora. Aos poucos vai se tornando confidente da patroa, em seguida parceira sexual. Embora a relação entre elas se modifique, ganhando contornos de romance (pois há

demonstração de carinho e desejo de ambas as partes), a lógica colonial não desaparece, já que a personagem negra segue subserviente à personagem branca.

O clube dos canibais (2018, Guto Parente), situado também na fronteira dos gêneros cinematográficos — no caso terror e suspense —, explora a problemática de classe e raça no Brasil numa narrativa ainda mais radical. O filme satiriza a elite brasileira, representada por um grupo supremacista branco praticante do canibalismo. O casal protagonista, Otávio (Tavinho Teixeira) e Gilda (Ana Luiza Rios), têm como hábito comer seus empregados após a esposa transar com eles. A casa em que vivem, uma mansão na beira de uma praia, tem algumas armadilhas para suas presas, como o falso armário, onde Otavio se esconde na hora do sexo entre Gilda e os funcionários. Nessa ação de se esconder para em seguida matar outros homens e gozar com o extermínio deles, revela-se ao mesmo tempo uma figura voyeur e sádica, que tanto pode nos remeter aos covardes racistas que hoje inundam as redes sociais como aos personagens atrozes do passado colonial.

Outro filme presente no corpus principal é o longa-metragem *Bacurau* (2019, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles), uma das obras mais celebradas do cinema brasileiro recente e que narra a história de uma comunidade no sertão nordestino que passa a ser atacada por invasores. Embora a espacialidade predominante do filme remeta a um território dos oprimidos — já que a narrativa se passa num povoado humilde, no qual pessoas pobres e, de maioria não-branca, habitam casas simples —, há uma construção arquitetônica presente na obra que, historicamente, foi associada às elites rurais brancas. Trata-se da casa avarandada em que os vilões do filme (todos brancos, praticantes de caça humana, sendo oito estrangeiros e dois brasileiros) ficam hospedados. Uma propriedade que guarda semelhanças com uma sede de fazenda e que, entre suas peças decorativas, abriga alguns objetos que remontam a outros períodos históricos, como o quadro que contém um poema e que é focalizado na sala de reunião do bando invasor, cujo título tem a seguinte inscrição: “Saudade da casa-grande”. A aventura macabra de caça humana encenada em *Bacurau* alegoriza as relações de colonialidade que atualmente se percebe em diferentes partes do planeta, especialmente nos países mais pobres, em que há uma extrema dependência do capital estrangeiro e uma série de políticas de morte.

Neste conjunto de filmes citados acima, o primeiro ponto a destacar é aquilo que os vincula. Para além da temática, que, de algum modo, agencia o colonial, observa-se que todas elas são de natureza ficcional. Mas, se as elegi, isto se deve pela maneira paradoxal com que se apresentam, ora expressando uma perspectiva crítica em relação às figuras da branquitude, ora as abordando com relativa parcimônia. Constata-se também entre estes filmes uma predominância da encenação naturalista e da montagem contínua, assim como uma narração centrada nas personagens, de modo que é um cinema eminentemente narrativo. Algumas destas obras, inclusive, teve relevância na sociedade brasileira (*Bacurau* atingiu algo próximo de um milhão de espectadores nas salas de cinema do país; *O som ao redor* foi exibido na Rede Globo e entrou para o acervo da Netflix; *Que horas ela volta?* também teve bastante bilheteria e foi exibido na cadeia televisiva nacional). Me parece, portanto, incontornável não recobrar estes filmes, sobretudo, porque tiveram alcance e reverberação na opinião pública e se destacaram tanto no circuito de festivais como na crítica.

Obras de ciclos anteriores do cinema brasileiro também serão abordadas, especialmente no capítulo 2, a partir de um cotejo com filmes contemporâneos. Estas obras apoiarão minha contextualização das narrativas de fundação e das figurações da branquitude no cinema brasileiro. Em muitas delas se constata uma forte influência da ideologia do embranquecimento, assim como uma série de fantasias eróticas com os não brancos. *O Descobrimento do Brasil* (1937, Humberto Mauro), *Sinhá Moça* (1953, Tom Payne), *Independência ou Morte* (1972, Carlos Coimbra), *Xica da Silva* (1976, Cacá Diegues), *Tudo bem* (1978, Arnaldo Jabor), são alguns dos filmes que integram o corpus periférico da tese. Além destes, comento ainda sobre obras da última década que acabaram não entrando no corpus principal, como *Trabalhar cansa* (2011, Juliana Rojas e Marco Dutra), *Boa sorte, meu amor* (2012, Daniel Aragão), *O Diabo Mora Aqui* (2015, Rodrigo Gasparini e Dante Vescio), *O animal cordial* (2017, Gabriela Amaral Almeida) e *Todos os mortos* (2020, Caetano Gotardo e Marco Dutra).

1.4 Das emoções e sobrevivências

O que nos leva a escrever criticamente sobre uma obra, senão, àquilo que expressado nela nos arrebata e interpela? Alguns autores descrevem o encontro com o objeto artístico como uma experiência localizada, primordialmente, na esfera do sensível, pela capacidade de assombro diante do belo, do estranho e, muitas vezes, do terrível. Outros vislumbram possibilidades de relação e engajamento com a obra a partir da ideologia, do conteúdo político e/ou da mensagem que ela transmite. Sem dúvida, existe uma miríade de abordagens possíveis no campo de estudos da arte, o que inclui os textos críticos de cinema investidos de intuição e interesse nos afetos que os filmes mobilizam, isto é, no componente emotivo.

Dentre os estudos de cinema voltados às relações de espectatorialidade, a experiência háptica [10] é uma das dimensões que vêm sendo enfatizadas recentemente, principalmente, entre teóricos de uma vertente fenomenológica. Giuliana Bruno, uma das autoras centrais para esta corrente, refere-se à arte cinematográfica em seu *Atlas of Emotion* (2018) como uma "viagem espectatorial", pois, segundo ela, o espectador de cinema herda, a exemplo do turista que passeia por conjuntos arquitetônicos, a possibilidade de flanar por múltiplos lugares, de modo que tal fruição permite coletar e interligar imagens.

Nestes percursos por galáxias, desertos, cidades, florestas e outras milhares de espacialidades agenciadas e criadas pelo cinema, o espectador se depara com uma série de emoções, que, evidentemente, tem relação com a história de cada um, com os seus vínculos afetivos e suas experiências pregressas. Como destaca Bruno, citando Merleau-Ponty, a relação entre os corpos e o espaço pressupõe uma dinâmica ativa, ou seja, "nosso corpo não está no espaço como as coisas; ele habita ou assombra o espaço" (BRUNO, 2018, p.208, tradução minha), de maneira a produzir ou sentir impacto. A atividade da memória é central nessa interação, pois, tal como

[10] Na etimologia da palavra, háptico provém do grego (*Haptikós)* e corresponde àquilo que é "sensível ao tato".

apontou Quintiliano, ela culmina de “uma experiência móvel, narrativa e arquitetônica”, e que nos permite não apenas o reconhecimento do lugar em questão, mas também o acesso a "lembranças de coisas que lá fizemos e recordações das pessoas que encontramos” (QUINTILIANO apud BRUNO, 2018, p. 220, tradução minha).

Se rememorarmos alguns momentos das nossas vidas, muito provavelmente constataremos a influência de determinada atmosfera espacial em algumas das nossas ações passadas, seja uma reação de êxtase ou de paralisia. Uma paisagem em ruínas, quiçá nos deixe melancólicos; uma praia paradisíaca, cheios de vigor. Embora a iluminação, o clima, a companhia e outros tantos fatores possam deslocar nossas percepções no tempo, os lugares seguem a nos perseguir porque eles se fixam na memória como uma espécie de “cera”, de modo a “carregar as camadas de uma escrita que pode ser apagada e, constantemente, reescrita” (BRUNO, 2018, p. 220, tradução minha). Para Bruno, as imagens em movimento que visualizamos na sala de cinema também nos permite reviver ideias, sentimentos e a experiência tátil dos espaços. Ainda segundo a autora, essa visualização fílmica dos lugares integra-se a uma arte de mapeamento de especificidade móvel, que ela chama de “mapeamento emocional” (BRUNO, 2018, p.218).

A tese que apresento aqui inspira-se nessa cartografia de emoções proposta por Bruno, sobretudo, porque ela se esteia numa exploração íntima da espacialidade dos filmes, isto é, dos territórios da branquitude. Mas, como introduzi nas primeiras páginas, eu não fui inquietado propriamente com o aspecto formal das obras, tanto que os problemas que vislumbrei inicialmente para a pesquisa concentraram-se nas dimensões do enredo e das personagens, ou seja, em torno da ideia de representação. Tempos depois, com uma percepção crítica mais apurada em decorrência de um corpo a corpo maior com as obras, passei a aventar a possibilidade de examinar os filmes a partir de zonas emotivas e sensoriais, de modo que a própria arquitetura do texto passou a se organizar em torno delas. Porém, me parece importante assinalar que as emoções e sensações elencadas nos capítulos de análise referem-se mais decisivamente às personagens do que à minha experiência com as obras, ainda que elas tenham me atravessado profundamente, sobretudo, disparando memórias e reflexões sobre eventos passados.

Os desejos os quais me dedico a escrever demonstram isso. São acionados quase que totalmente pelos personagens brancos, resultando muitas vezes em ações violentas. Outro afeto enfatizado nos filmes diz respeito ao medo, estruturado em projeções da branquitude acerca dos negros, que comentarei mais à frente, no capítulo 4. Esses agenciamentos me levam a uma relação conflituosa com as obras, que decorre, consequentemente, de uma série de incômodos e ponderações após as experiências de visionamento,[11]engendradas tanto por reflexões quanto por leituras e conversas com amigos, e que, por sua vez, só se desenvolveram criticamente em face do instante perceptual dos sentidos e formas dos filmes, ou seja, do momento de arrebatamento sensível. No calor da apreciação original, deram-se as primeiras emoções e estados sensoriais (medo, raiva, constrangimento, ansiedade, interesse, simpatia, excitação), mas elas não cessaram aí, estenderam-se pelas outras tantas vezes que me debrucei sobre os longas-metragens, ora em menor intensidade, ora em maior duração.

No entanto, muitos ainda acusam as emoções como contra-produtivas num trabalho crítico e científico, alegando, sobretudo, falta de rigor e pertinência. Existe, porém, uma racionalidade, uma razão das emoções, que precisa ser admitida, isto é, formulada: como ela se organiza, como se coaduna ao processo de pesquisa, como ela produz uma razão própria? Cabe aqui mobilizá-la? Georges Didi-Huberman, filósofo e historiador da arte, pondera que o componente emotivo geralmente é associado à uma dimensão passiva do ser humano. Segundo ele, a teoria evolucionista de Charles Darwin contribuiu para fixar o ato de chorar como algo primitivo, associando as emoções a uma prática recorrente entre animais, crianças, “mulheres (sobretudo as loucas), velhos (sobretudo os doentes mentais ou em condição senil)” (Didi-Huberman, 2016, p. 15), e também entre as raças humanas que diferiam dos europeus em relação aos atributos físicos. Para o autor, a chamada “idade da razão”, ligada à vida adulta, passou a ser compreendida então como “a idade em que sabemos reprimir essa tendência primitiva de expressar as emoções” (ibidem, p. 16).

[11] Me refiro no plural porque não tive acesso aos filmes apenas uma vez; foram muitas as ocasiões de visionamento das obras, algumas delas dedicadas exclusivamente a uma cena em questão.

No entanto, Didi-Huberman propõe pensar as manifestações emotivas para além desse sentido habitual, nas quais são encaradas como ridículas e/ou como patéticas. Esse último termo, segundo ele, deriva da noção de *páthos*, algo equivalente à “paixão, à passividade ou à impossibilidade de agir” (ibidem, p. 21). Mas, para o autor, se as emoções expressam as nossas fraquezas, já que não conseguimos “manter as aparências”, por outro lado, elas representam um ato de honestidade de quem o faz, ou seja, um gesto de coragem em alguma medida (ibidem, p. 19). Esse valor, porém, não foi percebido pelos filósofos clássicos, já que tenderam a considerar a emoção como a dimensão estrita da impotência, ou seja, como um “impasse” (ibidem, p. 21).

> impasse da linguagem (emocionado, fico mudo, não consigo achar as palavras); impasse do pensamento (emocionado, perco todas as referências), impasse de ação (emocionado, fico de braços moles, incapaz de me mexer, como se uma serpente invisível me imobilizasse). (Didi-Huberman, 2016, p. 21)

Como contraponto a essa versão, Didi-Huberman apresenta as perspectivas de outros filósofos, desde Hegel e Nietzsche a Merleau-Ponty e Deleuze, que reivindicaram um novo estatuto às emoções, atribuindo-lhes "um valor positivo, fértil” (ibidem, p. 23). A vulnerabilidade do ser passa então a figurar dentro de outro paradigma, no qual “a oposição entre ação e paixão será reposta em jogo, repensada e reanalisada” (ibidem, p. 24). Descritas por Henri Bergson como “gestos ativos”, as emoções retornam, de alguma maneira, ao sentido originário da palavra, que sugere uma ideia de deslocamento:

> uma emoção não seria uma e-moção, quer dizer, uma *moção*, um movimento que consiste em nos pôr para fora (*e-, ex*) de nós mesmos? Mas se a emoção é um movimento, ela é, portanto, uma ação: algo como um gesto ao mesmo tempo exterior e interior, pois, quando a emoção nos atravessa, nossa alma se move, treme, se agita, e o nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos (Didi-Huberman, 2016, pps. 24-26).

Fora de nós mesmos, portanto, a emoção é da ordem do evento, como queria Deleuze, porque a experiência de se emocionar implica numa exposição das nossas fragilidades a outras pessoas, que, comovidas ou não, “recolhem, por assim dizer — bem ou mal, conforme o caso — a emoção de cada um” (ibidem, p.30). Numa cerimônia fúnebre, por exemplo, percebe-se com maior exatidão essa dimensão coletiva das emoções da qual fala Didi-Huberman, pois, segundo ele, nesses ritos as

pessoas tendem a realizar gestos muito antigos, que acompanharam nossos ancestrais e que trazem à tona um outro sentido da ideia de “primitivo”, este associado à “história cultural” (ibidem, p.32) e não confinado no território do natural e/ou da natureza — como assinalava Darwin.

Tomando como base as ideias do etnólogo Marcel Mauss, o autor advoga que àquela emoção que não se destina à “absolutamente ninguém, uma emoção totalmente solitária e incompreendida, não será sequer uma moção — um movimento —, será somente uma espécie de cisto morto dentro de nós mesmos” (ibidem, p.33), porque as manifestações patéticas estão condicionadas a “sinais corporais” passíveis de reconhecimento por todos (ibidem, p.33). Nas palavras de Mauss, as “expressões dos sentimentos” efetuam-se como “uma linguagem”, logo, contêm “signos de expressões inteligíveis” (Mauss apud Didi-Huberman, p.33), que devem ser pronunciados, mas, principalmente, compreendidos.

Num esforço de dar materialidade a essa configuração linguística das emoções, Didi-Huberman mobiliza algumas imagens, sobretudo, figurações do luto e da tristeza, que se aproximam por suas gestualidades. Através delas, ele também elabora sobre a possibilidade do ser patético transformar sua fraqueza em força, uma vez que um ato de comoção implica uma passagem de um estado a outro, ou seja, uma transformação. De um modo geral, o autor busca aludir à história cultural das emoções a partir das imagens, haja vista que as concebe como “cristais que concentram muitas coisas, em particular esses gestos muito antigos, essas expressões coletivas das emoções que atravessam a história” (ibidem, p.34).

Na base dessa formulação conceitual encontra-se uma forte influência da “ciência sem nome” de Aby Warburg, historiador da arte alemão, que propôs pensar as obras iconográficas através de um método intuitivo e sintomal, interessado nas formas sobreviventes,[12] isto é, nos vestígios de múltiplos passados figurados nas expressões corporais, as energias mobilizadas e contidas nos traços gestuais (Didi-Huberman, 2013, p. 25). A imagem, nessa perspectiva warburguiana, é compreendida

[12] “A forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomais e fantasmais, à sua própria morte: desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo ainda mal definido de uma ‘memória coletiva’” (Didi-Huberman, 2013, p.55).

como uma confluência de “movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela” (ibidem, p.33), ou melhor, um “ponto de encontro dinâmico”, no qual se cruzam “instâncias históricas heterogêneas e sobredeterminadas” (ibidem, p.41). Imagem para Warburg também pressupõe àquilo que “sobrevive de uma população de fantasmas” (ibidem, p.35), uma montagem de elementos frequentemente interpretados como contraditórios, que, dialeticamente, derivam de um “regime duplo”, principalmente, de forças e formas (ibidem, 172-173).

Essas “polaridades conflitantes”, que o autor incorpora do pensamento de Nietzsche, sobretudo, a “embriaguez dionisíaca” e “a lucidez apolínea”, vão significar para o historiador da arte uma possibilidade fértil de leitura das obras do Renascimento, que ele passa a compreender dentro de uma oposição de “páthos” e “ethos”, e que, sobremaneira, contribuem para a formulação de cultura do autor como fundamentalmente trágica, uma ideia compartilhada tanto por Nietzsche como por Freud (ibidem, pps.133,135).

> o que sobrevive numa cultura é o mais recalcado, o mais obscuro, o mais longínquo e mais tenaz dessa cultura. O mais morto, em certo sentido, por ser o mais enterrado e o mais fantasmático; e igualmente o mais vivo, por ser o mais móvel, o mais próximo, o mais pulsional. É essa, de fato, a estranha dialética da *Nachleben* (Didi-Huberman, 2013, p.136)[13]

Quando Warburg elabora em torno do problema da sobrevivência do antigo (*Nachleben der Antike*) nas obras iconográficas antropomórficas, ele está mobilizando intensamente esse repertório trágico da cultura, ou seja, as latências e as crises, as pulsões e os fantasmas. Sua noção de *Pathosformel* (fórmula de *páthos*) também se esteia nessa base filosófica, uma vez que designa os afetos pulsantes expressados nas formas plásticas das imagens, ou, nas palavras de Agamben: “a intricação indissolúvel de uma carga afetiva e uma fórmula iconográfica” (Agamben apud Didi-Huberman, 2013, p.174). No Atlas Mnemosyne, o autor alemão põe em prática seu modelo fantasmal da história da arte ao agrupar uma série de obras de autores e períodos diferentes em pranchas, tendo como princípio de montagem justamente as atrações emotivas entre elas.

---

[13] Nas traduções da obra de Warburg, o termo *Nachleben* aparece de formas diferentes, tais como “vida póstuma”, “pós-vida”, embora a tradução mais corrente seja “sobrevivência”, referindo-se na maioria das vezes à “sobrevivência do antigo” ou “das formas históricas”.

Desde já, gostaria de pontuar que essa abordagem warburguiana me influencia metodologicamente, pois um dos objetivos centrais desta pesquisa é mapear as sobrevivências coloniais na materialidade dos filmes, logo, revolver o solo originário das exclusões raciais e perseguir os fantasmas do escravismo nas visualidades e outras articulações discursivas das obras, tanto naquelas que encenam o presente, quanto naquelas que reencenam o passado. De algum modo, o interesse prioritário concentra-se nas imagens, muito embora a análise fílmica não esteja restrita à dimensão pictórica, haja vista que as obras também são compostas por sons (diálogos, ruídos, músicas, etc), estes capazes de exprimir igualmente cargas afetivas. Em suma, minha aposta é que os traços sobreviventes de colonialidade estão contidos predominantemente nas expressões corporais (gestos, semblantes, disposições) das personagens da branquitude, que, agrupadas em instâncias diversas, dão a ver uma série de *páthos* comuns.

1.5 Das zonas e itinerários

Quando meditei sobre as possibilidades de agrupamento das obras que pretendia trabalhar, inicialmente vislumbrei dois grupos: os filmes de época, ambientados nas casas-grandes e paisagens rurais, acerca de acontecimentos e episódios do período colonial (V*azante, O nó do diabo, Joaquim)*; e os filmes com enredos situados no presente, nos quais as paisagens urbanas se sobressaem (*O som ao redor, Casa grande, Que horas ela volta?, As boas maneiras, O clube dos canibais*). À medida que a pesquisa foi avançando, fui me dando conta dos limites desta divisão, do quanto ela restringia as possibilidades de análise entre os filmes e como deixava de fora outras obras com as quais me parecia interessante trabalhar, ainda que elas evidenciassem relações de colonialidade.

Após um tempo dedicado a alguns artigos, entrevi outros agrupamentos que me pareceram mais coerentes com a arquitetura da tese que até então eu vinha

projetando. Os eixos de discussão esboçados (família; território; medo; violência; desejo e; privilégio) foram articulados e condensados em alguns capítulos de análise, de modo que busquei observar as singularidades e não totalizar sobre as obras, sem, no entanto, deixar de traçar aproximações entre elas, de estabelecer cotejos e situar as dessemelhanças de abordagem. No que concerne à aproximação/afinidade, creio que os filmes se ligam por relações de diferentes níveis: acontecimentos, personagens, gestos, ações corporais, entre outros.

A partir dessas diretrizes, estruturei a tese em três zonas de análise (1. zonas de conforto; 2. zonas de perigo e incômodo; 3. zonas de desejo e destrutividade), nas quais enfatizei, sobretudo, aspectos convergentes entre elas, como uma série de regularidades narrativas (a presença de figuras patriarcais e herdeiras) e também regularidades formais (como a figuração de corpos negros como vultos[14] perigosos). Cada filme habita uma ou mais zonas, não sendo reservada participação a apenas uma delas. No entanto, um longa-metragem pode estar destacado somente numa dessas zonas e ser citado noutras. Decerto que alguns filmes são mais acionados que outros, mas isso ocorre por aquilo que eles próprios suscitam, pelo que a materialidade enseja em termos de experiência sensível e de reflexão. Não custa lembrar, esta maneira de dispor as obras é apenas uma dentre as muitas possibilidades de análise do cinema brasileiro contemporâneo que focalizou o universo da branquitude. Abaixo descrevo com mais detalhe.

No primeiro dos capítulos analíticos, que designo como zonas de conforto, abordo os tipos de mando territorial, as redes de proteção e afeto e as instâncias de privilégio. Ele está subdividido em dois tópicos, que, por sua vez, abrigam um ou mais sub-tópicos. No primeiro deles, comento a respeito da família patriarcal no contexto das casas-grandes, enfatizando os personagens dos patriarcas e as ações que protagonizam, que vão desde negócios, relações extraconjugais a aventuras e crimes. Situo também a passagem da sociedade escravista para a sociedade contemporânea, que representou também a mudança da paisagem agrária para a paisagem urbana,

[14] "Vulto" tem uma conotação particular na nossa cultura, mas significa originalmente "fisionomia". Adotei este sentido nesta formulação, figurar corpos como fisionomias perigosas, mas me parece importante assinalar a palavra "vulto" já traz consigo também uma carga de terror (aparição, fantasma etc.).

na qual se verifica outras figuras masculinas autoritárias, como Otávio e Borges de *O clube dos canibais.* Nesse ponto, introduzo uma discussão sobre o exercício da soberania e o estado de exceção, que é retomada no último capítulo. Além destas personagens citadas, mapeio as figuras herdeiras e o espólio que elas legaram. Estas são vistas, principalmente, em casas luxuosas e apartamentos, mas o padrão de conduta delas distinguem-se em alguma medida dos patriarcas. No segundo tópico, analiso mais propriamente a esfera do morar, que dá a ver uma convivência forçada entre patrões e empregados, cuja dinâmica de ações expressa formas e intensidades coloniais. Nesta seção, me interessa, sobretudo, o trabalho de encenação e composição. Proponho nesta parte uma série de montagens com alguns fotogramas dos filmes, a fim de evidenciar regularidades gestuais atreladas à dimensão do privilégio. Comento então sobre os afetos pulsantes evocados a partir da visualidade destas obras, de modo a destacar três instâncias de conforto das personagens brancas: os repousos e ociosidades; as mesas servidas; e os cuidados recebidos.

No segundo capítulo de análise, nomeado zonas de perigo e incômodo, examino o medo da branquitude e as tensões em torno da alteridade. Nesse eixo, dividido também em dois tópicos, discuto os impactos da arquitetura nas relações sociais e àqueles conflitos muitas vezes sublimados e/ou naturalizados. Começo justamente pelas figuras espaciais, de modo a mapear as cercas, muros e outras figuras arquitetônicas que promovem divisões e distâncias no interior das habitações, mas também fora delas. Nesse ponto, comento sobre a atualização das casas-grandes em sobrados, mansões e condomínios, conforme se constata de maneira mais direta em *O som ao redor*, filme que trata do processo de segregação urbana e que articula esse fenômeno com o medo branco. Os contrastes e exclusões das grandes cidades também se notabilizam em *As boas maneiras, Casa grande e Que horas ela volta?*, filmes que evidenciam favelas e morros em que as personagens das empregadas e empregados residem. Ainda neste tópico, discorro sobre alguns incômodos dos patrões com seus empregados e, examino a ideia de cerco nos filmes de Mendonça Filho, que se desdobra numa análise das disputas territoriais. No subcapítulo seguinte, proponho uma discussão em torno do ponto de vista, de forma a contextualizar algumas abordagens teóricas sobre o olhar e a figuração problemática dos não-brancos. Busco ainda aprofundar algumas ideias acerca dos mecanismos e estratégias do discurso colonial, atados a um processo de

engendramento do terror e ao acionamento de estereótipos. Daí então, parto para mapear as projeções forjadas para o outro racial no âmbito dessa dimensão do perigo, isto é, localizo os fantasmas, vultos, zumbis e outras figuras que promovem medo às personagens da branquitude.

No terceiro e último capítulo de análise, referente às zonas de desejo e destrutividade, comento sobre as relações sexuais interraciais apoiadas no arsenal erótico freyreano e àquelas que produzem dobras também nessa narrativa hegemônica. Todavia, nesta seção, recorro a um filme externo ao *corpus* (*Xica da Silva*), a fim de esboçar relações de aderência e oposição, já que se trata de uma matriz erótica do cinema brasileiro, um filme incontornável no que diz respeito à fantasia sexual do branco com o outro racializado, assim como no tocante à sexualização da mulher negra. Após essa contextualização do longa de Cacá Diegues, apresento a primeira encruzilhada fílmica sobre as zonas de desejo, que reúne três obras (*Vazante, Joaquim e O nó do diabo*) a retratar violações e fugas, bem como personagens masculinos tomados pelo ressentimento e pela ira (no caso de *Joaquim*, a fúria não chega necessariamente a se evidenciar, ela é sugerida, e não se volta contra às mulheres, como nos outros dois longas). Concentrada no enredo e no foco narrativo, a análise que opero nessa parte se atém ao desdobramento da frustração dos desejos dos personagens masculinos, que em cada qual parece apontar um caminho diferente. Na segunda encruzilhada (*Casa grande*, *Que horas ela volta?*, *As boas maneiras e Açúcar*), abordo os assédios e importunações das personagens da branquitude às empregadas/os e agregadas. Além disso, discuto sobre a operação de fetichização que ocorre em algumas das obras. Ainda neste capítulo, no segundo eixo, analiso as ações destrutivas de algumas personagens brancas, que emergem em contextos sexuais. Ou, ao revés, como em *Bacurau*, no qual dois personagens invasores transam após metralharem um casal de moradores do povoado. Em *O clube dos canibais*, o sadismo ganha outras proporções, o filme encena uma série de situações de flerte e sexo entre patrões e empregados, assim como alguns assassinatos, levando as personagens brancas ao gozo. Parto dessas ações sádicas para discutir a pulsão escópica e o pornográfico da imagem, já que os filmes suscitam questões relativas ao domínio da visibilidade. Retomo também a discussão sobre poder soberano e terror colonial, de modo a evidenciar na materialidade das próprias obras o fascínio que a morte exerce aos personagens da

supremacia branca, algo que se articula com as formas de necropoder das aristocracias rurais e dos fascistas da atualidade.

Mas, antes de percorrer tais zonas, nas quais analiso mais detidamente as obras, convido o leitor a encruzilhar-se pelas veredas teóricas e metodológicas que me surgiram nesta jornada de escrita. Começo, portanto, discutindo a teoria decolonial, numa seção em que contextualizo o pensamento de alguns autores latino-americanos, principalmente, Aníbal Quijano, o primeiro a propor a noção de colonialidade. Abordo também os estudos de branquitude, no qual apresento uma conceituação dessa noção a partir de autoras brasileiras, especialmente, Cida Bento e Lia Shucman. Em seguida discuto sobre a identidade nacional e o mito da democracia racial, perpassando dessa maneira o tratado culturalista de Freyre, além, evidentemente, de autores que propõem uma revisão crítica das ideias do sociólogo. Comento também neste subcapítulo sobre as narrativas de fundação no cinema brasileiro, que contemporizaram bastante a violência colonial e realçaram as ideias difundidas por Freyre. Na última seção, discorro mais propriamente sobre meu processo metodológico, de forma a localizar as abordagens que me pautaram e os agenciamentos que realizei. Por último, faço uma espécie de revisão crítica dos agenciamentos de raça no cinema brasileiro, desde o primeiro cinema até a safra de filmes que aqui busco analisar.

2 NO MEIO DO CAMINHO, ALGUMAS ROTAS

Quando ingressei no doutorado, meu anteprojeto consistia em mapear as representações do cinema brasileiro contemporâneo sobre o evento colonial e seus legados. Meu problema de pesquisa girava em torno de uma cisão[15] no conjunto da produção cinematográfica, sobretudo, de ordem racial. De um lado, filmes dirigidos por cineastas experientes, predominantemente brancos e brancas, produzidos com vasto ou médio orçamento e em estruturas de produção bastante hierarquizadas; do outro, filmes realizados por cineastas menos experientes e majoritariamente não-brancos, com baixo ou baixíssimo orçamento, bem como em esquemas de produção colaborativos, os quais tinham destaque principalmente curtas-metragens.

Além das discrepâncias de orçamento e modo de feitura, o tom no discurso das obras se diferenciava, se mostrando um tanto conciliador nos filmes do primeiro grupo e mais insurgente nos filmes do segundo. Contudo, após algum tempo, muito provavelmente por influência do que ocorreu no final de 2018 – a vitória da extrema-direita nas eleições e todas as implicações na sensibilidade da época – passei a me questionar acerca desta cisão, uma vez que o próprio campo cinematográfico se revelou menos acirrado, já que o desmonte era geral, afetava a todos os setores e grupos raciais. Outras obras também surgiram nesse período, e uma parte considerável delas escapava do diagnóstico dualista. Alguns desses filmes de realizadores brancos expunham as desigualdades raciais do país e colocavam em

[15] A primeira vez que me deparei com o termo “cisão" foi na crítica de Juliano Gomes (2017) ao filme Vazante (2017, Daniela Thomas), publicado na Revista Cinética. Ele utilizou esse termo se referindo à recepção do filme, quando exibido no Festival de Brasília, em 2017, bem como em relação à postura dos espectadores no debate com a diretora no dia seguinte. Para o crítico, “houve uma explicitação de uma cisão de modos de pensar entre grande parte da plateia, especialmente negras e negros, e, do outro lado, a diretora do filme e alguns jornalistas” (Gomes, 2017). Após o Festival de Brasília, a polêmica em torno do filme ganhou bastante repercussão, e a ideia da cisão foi comentada noutros eventos cinematográficos, principalmente, festivais e mostras. Eu acompanhei alguns desses eventos, como o X Janela Internacional de Cinema, XIII Panorama Coisa de Cinema, 21ª Mostra de Cinema de Tiradentes e XXI SOCINE. Antes do Festival de Brasília, que eu também acompanhei alguns dias, pude presenciar uma série de debates e conversas acirradas no VIII Cachoeira Doc, em que muitas desigualdades raciais foram explanadas, incidindo em problematizações do próprio campo cinematográfico. A ideia da “cisão” culmina deste processo, uma tentativa de interpretar um contexto extremamente acirrado, em que a problemática racial ganha centralidade.

crise a narrativa de conciliação. Ademais, não era viável estudar um número tão grande de obras, com variados gêneros, formatos e estratégias sensíveis. Ainda que eu julgasse pertinente uma série de clivagens raciais no cinema brasileiro – o estudo do GEMAA[16] é um ótimo indicativo das desigualdades existentes — aquela que havia forjado como eixo central do anteprojeto de tese não me parecia mais sensata após seis meses. A partir dessa crise, passei então a cogitar outros problemas de pesquisa.

Fui aos poucos recolhendo as pedras no caminho, desviando das armadilhas, encontrando um norte. Para minha sorte, ainda no primeiro ano do doutorado, fui a um evento sobre branquitude nas ciências, promovido pela Fiocruz Pernambuco no campus da UFPE. Aquele encontro, que contou com as participações dos pesquisadores Lia Vainer Shucman e Alexandro de Jesus, me marcou bastante, sobretudo, pela ênfase dada à incapacidade dos brancos se perceberem como sujeitos racializados e, consequentemente, de reconhecerem como a brancura constituinte deles lhes garantem posições de vantagem estrutural nas sociedades. De alguma forma, minha pesquisa já tangenciava a noção de branquitude, mas — talvez por preconceito com os estudos de identidade ou por receio de acionar um conceito pouco usual no campo do cinema brasileiro — somente após o encontro é que fui me dedicar efetivamente ao tema. Aquela experiência, além de me fazer pensar sobre a brancura legibilizada em meu corpo e os privilégios que usufruo e usufruí, revelou também a imprescindibilidade de enunciar meu lugar enquanto pesquisador branco. Abster-me nesse ponto equivaleria a ser negligente e corroborar com uma posição de sujeito universal, [17] especialmente, num estudo como esse, que articula uma

[16] GEMAA é o Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa, vinculado ao Instituto de Estudos Sociais e Políticos, da UERJ. Entre suas pesquisas encontram-se textos, boletins e estatísticas que revelam uma série de desigualdades de raça e gênero no cinema brasileiro. A maioria destes trabalhos constata a existência de "um monopólio na produção de representações por um grupo majoritariamente branco, de elite e do gênero masculino" (Candido; Moratelli, Toste Daflon; Feres Junior, 2014, p. 3).

[17] A noção de sujeito universal é parte constituinte da filosofia cartesiana, proposta por Descartes. Segundo Ramón Grasfoguel, o novo "Eu" formulado pelo filósofo a partir do cogito "penso, logo existo" é "universal no sentido que não está condicionado a nenhuma particularidade e "objetivo", sendo entendido da mesma forma que a "neutralidade" e equivalente à visão de Deus" (Grasfoguel, 2016, p. 28). No entanto, para Grasfoguel, "a arrogante e idólatra pretensão de divindade da filosofia cartesiana vem da perspectiva de alguém que se pensa como centro do mundo porque já conquistou o mundo (…) O "eu conquisto", que começou com a expansão colonial em 1492, é a fundação e a condição da possibilidade do "eu penso" idolátrico que seculariza todos os atributos do Deus cristão e substitui Deus como fundamento do conhecimento" (Grasfoguel, 2016, p. 31).

discussão em torno da colonialidade e que pretende ser crítico à produção dessa matriz.

Como efeito, fui vislumbrando outros agrupamentos de filmes e outras abordagens. Aos poucos, o *corpus* foi sendo formado e os eixos de análise se delineando. O novo problema de pesquisa que apresento, conforme já descrito na introdução, relaciona-se com o fenômeno de aparição da casa-grande no cinema brasileiro contemporâneo e com a fulguração/atualização dessa paisagem colonial nos filmes, que, evidentemente, projetam outros tantos legados coloniais. Mesmo que as obras aqui estudadas estejam inclusas dentro do primeiro grupo da cisão observada acima, entendo que o processo de crise relatado se deu por um certo desvio da lógica totalitária. De algum modo, o que busquei foi acolher o fluxo, abrir outras possibilidades de interpretação e análise do cinema brasileiro, ver além da superfície, dos binarismos, que é também um "ver além da imanência"[18] - tal como postulou Ismail Xavier (2007). Nesse sentido, me parece fundamental começar este capítulo percorrendo as bases conceituais que estruturam o pensamento decolonial[19] e que me inspiram a pensar criticamente o cinema brasileiro.

2.1. Bases conceituais

2.1.1 A noção de colonialidade e a teoria decolonial

Nas franjas do pensamento crítico latino-americano encontra-se a obra de Aníbal Quijano, sociólogo peruano que impacta as ciências sociais através da

[18] Perspectiva metodológica formulada por Ismail Xavier, que propõe uma análise fílmica desatada da imanência do visível, ou seja, atrelada a uma percepção múltipla de sensações, sentidos e engajamentos que as obras ofertam (2007).

[19] “Me desculpem, mas decolonial não é a anulação do pensamento do Ocidente em nome de um pensar outro. Decolonial é reler sabenças, encontrar, encruzilhar, encantar o que padece de desencanto, produzir afetos cruzados, temperar o tempo. Não é eu ou outro, mas é EU E O OUTRO” (SIMAS, 2021). Acessado em: https://twitter.com/simas_luiz/status/1376304849608966146

formulação da "colonialidade do poder". Sua proposta teórica reoriginaliza o mundo ao narrar a conquista e a colonização da América - Abya Yala para os povos originários - como parte de um mesmo processo, que culmina no capitalismo e na modernidade (Quijano, 1992; Madonado-Torres, 2019; Segato, 2021). Para Quijano, o Novo Mundo instaura uma dominação política, social e cultural de povos europeus sobre povos de outras partes do mundo, de modo a implementar um padrão global de poder, que vem afetar todas as áreas da existência social, tais como o trabalho, a subjetividade, a sexualidade, bem como as relações com a "natureza", com as divindades e com a autoridade.

De alguma maneira, a perspectiva do autor inaugura a teoria decolonial,[20] pois é a primeira a propor um giro epistêmico para interpretar o evento colonial de uma maneira articulada aos fenômenos da invenção da raça, do eurocentrismo, do capitalismo e da modernidade. Conforme Rita Segato (2021, p. 72) apontou, esse giro decolonial corresponde a "uma virada na relocalização do sujeito em um novo plano histórico, emergindo de uma releitura do passado, que reconfigura o presente e tem como projeto uma produção democrática de uma sociedade democrática". Embora outros autores tenham escrito sobre os processos de colonização e descolonização, ou mesmo se implicado em algumas dessas lutas, como Frantz Fanon e Aimé Cesáire, considero a obra de Quijano fundamental para abordar esta temática, sobretudo, em virtude da torção de olhar que ela produz. Noutras palavras, Quijano promove um reordenamento histórico que reconfigura o discurso acerca da conquista e da colonização ("a América inventa a Europa"). A ideia de heterogeneidade histórico-

[20] Embora a obra de Quijano seja compreendida como fundadora da teoria decolonial, o que marca essa corrente de pensamento é a criação do coletivo Modernidade/Colonialidade, em 1998, que reuniu importantes intelectuais dedicados ao estudo da América Latina, tais como Walter Mignolo, Enrique Dussel, Edgardo Lander, Arthuro Escobar, e o próprio Quijano. O giro decolonial, tal como ficou conhecido, furta-se do termo descolonização porque "não se trata de um retorno ou de um movimento nostálgico, mas sim de retomar um caminho até agora bloqueado pela razão tecnocrática, de esquerda e de direita, dos estados neoliberais e real-socialistas" (Segato, 2021, p. 73). Catherine Walsh, autora da teoria decolonial, responde à supressão do "s" da palavra descolonização, afirmando que a escolha não pretende simplesmente "desarmar, desfazer ou reverter o colonial. Ou seja, passar de um momento colonial a um não colonial, como se fosse possível que seus padrões e traços deixassem de existir. Com este jogo linguístico, a intenção é pôr em evidência que não existe um estado nulo da colonialidade, senão posturas, posicionamentos, horizontes e projetos de resistir, transgredir, intervir, insurgir, criar e incidir" (Walsh, p. 2013, p. 25, tradução minha)

estrutural da existência social[21], que perpassa a constituição do padrão global de poder capitalista, oferece uma leitura não-eurocêntrica desse processo de formação do capitalismo, bem como inúmeros aportes para pensar a América Latina,[22] desde a formação precária dos Estados-nações[23] até a coexistência de modos de produção, cosmologias e temporalidades distintas neste mesmo continente.

Além de expropriar os territórios e as riquezas das populações colonizadas e fornecer a base de acumulação originária do capital para os povos da Europa, a experiência de conquista e colonização na América fez emergir também categorias que até então não existiam. “Branco”, “negro", “índio”, “mestiço" são identidades que surgem a partir do evento colonial e que se forjam todas elas através da noção de raça.[24] Segundo Quijano, a formulação do conceito de raça, tal como se estabeleceu durante a modernidade, “talvez se tenha originado como referência às diferenças fenotípicas entre conquistadores e conquistados, mas o que importa é que desde muito cedo foi construída como referência a supostas estruturas biológicas diferenciais entre esses grupos" (Quijano, 2005, p. 117). O autor aponta também que à medida que as relações de dominação se efetivavam, essas novas identidades iam sendo “associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais” que se levava à cabo na experiência colonial.

Na América, a idéia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. A posterior constituição da Europa como nova id-entidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do

---

[21] Esta é a maneira como Quijano se refere às dimensões econômica, social, política e civilizatória (categorias definidas pelo pensamento liberal) no decorrer do processo de constituição do padrão global de poder capitalista.

[22] “No es verdad que lo real maravilloso, o el realismo mágico, solamente tenga implicaciones estrictamente literarias, sino que también tiene algo que decir sobre el conocimiento y la comprensión de la realidad histórica en la América Latina” (Quijano, 1986, p.700-701)

[23] “Para Quijano, “em nenhum país latino-americano é possível encontrar uma sociedade plenamente nacionalizada ou um genuíno Estado-nação”, já que “a estrutura de poder foi e ainda está organizada sobre o eixo colonial e em torno dele. A construção da nação e, sobretudo, do Estado-nação foi conceituada e trabalhada contra a maioria da população, no caso, de pessoas indígenas, negras e mestiças” (Segato, 2021, pgs. 71-72).

[24] Segundo Asad Haider, tomando como base a obra *The Invention of the White Race*, de Theodore Allen, a palavra “white” (branco) só aparece, no contexto dos Estados Unidos da América, em documentos históricos de 1691, mais especificamente, numa lei colonial da Virginia (Haider, 2019, p. 82).

conhecimento e com ela à elaboração teórica da idéia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. Historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar as já antigas idéias e práticas de relações de superioridade/inferioridade entre dominantes e dominados (…) Desse modo, raça converteu-se no primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade (Quijano, 2005, p. 118).

Posterior a esse processo de codificação das diferenças das populações em torno da categoria de raça, ao qual o autor chamou de classificação racial/étnica, uma nova estrutura de controle do trabalho, dos recursos e produtos foi se constituindo, com o objetivo de atender o mercado mundial, que se expande àquela época. Para Quijano, essa original e heterogênea estrutura de relações de produção só se firma como um sistema de exploração social global porque, enquanto na Europa predominava a relação capital-trabalho assalariado, na América havia uma articulação do capital com outras formas históricas de controle e exploração do trabalho, tais como a escravização, a servidão, a reciprocidade e a produção mercantil independente.[25] Segundo o autor, o capitalismo desde o princípio foi colonial porque se apoiou numa relação de dependência “de todas as formas de trabalho não remunerado às raças colonizadas, originalmente índios, negros e de modo mais complexo, os mestiços” (Quijano, 2005, p. 120), bem como "na adscrição do trabalho pago, assalariado, à raça colonizadora”, no caso, os brancos (ibidem, p. 120).

Como efeito desses processos históricos (racialização das populações e formação do capitalismo), uma divisão racial do trabalho se consolida, impactando o mercado mundial, que àquela época já comercializava escravos no Atlântico e tinha esta atividade como uma das mais lucrativas para os impérios Português, Espanhol, Britânico, Francês, dentre outras potências europeias. Como é sabido, no primeiro

[25] Quijano ressalta que, embora o capital, enquanto mercantilização da força de trabalho, tenha se constituído por volta dos séculos XI-XII, em algum território próximo das penínsulas ibérica e/ou itálica, foi a partir da colonização da América que ele se consolidou e passou a ter predominância mundial (Quijano, 2005, p.126). Ele observa também que "do ponto de vista eurocêntrico, reciprocidade, escravidão, servidão e produção mercantil independente são todas percebidas como uma seqüência histórica prévia à mercantilização da força de trabalho”, e que eram tidas não apenas como diferentes, "mas como radicalmente incompatíveis com o capital” (ibidem, p.126). No entanto, é a partir da conquista da América que estes regimes de produção e controle do trabalho se articulam de maneira simultânea com o objetivo de produzir mercadorias para o mercado mundial (ibidem, p.126).

momento da experiência colonial, indígenas foram escravizados, “usados como mão de obra descartável, forçados a trabalhar até morrer” (Quijano, 2005, p. 120), mas, por receio do extermínio total destes povos - o que resultaria numa interrupção da produção, logo, num obstáculo para a colonização - a Coroa de Castela determinou que, na área sob o seu domínio (a América Espanhola), eles fossem regrados à condição da servidão.

No Brasil, a escravização indígena também foi praticada, mas o Reino de Portugal encontrou mais resistência do que a Coroa de Castela, porque além das constantes fugas dos nativos para regiões distantes, bem como da recusa da maioria dos povos em extrair cativos de sua própria comunidade e da dificuldade de adaptação ao trabalho forçado, os jesuítas da Companhia de Jesus também se opuseram à escravização dos indígenas (Alencastro, 2000). O fato é que, como reposição de mão de obra escrava, multidões de gente foram capturadas nos interiores do continente africano e comercializadas nos portos,[26] em seguida despachadas em navios rumo à América, com o intuito de suprir a demanda de trabalho nessas terras. Estima-se que por volta de “12 mil viagens foram feitas dos portos africanos ao Brasil para vender, ao longo de três séculos, cerca de 4 milhões de escravos aqui chegados” (Alencastro, 2000, p. 85), o que fez do nosso país o principal destino do tráfico de pessoas escravizadas oriundas da África. Conforme argumenta Alencastro, a sequência de ciclos produtivos no país só foi possível graças à continuidade do tráfico negreiro, que mesmo tendo sido proibido legalmente em 1831, seguiu de forma clandestina até 1850.

Passados quase dois séculos, a distribuição racista do trabalho segue presente nos centros e periferias do capitalismo. Os milhões de trabalhadores não-brancos que, ao redor do planeta, trabalham em condições precárias, análogas à escravidão (muitos em empresas terceirizadas de grandes corporações mundiais), e/ou que recebem salários inferiores aos brancos, às vezes ocupando os mesmos postos de trabalho, materializa de maneira veemente a divisão racial do trabalho enfatizada por

[26] Segundo Alencastro (2000, p. 84-85), o principal desses portos africanos foi o de Luanda, que enviou durante quase três séculos milhões de africanos para a América, tendo se estabelecido como o “maior porto negreiro de toda a história”. Conforme aponta o autor, em seu argumento de que a formação do Brasil tem enorme influência da matriz do Atlântico Sul, o porto de Luanda era até 1808, o segundo mais importante para o comércio brasileiro, perdendo apenas para Lisboa. De 1808 até 1850, o porto principal passa a ser o de Liverpool, mas o de Luanda segue como o segundo.

Quijano. Segato complementa que “ao lado do salário, as relações de trabalho servis e escravas não desapareceram e hoje se expandem, em consequência da exclusão estrutural e de uma marginalidade permanente em relação ao mercado de trabalho” (Segato, 2021, p. 57). Num outro ensaio, no mesmo compêndio de artigos de crítica à colonialidade, ela pontua como a “não brancura” é um fator central “para a diminuição do valor atribuído ao trabalho das pessoas racializadas e de seus produtos, ou seja, para sua subvalorização” (2021, p. 267). Segato salienta ainda como o reconhecimento da brancura afeta também o campo do saber.

> Isso ocorre até os dias de hoje, nos mais diversos ambientes de produção, inclusive na acadêmica, e permite afirmar que a brancura opera como um “capital racial”, e a propriedade desse “capital racial” agrega valor aos produtos, incluindo, entre os exemplos possíveis, sem dúvida, a própria produção acadêmica” (Segato, 2021, p. 267).

Para a autora, essa presença da colonialidade no campo do saber têm relação direta com a experiência de dominação e alienação histórica pela qual passaram todos os povos colonizados, que foram afetados subjetivamente e que tiveram seus conhecimentos obliterados. Ainda segundo ela, “essas populações viram sua memória histórica interceptada, obstruída e cancelada”, bem como os "saberes, línguas e formas de registro ou escrituras” também apagadas (2021, pp. 63-64). Os efeitos da matriz de colonialidade se deram também sobre as "imagens, símbolos e experiências subjetivas” destes povos, assim como dos “seus valores; suas pautas estéticas, seus padrões de sociabilidade e ‘relações rituais’” (2021, p. 64).

Na mesma vertente do pensamento decolonial, Ramón Grasfóguel (2016, p. 25) afirma que o racismo/sexismo epistêmico é um dos problemas fundamentais do mundo contemporâneo, já que “o privilégio epistêmico dos homens ocidentais” foi erguido às expensas de genocídios e epistemicídios de sujeitos colonizados, ou seja, se estruturou em torno de projetos imperiais, coloniais e patriarcais mundo afora. Dentre os quatro genocídios/epistemicídios que o autor revela durante o século XVI, dois ocorreram na América (o primeiro contra os povos indígenas, e o segundo contra os africanos escravizados, que também se deu, de maneira conjunta, na África). Além destes, o autor cita os genocídios/epistemicídios que ocorreram contra os muçulmanos e judeus na conquista de Al-Andalus (região da península ibérica) e contra as mulheres indo-europeias, que foram queimadas vivas, sob acusação de bruxaria. Reforçando o argumento de persistência da colonialidade do saber na

atualidade, ele afirma que "apenas homens de cinco países (França, Alemanha, Inglaterra, Itália e Estados Unidos) monopolizam o cânone nas universidades ocidentalizadas (Grasfóguel, 2016, p. 44).

Mas, então, seria a colonialidade um contínuo da experiência do colonialismo? Segundo Maldonado-Torres, outro autor da teoria decolonial, o colonialismo corresponde à “formação histórica dos territórios coloniais”, enquanto colonialidade pode ser “compreendida como uma lógica global de desumanização que é capaz de existir até mesmo na ausência de colônias formais” (Maldonado-Torres, 2019, p. 35-36). Ainda segundo o autor, “a “descoberta” do Novo Mundo e as formas de escravidão que imediatamente resultaram daquele acontecimento são alguns dos evento-chave que serviram como fundação da colonialidade” (2019, p. 36). Essa perspectiva vai na mesma linha da conceituação de Quijano, que além de ter afirmado a colonialidade como “um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial de poder capitalista” (Quijano, 2014, p. 285), observou que ela “tem provado ser, nos últimos quinhentos anos, mais profunda e duradoura que o colonialismo”, tendo sido produzida “dentro deste” evento histórico (2014, p. 285). Em resumo, a noção de colonialidade pode sim ser entendida como um contínuo colonial, já que, conforme Rufino também assinalou, se define como “o legado das desigualdades e injustiças produzidas pelo colonialismo europeu” (Rufino, 2019, p. 36-37).

2.1.2 Estudos de branquitude

Até pouco tempo atrás, salvo algumas exceções,[27] os brancos não eram objeto de análise nos estudos sobre relações raciais. Aqui no Brasil, predominavam

[27] As obras de W.E.B. Du Bois, Frantz Fanon e Albert Memmi são alguns exemplos de trabalhos precursores no sentido de pensar a identidade racial branca e/ou os efeitos do domínio subjetivo branco sobre as populações não-brancas. No Brasil, destaco Guerreiro Ramos e Carlos Hasenbalg como autores que pensaram o papel do branco nas desigualdades raciais da sociedade brasileira.

investigações acerca dos negros, dos indígenas e/ou dos mestiços, embora a maioria dos pesquisadores fossem brancos. Este panorama só começa a mudar, tanto aqui, como noutros países, no decorrer dos anos 90, quando surgem autores/as e grupos de pesquisa interessados/as em estudar a identidade racial branca e os processos de branqueamento, principalmente, no campo da psicologia social.

Maria Aparecida Bento é uma das autoras que se notabilizam no curso desses primeiros estudos críticos de branquitude no país. Em seu ensaio *Branqueamento e branquitude no Brasil*, ela assinala como a não inserção dos brancos no debate racial tem impossibilitado a discussão das "diferentes dimensões do privilégio", pois o que a escravização reservou a este grupo racial hegemônico foi "uma herança simbólica e concreta extremamente positiva, fruto da apropriação do trabalho" de outros grupos raciais (Bento, 2002a, p. 27). Para Bento, uma das maneiras recorrentes de abordar as desigualdades no país é "diluir o debate sobre raça analisando apenas a classe social", o que para ela seria insuficiente, já que os estudos comparativos dos últimos anos revelaram que "entre os explorados, entre os pobres, os negros encontram um déficit muito maior em todas as dimensões da vida" (Bento, 2002a, p.27). As publicações do *Relatório Anual das Desigualdades Raciais no Brasil* [28] e do *Observatório das Desigualdades*,[29] sobretudo, o Boletim nº 7, de 2020, corroboram com o argumento da autora, mesmo ela tendo publicado o texto citado há quase duas décadas.

Ao comentar sobre as pesquisas que realizou com pessoas brancas durante a década de 90, a autora afirma que muitos dos seus entrevistados — inclusive, brancos progressistas, membros de sindicatos — não associavam as desigualdades raciais do país à discriminação racial, embora muitos reconhecessem tais disparidades (Bento, 2002a, p. 26-27). Segundo ela, quando questionadas sobre as desigualdades raciais, as pessoas brancas entrevistadas reagiam através do silêncio, da omissão e/ou

[28] O último a ser publicado data de 2010, e é referente ao biênio 2009-2010 (Paixão, Rossetto, Montovalene, Carvano, 2010).

[29] Os boletins podem ser acessados através do site do Observatório das desigualdades (2020). No boletim nº 7 (*Falando sobre racismo: alguns apontamentos acerca das desigualdades raciais no Brasil),* consta que em 2018, no quadro comparativo em relação ao rendimento do trabalho, "os brancos ganhavam em média 73,9% mais do que pretos ou pardos (R$2.796 e R$1.608, respectivamente)" (Observatório das Desigualdades, p. 13, 2020). No que concerne a estatísticas sobre violência, "em 2017, 75,5% das vítimas de homicídios foram indivíduos negros", de acordo com o Atlas da Violência de 2019 (Observatório das Desigualdades, p. 14, 2020.)

distorção, e estes padrões de comportamento poderiam ser explicados a partir de “um forte componente narcísico, de autopreservação” (2002a, p.30). Ainda que tácitas ou inconscientes, as alianças intergrupais entre os brancos, designadas pela autora como “pactos narcísicos”, reforçariam a própria unidade do grupo racial, de modo a recalcar coletivamente o racismo e outras feridas coloniais e a perpetuar a identidade racial branca como referência do humano (2002a, p. 45-46). Nesse sentido, Bento postula a branquitude enquanto uma construção social, “como um lugar de privilégio racial, econômico e político, no qual a racialidade, não nomeada como tal, carregada de valores, de experiências, de identificações afetivas, acaba por definir a sociedade” (Bento, 2002b, p. 7).

Shucman, autora que me mobilizou no sentido de convocar o conceito de branquitude para esta tese - conforme relatei no início do capítulo - , contribui com o debate ao contextualizar que “as categorias sociológicas de etnia, cor, cultura e raça se entrecruzam, se colam e se descolam umas nas outras, dependendo do país, região, história, interesses políticos e época” (Shucman, 2020, p. 59-60) quando tentamos definir o que é identidade branca. Para ela, “ser branco e ocupar o lugar simbólico da branquitude não é algo estabelecido por questões apenas genéticas, mas sobretudo por posições e lugares sociais que os sujeitos ocupam (2020, p. 60). A autora complementa dizendo que no Brasil, ser branco se conecta “à aparência, ao status e ao fenótipo”, enquanto nos Estados Unidos da América, ser branco “está estritamente ligado à origem étnica e genética de cada pessoa” (2020, p. 60). Para Shucman, branquitude e brancura seriam diferentes então, pois a brancura se relacionaria “às características fenotípicas que se referem à cor da pele clara, traços finos e cabelos lisos de sujeitos que, na maioria dos casos, são europeus ou eurodescendentes” (2020, p.185), ao passo em que a branquitude corresponderia a

> uma posição em que sujeitos que a ocupam foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantém e são preservados na contemporaneidade (Shucman, 2020, p. 60-61)

Essas duas dimensões do privilégio que a autora descreve, materiais e simbólicas, são centrais para identificarmos quem ocupa e não ocupa tal posição, ou

quem ocupa com maior ou menor parcela. Tal como é demonstrado nas entrevistas[30] da tese de Shucman, mesmo aquele branco de baixa renda, morador da periferia e até morador de rua, já obteve ou obterá vantagens em relação aos não-brancos em algum momento da vida. No que tange ao aspecto material, essas vantagens podem ser observadas em diversas áreas da existência social (acesso à educação e moradia, oportunidades de trabalho, abordagem policial, tratamento da Justiça, entre outras). Segundo a autora, tomando como base argumentativa a obra de Hasenbalg (1979), os privilégios adquiridos pelos brancos são propiciados por "mecanismos racistas" (1979, p. 65-66), pois o racismo e a opressão racial constituem fatores importantes na composição da estrutura de classes. O argumento de Hasenbalg,[31] como podemos perceber na nota de rodapé abaixo, se aproxima bastante das ideias de Quijano e de outros autores decoloniais, já que articula a noção de raça como critério fundamental para a classificação social.[32] No entanto, entre os brancos também se efetua uma disposição hierárquica em relação às vantagens. Se compararmos o cineasta Fernando Meirelles, de olhos azuis e pele alva, residente de um bairro nobre de São Paulo, e o cineasta Adirley Queiroz, de pele não muito clara, morador da periferia da Ceilândia (região administrativa do Distrito Federal), certamente haverá uma disparidade enorme de privilégios adquiridos por cada qual. Neste caso específico, as diferenças de classe, origem e fenótipo seriam fatores determinantes para o grau de vantagens concedidos a eles.

---

[30] Abaixo segue a resposta de duas pessoas brancas de baixa renda que a autora entrevistou:

"Lilian: Eu já consegui serviço porque eu era clara e a outra pessoa era negra. E depois descobri que a patroa era racista, que ela não gostava de negro.

Fernando: Ser branco? Ah, ser branco é poder entrar no shopping para cagar. [pergunta feita para um rapaz loiro de olhos azuis morador de rua em uma conversa informal]" (Shucman, 2020, p. 136)

[31] "[…] a raça, como fator fenotípico historicamente elaborado, é um dos critérios mais relevantes que regulam os mecanismos de recrutamento para ocupar posições na estrutura de classes e no sistema de estratificação social. Apesar de suas diferentes formas (através do tempo e espaço), o racismo caracteriza todas as sociedades capitalistas multirraciais contemporâneas. Como ideologia e como conjunto de práticas cuja eficácia estrutural manifesta-se numa divisão racial do trabalho, o racismo é mais do que um reflexo epifenomênico da estrutura econômica ou um instrumento conspiratório usado pelas classes dominantes para dividir os trabalhadores. Sua persistência histórica não deveria ser explicada como mero legado do passado, mas como servindo aos complexos e diversificados interesses do grupo racialmente supraordenado no presente" (Hasenbalg, 1979, p. 118).

[32] O que torna esta obra ainda mais notável é o fato de ter sido publicada antes dos textos clássicos de Quijano.

No que concerne ao legado de privilégios simbólicos, muitos deles são facilmente reconhecíveis no nosso cotidiano, embora boa parte do grupo racial branco não os perceba. Conforme aponta Shucman (2020, p. 69-70), baseando-se na obra de Peggy McIntosh, dificilmente um branco será abordado de forma intimidatória em uma loja ou seguido por um segurança num shopping, tampouco terá que se precaver de algumas situações (como por exemplo, cruzar com a polícia durante a noite) pelo sério risco de violarem sua integridade física. É muito improvável também que as pessoas brancas tenham que falar por todas do seu grupo racial, assim como me parece extremamente raro que não se vejam representadas na televisão, no cinema e nas artes em geral. Para Shucman, todos esses privilégios simbólicos estão conectados com a ideia de superioridade branca, que, por sua vez, permitiu a fixação de atributos positivos ao grupo racial branco, tais como "inteligência, beleza, educação, progresso etc." (Shucman, 2020, p. 68), e assim instaurou um domínio estético e subjetivo da branquitude sobre às outras identidades raciais.

A obra de Fanon, *Pele negra, máscaras brancas,* é central para esse debate. Nela ele esmiuça como a experiência da colonização afetou subjetivamente tanto os povos colonizadores como os povos colonizados, sobretudo, a partir da introjeção de hierarquias baseadas na cor da pele. Segundo Fanon, os efeitos deste processo foram extremamente negativos para os negros, pois eles incorporaram um complexo de inferioridade, de tal forma que passaram a recusar sua própria imagem e a pactuar com a ideologia do branqueamento. Por outro lado, para os brancos, tais hierarquias auxiliaram na expansão colonial, de modo que suas crenças e racionalidades foram difundidas por todo o Ocidente e postas em prática em diversas esferas da vida social: na cultura, na política, no trabalho, entre outros campos. Esse "maniqueísmo delirante", conforme o próprio autor aponta, se referindo a "Bem-Mal, Bonito-Feio, Branco-Negro" (Fanon, 2008, p.156), deu sustentação a todo o acontecimento colonial. Embora a ideia de superioridade branca esteja sendo mais questionada na atualidade, ela ainda é reproduzida de maneira incessante, principalmente, por discursos midiáticos.

Liv Sovik (2004), autora fundamental no estudo de relações raciais no campo da comunicação, constata em sua obra *Aqui ninguém é branco* como a mídia atua de forma decisiva para a manutenção da hegemonia da branquitude ao fabricar representações que tomam o branco como ideal estético desejado. Segundo ela, a

participação de negros em papéis relevantes nas produções midiáticas tem crescido, no entanto, o povo que tem sido mostrado nos meios de comunicação “ainda é de aparência relativamente branca” (Sovik, 2004, p. 36). Partindo do argumento que a branquitude é uma questão de imagem e não de genética, a autora apresenta então uma série de situações e discussões relacionadas ao carnaval, “momento do ano em que mais se celebra a cultura negra” (2004 p. 36), de modo a ratificar tal hegemonia branca na mídia, especialmente, a partir da cobertura televisiva de tal evento.

> O carnaval baiano, com o tema “Carnaváfrica”, em 2002, também mostrou o poder da branquitude. Apesar do aval oficial à identidade africana e ao movimento que reivindica reparações pela escravidão, os rostos na transmissão televisiva eram brancos, mostrando a possibilidade de exercer um *Gesichtskontrolle* (controle de rostos) a céu aberto, controle que, Muniz Sodré explica, é “a decisão cotidiana sobre quem pode entrar em clubes, boates, restaurantes de luxo ou mesmo ser aceito para seguros de automóveis” (…) O carnaval carioca também gera discussão, pois as escolas de samba têm componentes das comunidades da periferia, em sua maioria negra, mas os maiores destaques de carros alegóricos e as rainhas da bateria, convidadas a participar no evento em que mais se ouve pronunciar a palavra “beleza”, muitas vezes são louras, como Debora Secco e Adriane Galisteu (Sovik, 2004, p. 36-37).

Sovik também comenta sobre os protestos de Carlinhos Brown em 2006 e 2007, quando comparou o carnaval de Salvador a um *apartheid*. Como folião da festa soteropolitana, posso dizer que Brown estava certo. Nesta época, ainda adolescente, pude presenciar diversas situações de segregação racial durante o carnaval. Uma delas, que me marcou bastante, foi quando eu estava em companhia de meu pai, descansando na balaustrada da orla à espera do próximo trio elétrico, e então olhei para a praia, ao lado do Farol da Barra, e vi uma série de jovens correndo da polícia e em seguida apanhando. Não havia um branco sequer entre os golpeados, todos eram pretos e pardos. Além dessa cena, lembro bastante da clivagem que ocorria nas ruas entre aqueles que curtiam a festa dentro das cordas (quase todos brancos, vestidos com seus abadás) e os que curtiam fora, na “pipoca” (uma multidão da qual eu fazia parte, mas que era predominantemente de não-brancos). No meio, entre os foliões dos blocos e da “pipoca”, encontravam-se os cordeiros, aqueles que seguravam as cordas e que, por uns míseros trocados, ajudavam a manter o carnaval segregado.

Recordo-me também que na cobertura televisiva, além da apresentação dos artistas, as imagens que predominavam eram de beijos, sorrisos e rebolados.

Raramente as câmeras enquadravam alguma briga ou ação violenta da polícia, ainda que estas fossem bem recorrentes. O carnaval de Salvador era vendido como uma grande festa da mistura — tal como o carnaval do Rio de Janeiro, conforme Sovik (2004, p.37) aponta, com suas rainhas louras, mas também quase brancas ou não brancas, como Juliana Paes — a despeito de que toda a estrutura fosse montada de modo a apartar ricos e pobres, foliões dos blocos e foliões "pipoca", e evidentemente, brancos e negros. Essa configuração do carnaval, embora tenha se modificado parcialmente [33] — tanto em termos espaciais quanto no que diz respeito ao enquadramento da mídia —, não deixou de preservar o poder da branquitude.

Tanto Sovik quanto as outras autoras aqui citadas destacam o medo como um dos componentes fundamentais para a caracterização da branquitude. Segundo Shucman, o medo branco emerge quando ele "encontra o negro como sujeito de autodeterminação", ou seja, quando não há relação de dominação, nem qualquer aspiração de branqueamento por parte do negro (Shucman, 2020, p. 142). Já Bento postula que "o medo e a projeção podem estar na gênese de processos de estigmatização de grupos que visam legitimar a perpetuação das desigualdades, a elaboração de políticas institucionais de exclusão e até de genocídio" (Bento, 2002a, p. 35). Conforme a autora assinala, no Brasil do fim do século XIX, ali por volta da abolição da escravatura, um temor enorme assombrava as elites da época (2002a, p. 35). Esse medo era decorrente da "enorme massa de negros libertos", que tomavam as ruas do país e reivindicavam condições de vida mais dignas (2002a, p. 35-36). Na tentativa de conter as revoltas populares e, principalmente, embranquecer a população — já que os brancos eram minoria[34] neste período —, os setores dirigentes apostaram em "políticas de imigração europeia"[35] e no "confinamento psiquiátrico e carcerário dos negros" (2002a, p.36). Com essas medidas e, acima de tudo, com a intensa miscigenação em curso, a composição racial do país foi se transformando,

[33] Nos últimos anos houve uma migração dos foliões brancos para os camarotes, que hoje se amontoam no circuito do carnaval. Os blocos perderam força, atualmente são poucos os que conseguem vender uma quantidade grande de abadás. Os preços dos blocos também diminuíram, em razão do interesse maior nos camarotes. Com isso, as bandas e cantores principais têm desfilado sem cordas, financiados, grande parte, pelo Estado.

[34] Conforme Shucman aponta em entrevista concedida ao UOL, "após a abolição nós tínhamos 4,75 milhões de descendentes de africanos e 750 mil descendentes de portugueses" (Shucman, 2020b).

[35] Estima-se que 3,99 milhões de imigrantes europeus chegaram ao Brasil em apenas três décadas.

não nos níveis que as elites políticas e econômicas desejavam, mas de uma forma viável para a perpetuação dos poderes dessas mesmas elites e para a aprovação de um discurso de unidade nacional.

Nas páginas seguintes, irei contextualizar como esse discurso se escora em torno de um argumento culturalista, o qual concebe a mestiçagem como um elemento conciliador das nossas diferenças raciais e, consequentemente, como solução enganosa para os conflitos resultantes. No entanto, ainda que essa tese freyreana tenha convencido boa parte dos brasileiros, é importante ponderar, desde já, que ela foi aceita pelas elites brancas da época porque servia ao desejo de modernização, que, resumidamente, consistia em "civilizar" e industrializar o país por meio da integração apaziguada de parcela dos mestiços, a fim de enriquecer com base na exploração da mão-de-obra deles. Além disso, a ideologia da mestiçagem não representava um obstáculo para o processo de embranquecimento da população, porque segundo Kabengele Munanga (2019, p. 89), um negro que se casasse com uma branca teria descendentes "após três ou quatro gerações, integrados no grupo branco".

Para o autor, os consecutivos cruzamentos raciais, mais a condição socioeconômica favorável, poderiam levar os negros progressivamente ao branqueamento — ponto discordante para alguns dos autores do racismo científico. O fato é que, mesmo com o arranjo garantidor dos privilégios das elites e com todas as consequências da crescente e contínua miscigenação, os negros não desapareceram ou pelo menos não foram todos exterminados. Hoje, os descendentes de ex-escravos habitam, de maneira preponderante, as periferias das grandes cidades do país, sobrevivendo em grande parte de ofícios insalubres e mal remunerados, quando não de "bicos" e trabalhos informais. Mas há também aquela parcela que conquistou melhores condições de vida através do estudo e do trabalho, assim como aquela outra submersa e/ou operante na criminalidade, ainda que corresponda a uma fração ínfima em relação a todo o contingente populacional negro. Não à toa, personagens destes dois últimos grupos — aqueles que conseguem se autodeterminar e aqueles que infringem o ordenamento jurídico e moral das elites — aparecem com regularidade nos filmes aqui analisados, pois representam as maiores ameaças para os brancos.

Na esteira dessa discussão sobre medo branco, aparece também o conceito de fragilidade branca, da autora estadunidense Robin DiAngelo. Segundo ela, “os brancos da América do Norte vivem em um ambiente social que os protege e isola do estresse relacionado às questões raciais” (DiAngelo, 2018, p.37). Esse isolamento[36] produz uma falta ou reduzida resistência psicossocial em relação a discussões e situações de estresse racial. DiAngelo assinala também que “a fragilidade branca é um estado em que mesmo uma quantidade mínima de estresse se torna intolerável, desencadeando uma série de movimentos defensivos” (2018, p. 39). Esses movimentos, segundo ela, se expressam através da raiva, do medo e da culpa, bem como de reações evasivas da situação que provocou o estresse (2018, p. 40). Nos filmes do corpus, podemos observar também algumas cenas que evidenciam esse tipo de reação e que tem uma relação histórica com a dinâmica de relações sociais e de poder em nosso continente.

2.2 Bases históricas

2.2.1 Identidade nacional e o mito da democracia racial

Quando a abolição da escravatura foi decretada em 1888, as elites econômicas e políticas da época se mobilizaram no intuito de encontrar soluções para alienar e/ou

[36] “Embora o isolamento racial branco seja de certo modo mediado pela classe social (sendo os brancos urbanos pobres e da classe trabalhadora menos isolados racialmente do que os brancos suburbanos ou rurais), o ambiente social mais amplo isola e protege os brancos como um grupo através de instituições, representações culturais, mídia, livros didáticos, filmes, publicidade, discursos dominantes etc” (DiAngelo, 2018, p.37)

controlar os “novos cidadãos” que até então eram tratados como sub-humanos, ao passo em que implementaram políticas para trazer imigrantes europeus, conforme já apontado. A construção de um discurso em torno da nação e do povo brasileiro foi tomada como um dos grandes objetivos, de modo que uma série de intelectuais se engajou em formular narrativas sobre o Brasil e o sujeito brasileiro. Para Munanga, os pensadores daquele período, apoiados em teorias raciológicas do fim do século XIX, compreendiam a diversidade racial da população como “uma ameaça e um grande obstáculo” para a constituição da nação; suas preocupações concerniam basicamente “à influência negativa” do negro “nesse processo de formação da identidade étnica brasileira” (Munanga, 2019, p. 54).

Assim, a raça se transformou no cerne da discussão nacional ali aproximadamente entre o fim do século XIX e início do século XX, aparecendo nas obras de Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Nina Rodrigues, Oliveira Viana, Alberto Torres, Manuel Bonfim, Edgar Roquette Pinto, entre outros (Munanga, 2019, p. 54). Excetuando os três últimos autores, Munanga afirma que a “inferioridade das raças não brancas” e a “degenerescência do mestiço” eram pontos convergentes para os intelectuais da época (2019, p.55). No entanto, muitos deles imaginavam ser possível dissolver a nossa diversidade racial a partir do processo da mestiçagem, que, embora observassem como um fenômeno negativo, julgavam como um passo necessário e transitório para o embranquecimento da população, aliado, evidentemente, ao impulsionamento da imigração européia e também às altas taxas de mortalidade dos negros. A crença da maioria destes autores é que em poucas gerações os elementos não brancos desapareceriam dos mestiços, que passariam a ter aparência branca. Em suma, o que orientava a intelectualidade nesse período era a ideologia do branqueamento, cujos efeitos se materializaram em diversas políticas racistas.

Com a crise do capital internacional em 1929 — que atingiu em cheio a economia brasileira, extremamente dependente das exportações do café — e o subsequente colapso das oligarquias cafeeiras, as elites nacionais se viram novamente pressionadas. O governo de Getúlio Vargas, o primeiro após o fim da República Velha,[37] assumiu então um projeto de modernização e industrialização do

[37] Este período durou de 1889 até 1930 e ficou conhecido como a época de domínio das oligarquias.

país, como uma maneira de diversificar a economia voltada exclusivamente à exportação de *commodities*,[38] e também de formar um mercado nacional, de modo a atender aos interesses dos grupos dominantes, bem como de outros setores que começavam a ter oportunidades e aumento de renda. Em face desse programa de desenvolvimento industrial, as elites dirigentes necessitavam de um novo discurso de unidade nacional, a fim de incorporar parte da população mestiça enquanto classe trabalhadora. Tal contexto leva os intelectuais e pensadores a abandonar as teorias raciológicas e a propor novas abordagens acerca da mestiçagem. A obra clássica de Gilberto Freyre, *Casa grande e senzala*, surge justamente nesse período, e se destaca pela dobra que ela produz no tocante à leitura do processo de miscigenação.

Nesse sentido, acredito que é importante ressaltar que, ainda que hajam rotas alternativas para interpretar o Brasil e seus mitos fundadores, não há desvio possível da encruzilhada que a obra freyreana apresenta. Conforme relata uma série de autores (Fernandes, 2008a; Munanga, 2019; Souza, 2017), o tratado culturalista de Freyre hegemoniza a narrativa histórica do sujeito nacional e municia o imaginário da população no que concerne à identidade brasileira. Tal como Jessé Souza argumenta, "uma explicação, para ser dominante, tem que esclarecer a totalidade da realidade social" (Souza, 2017, p. 36) ou responder a três questões centrais, que seriam: "de onde viemos, quem somos e para onde vamos" (Souza, 2017, p. 36). Segundo ele, apenas o culturalismo conservador de Freyre é que responde de modo convincente essas questões em relação ao povo brasileiro, persuadindo, inclusive, pólos opostos da política nacional.

Um dos fatores para que a tese freyrena fosse alçada à condição de narrativa histórica hegemônica, posto que ainda ocupa, envolve a própria escrita do sociólogo pernambucano — repleta de truques retóricos, amenizações e relatos cativantes, com extrema atenção ao detalhe. No entanto, o grande trunfo de Freyre foi pensar a miscigenação como um aspecto positivo da formação da sociedade brasileira,

[38] No dicionário Houaiss, commodiy aparece como: "1 qualquer bem em estado bruto, ger. de origem agropecuária ou de extração mineral ou vegetal, produzido em larga escala mundial e com características físicas homogêneas, seja qual for a sua origem, ger. destinado ao comércio externo (mais us. no pl.) 1.1 cada um dos produtos primários (p.ex., café, açúcar, soja, trigo, petróleo, ouro, diversos minérios etc.), cujo preço é determinado pela oferta e procura internacional 1.2 qualquer produto produzido em massa" (Houiass, 2023).

contrariando os eugenistas[39] que tinham prestígio ainda naquela época. Para o autor, desde o princípio híbrido, o Brasil, dentre todos os países da América, foi aquele "que se constituiu mais harmoniosamente quanto às relações de raça: dentro de um ambiente de quase reciprocidade cultural" (Freyre, 2003, p. 160). Isso ocorreu, segundo ele, a partir de um processo orgânico de adaptação dos portugueses às condições de vida e de clima, e de uma transigência desses senhores para com as outras raças.[40]

Ainda segundo Freyre, foi a partir do século XVI que a estratégia de povoamento da Coroa Portuguesa, de fato, se implementou — a despeito do aval ter sido concedido em 1532, com a carta de Dom João III a Martim Afonso de Sousa. Conforme o sociólogo descreve, para avançar sobre as terras brasileiras e constituir aqui uma colônia, os portugueses tiveram que transigir com os nativos e se relacionar ainda mais com eles.

> Para a formidável tarefa de colonizar uma extensão como o Brasil, teve Portugal de valer-se no século XVI do resto de homens que lhe deixara a aventura da Índia. E não seria com esse sobejo de gente, quase toda miúda, em grande parte plebéia e, além do mais, moçárabe, isto é, com a consciência de raça ainda mais fraca que nos portugueses fidalgos ou nos do Norte, que se estabeleceria na América um domínio português exclusivamente branco ou rigorosamente europeu. A transigência com o elemento nativo se impunha à política colonial portuguesa: as circunstâncias facilitaram-na. A luxúria dos indivíduos, soltos sem família, no meio da indiada nua, vinha servir a poderosas razões de Estado no sentido de rápido povoamento mestiço da nova terra. E o certo é que sobre a mulher gentia fundou-se e desenvolveu-se através dos séculos XVI e XVII o grosso da sociedade colonial, em um largo e profundo mestiçamento, que a interferência dos padres da Companhia salvou de resolver-se todo em libertinagem para em grande parte regularizar-se em

[39] Os adeptos da eugenia acreditavam que algumas doenças e males sociais tinham a ver com o quadro genético dos negros. Essa tese era apoiada por muitos intelectuais, políticos e oligarcas, dentre eles Afrânio Peixoto, Antonio Carneiro Leão, Isaias Alves, e Bastos D'Avila. Embora o tratado culturalista de Freyre tenha sido incorporado enquanto narrativa oficial do Estado, o pensamento eugênico seguiu tendo muita influência no Brasil, impulsionando na formulação de políticas públicas em áreas como educação e saúde, bem como em setores administrativos das instituições. O Partido Integralista, fundado em 1932, reunia uma série de defensores do eugenismo, inclusive, muitos deles adotaram posição favorável ao nazismo na década de 1930. Um filme que retrata o movimento pró-nazista no Brasil é o *Aleluia Gretchen* (1976, de Sílvio Back).

[40] A transigência dos portugueses para com outros povos, segundo Freyre, decorria da troca cultural com os mouros e maometanos na região ibérica antes da conquista da América. A atração pelas indígenas, inclusive, é explicada a partir de características físicas semelhantes (pele morena e cabelos negros) com as mulheres de origem muçulmana.

> casamento cristão. O ambiente em que começou a vida brasileira foi de quase intoxicação sexual. O europeu saltava em terra escorregando em índia nua; os próprios padres da Companhia precisavam descer com cuidado, senão atolavam o pé em carne. Muitos clérigos, dos outros, deixaram-se contaminar pela devassidão. As mulheres eram as primeiras a se entregarem aos brancos, as mais ardentes indo esfregar-se nas pernas desses que supunham deuses. Davam-se ao europeu por um pente ou um caco de espelho (Freyre, 2003, p. 161).

O misto de voluptuosidade e servidão voluntária com que Freyre descreve as mulheres indígenas – sem ponderar os sistemas de organização dos clãs e as especificidades culturais que as levavam a agir – conduzem o leitor a uma interpretação positiva dos colonizadores europeus, sobretudo, porque a eles lhes cabiam povoar as terras brasileiras.[41] Assim, vende-se a imagem de um "bom senhor", de um português quase refém da sensualidade das indígenas, que choca-se com a poligamia dos grupos étnicos. Essa é a perspectiva que o autor endossa a partir das cartas do padre Manoel da Nóbrega, dos escritos de Gabriel Soares de Sousa e de outros autores citados em seu livro.

Um fato histórico que interessa muito a Freyre e que ele cita como um dos principais obstáculos para o projeto colonial de povoamento é a quase inexistência de mulheres portuguesas no Brasil até meados do século XVI. Esse ponto é central para a abordagem freyreana, porque é a partir dele que o autor justifica a miscigenação como um processo orgânico, já que diante da escassez das mulheres brancas, os colonos teriam então que saciar seus desejos e constituir família com as mulheres indígenas e negras que aqui viviam. Nesse sentido, ele afirma:

> Vencedores no sentido militar e técnico sobre as populações indígenas; dominadores absolutos dos negros importados da África para o duro trabalho da bagaceira, os europeus e seus descendentes tiveram, entretanto, de transigir com índios e africanos quanto às relações genéticas e sociais. A escassez de mulheres brancas criou zonas de confraternização entre vencedores e vencidos, entre senhores e escravos. Sem deixarem de ser relações - as dos brancos com as mulheres de cor - de "superiores" com "inferiores" e, no maior número de casos, de senhores desabusados e sádicos com escravas passivas, adoçaram-se, entretanto, com a necessidade experimentada por muitos colonos de constituírem família dentro dessas circunstâncias e sobre essa base. A miscigenação que

[41] "As mulheres se entendem bem entre si. Entre os selvagens é comum que um homem dê a outro sua mulher de presente, quando se cansa dela. Também acontece de um homem dar de presente a outro homem uma filha ou irmã" (Staden, 2008, p. 150).

> largamente se praticou aqui corrigiu a distância social que de outro modo se teria conservado enorme entre a casa-grande e a mata tropical; entre a casa-grande e a senzala. O que a monocultura latifundiária e escravocrata realizou no sentido de aristocratização, extremando a sociedade brasileira em senhores e escravos, com uma rala e insignificante lambujem de gente livre sanduichada entre os extremos antagônicos, foi em grande parte contrariado pelos efeitos sociais da miscigenação. A índia e a negra-mina a princípio, depois a mulata, a cabrocha, a quadrarona, a oitavona, tornando-se caseiras, concubinas e até esposas legítimas dos senhores brancos, agiram poderosamente no sentido de democratização social no Brasil. Entre os filhos mestiços, legítimos e mesmo ilegítimos, havidos delas pelos senhores brancos, subdividiu-se parte considerável das grandes propriedades, quebrando-se assim a força das sesmarias feudais e dos latifúndios do tamanho de reinos (Freyre, 2003, p. 33)

Como se pode constatar no trecho acima, a miscigenação aparece quase como um ideal romântico para Freyre. Ele descreve as relações entre colonizadores e colonizados a partir de termos amenos, tais como “confraternização entre vencedores e vencidos” (Freyre, 2003, p. 33). Referindo-se ainda às relações entre senhores brancos e mulheres negras e indígenas, diz que elas “adoçaram-se”, numa clara tentativa de atenuar o sexo forçado e outras violências reproduzidas durante a colonização. Através dessas formas textuais brandas, ele suaviza e relativiza as opressões, e assim constrói um argumento parcimonioso para com os patriarcas. Seus truques retóricos recorrem por toda a obra, na intenção de convencer-nos do processo de democratização, que, segundo ele, a mestiçagem produziu, como se verifica nesta passagem:

> A história social da casa-grande é a história íntima de quase todo brasileiro: da sua vida doméstica, conjugal, sob o patriarcalismo escravocrata e polígamo; da sua vida de menino; do seu cristianismo reduzido à religião de família e influenciado pelas crendices da senzala. (…) Nas casas-grandes foi até hoje onde melhor se exprimiu o caráter brasileiro; a nossa continuidade social (Freyre, 2006, p. 44-45).

Ao afirmar a sociabilidade da casa-grande como “a história íntima de quase todo brasileiro”, Freyre conduz o leitor a acreditar que os não brancos estejam inclusos nessa história social. No entanto, o relato que ele apresenta está orientado pela perspectiva da família colonial, ou seja, pela parcela branca da sociedade da época. Ainda que argumente que mulheres indígenas e negras tenham se tornado “até esposas legítimas dos senhores brancos” e que “os filhos mestiços, legítimos e mesmo ilegítimos” tenham herdado também “parte considerável das grandes propriedades”, como vimos na penúltima citação, sabemos que isso não era

predominante (Freyre, 2003, p. 33). As casas-grandes das famílias que detinham maior poder econômico eram habitadas majoritariamente por pessoas brancas, européias ou de descendência européia, pelo menos entre os séculos XVI e XVII, período que compreende a análise do sociólogo sobre a formação da família patriarcal brasileira. Portanto, não há como pensar a casa-grande consoante com Freyre, imaginando-a como palco de uma sociabilidade amistosa entre as raças, porque não havia convivência harmônica, tampouco era uma zona livre de violações. Mas, em alguma medida, ele tem razão quando assinala a casa-grande como nossa "continuidade social", porque ela é parte da nossa formação, um legado das elites econômicas e políticas que se perpetuaram no poder.

Nesse sentido, me parece sensata a afirmação de Simas quando diz que o projeto de Brasil é bem sucedido, porque desde sua fundação ele se baseia “na exploração da terra, na exploração dos corpos”, bem como “no genocídio do indígena” e "na escravização do negro” (Simas, 2021, n.p.). Segundo o autor (2021, n.p.), referindo-se ao quadro representativo dos poderes e instituições, esse país permanece de modo semelhante ao que foi projetado: “excludente, concentrador de renda, heteropatriarcal, branco”. O mito da democracia racial forjado por Freyre, sem dúvida, foi decisivo para a atualização desse projeto, pois serviu como “uma luva nos interesses de arregimentação política do governo industrializante e modernizante de Getúlio Vargas” (Souza, 2015, p. 30). Tal como aponta Souza, a partir do governo varguista, as ideias de Freyre passaram a ser ensinadas nas escolas e reconhecidas como base da nossa “unidade morena” (Souza, 2015, p. 30).

O termo “moreno”, assim como “pardo”, costuma aparecer nos escritos de Freyre como equivalente a “mestiço”, algo que é usual também entre a maioria da população brasileira. A categoria pardo, inclusive, aparece desde o primeiro censo, em 1872. Embora tenha sido substituída por mestiço no censo de 1890, ela foi incorporada novamente ao discurso institucional no recenseamento demográfico de 1920, sendo retirada e renomeada outras tantas vezes. Mas, conforme se pode perceber nas cartas dos escribas portugueses durante os primeiros séculos da

colonização, desde o princípio a palavra está atrelada aos indígenas, já que é uma expressão que surge historicamente para designar a cor dos povos nativos.[42]

Segundo José Luiz Petruccelli e Ana Lucia Saboia (2013), organizadores de um dos estudos do IBGE de 2013 (*Características raciais da população: classificações e identidades*), pardo é atribuído às pessoas que apresentam ascendência étnica de mais de um grupo, ou seja, descendentes da relação sexual entre brancos e negros, entre brancos e indígenas ou mesmo entre negros e indígenas. Hoje, o termo é utilizado como um dos cinco grupos de "cor ou raça" que compõem a população brasileira, mas desde as décadas de 1970 e 1980, alguns estudiosos sobre raça no Brasil têm interpretado os pardos e pretos como integrantes da categoria de negros. A promulgação do Estatuto da Igualdade Racial, em 2010, consolida essa interpretação, embora alguns órgãos e instrumentos do Estado atualmente não a acolham. Parte do movimento indígena também tem questionado a vinculação do termo pardo à categoria de negro, porque, segundo eles, não foi apenas a “negritude” dos afrodescendentes que foi apagada no processo histórico da colonização, mas também a identidade indígena dos povos nativos desta terra. Aílton Krenak (2021), num seminário virtual sobre o assunto, chamou a conversão do indígena em “pardo" — e também “caboclo” — de “truque colonial”, uma armadilha instituída pela Coroa Portuguesa e em seguida pelo Estado brasileiro com o intuito de obstruir o reconhecimento da identidade indígena, bem como de domesticar tal população.[43]

De alguma maneira, a obra de Freyre pode ser entendida também como parte desse “truque colonial”, já que concebeu o processo de miscigenação dentro de uma estrutura mítica. Na etimologia da palavra, mito se vincula ao sagrado, às fábulas que relatam histórias de deuses e semideuses, e que explicam, em parte, fatos da realidade e fenômenos da natureza. Conforme escreve Deleuze (2000, p. 2), “o mito, com sua estrutura sempre circular, é realmente a narrativa de uma fundação. É ele que permite erigir um modelo segundo o qual os diferentes pretendentes poderão ser

---

[42] "Eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas? A feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem-feitos” (Brasil, Ministério da Cultura. A carta de Pero Vaz de Caminha. Brasilia: MEC, [s.d]).

[43] O texto “A complexidade do “pardo” e o não-lugar indígena” (Anahata, 2019) propõe uma interessante reflexão em torno da associação exclusiva do pardo à categoria de negro. Segundo o autor, isso poderia representar uma adesão ao discurso de extinção dos indígenas

julgados". Ainda segundo Deleuze (2000, p. 2), essa fundação ou o que virá a ser fundado, parte sempre de uma pretensão, de um apelo de um pretendente a um fundamento qual ele julga bem fundado ou mal fundado.

Ao delinear a figura do mestiço como fruto de uma contemporização do europeu para com as mulheres não-brancas, Freyre pretendeu simbolizar a hibridização racial e cultural, que, de acordo com ele, produziu "um povo sem barreira, sem preconceito" (Freyre, p.22). Tomado como expoente das nossas maiores "qualidades" — pacífico, transigente, caloroso — esse sujeito nacional brasileiro (mestiço, pardo, moreno) foi elevado a uma condição mítica. Para Souza, a ideia de engendrar um mito nacional como forma de induzir solidariedade social já era imaginado e desejado pelos poderosos locais e pela figura de José Bonifácio, mas foi Freyre

> afinal, o primeiro a articular a tese do *"mestiço is beautiful"* permitindo interpretar a miscigenação visível e palpável da sociedade brasileira como uma "virtude cultural" – quando durante todo o século XIX e até os anos 1930 era considerado por todos como nosso principal defeito – sinal, "empiricamente verificável nas ruas", da suposta tolerância e abertura cultural brasileira. Foi Freyre, portanto, quem construiu o "vínculo afetivo" do brasileiro com uma ideia de Brasil, em alguma medida, pelo menos, "positiva", com a qual a nação e seus indivíduos podiam se identificar e se autolegitimar (Souza, 2015, p. 29-30).

Assim, o mito da democracia racial agiu como uma espécie de "redutor de todas as diferenças, especialmente das de classe social e prestígio, além de permitir uma associação 'espontânea' com ideias como 'calor humano', hospitalidade, sensualidade, cordialidade" (Souza, 2015, p.30), e outras tantas que ainda se manifestam em nosso repertório cultural. Hoje, para Souza, a maneira como interpretamos a escravização no Brasil decorre de uma influência da abordagem freyreana, pois não percebemos como "nossa forma de família, de economia, de política e de justiça foi toda baseada na escravidão" (2017, p. 40). Ainda segundo o autor, essa influência afeta as próprias formas de percepção das opressões no presente, que costumam se exteriorizar majoritariamente por vias tácitas.

Sovik também comenta sobre a relevância do mito da democracia racial para a sociedade brasileira. Ela diz que mesmo que a fantasia das três raças de Freyre esteja sendo desmascarada, sua ideia central, de convivência pacífica decorrente dos cruzamentos raciais e trocas culturais, "não foi substituída por outra que leve em conta as hierarquias raciais" (Sovik, 2004, p. 15). Para a autora, a adesão ao discurso da

mestiçagem não desbancou os brancos das classes dominantes, pois “o que um dia foi uma vitória cultural e política contra a opressão eurocêntrica já foi capturado pelo conservadorismo reinante” e naturalizado em “relações sociais racistas” (2004, p. 39). Segundo ela:

> O discurso da mestiçagem permite que os que falam desde a perspectiva branca possam brincar de ser populares. Somos todos mestiços, “nóis sofre mas nóis goza”. Se isso, às vezes, cria perspectivas irônicas muito interessantes e divertidas, também é verdade que existe a recorrente distinção entre “a gente” e “o povo”, para nos lembrar em que categoria estamos (Sovik, 2004, p. 51).

Essa dissimulação das desigualdades é salientada também na obra de Munanga, que aponta, entre outras coisas, como o mito da democracia racial impediu os “membros das comunidades não-brancas de terem consciência dos sutis mecanismos de exclusão da qual são vítimas na sociedade” (Munanga, p. 83-84). Segundo ele, a identidade brasileira foi construída a partir de um processo de expropriação, dominação e conversão de elementos das culturas dos negros e indígenas “em símbolos nacionais pelas elites dirigentes” (p. 83-84).

Muniz Sodré, no seu recente ensaio crítico acerca do racismo à brasileira, contribui para essa discussão ao propor que na transição da sociedade escravocrata para o pós-Abolição emergiu uma “forma social escravista”, que conservou uma série de práticas racistas no campo da cultura e da institucionalidade, e possibilitou a perpetuação “da lógica de subalternidade dos descendentes de africanos” (Sodré, 2023, p.49). No entanto, para o autor, essa forma seria paraestrutural e não estrutural — como formula Silvio Almeida (2018) —, pois as manifestações racistas se dariam de maneira sistemática, isto é, “recorrente, mas sem a legitimidade outorgada pela unidade de um sistema ou estrutura” (Sodré, 2023, p.49).[44]

Sodré não nega a “dimensão estruturante” do fenômeno do racismo no âmbito privado, nem a regularidade de atos discriminatórios na esfera pública, porém, segundo ele, já não há um ordenamento legal na atualidade capaz de subordinar as

[44] Paraestrutural, nos termos do autor, equivale a um processo condicionado por “margem institucional ou então oportunidade social”, que ocorre “fora da estrutura jurídico-política, mas dentro das vontades e das práticas” (Sodré, 2023, p.50), algo que, a priori, sugere uma dimensão cultural e da ordem do sensível.

relações sociais à uma dinâmica permanente de segregação racial, como efetuou-se no regime escravocrata (Sodré, 2023, p.49). Se já não existe uma estrutura jurídico-política formalmente racista, isso não equivale dizer, ao menos para o autor, que a atuação do Judiciário e das polícias cumpre os mesmos critérios e protocolos de aplicabilidade da lei perante todos os indivíduos, uma vez que os sujeitos de pele clara recebem penas inferiores aos sujeitos de pele escura em casos de tipificação criminal análoga, além de um tratamento diferenciado na abordagem policial. Na prática, não houve interrupção da produção de clivagens raciais no interior das instituições, pois o "imaginário escravista" seguiu fornecendo "imagens ambíguas de uma forma social hierárquica" (Sodré, 2023, p. 50).

O racismo, na perspectiva de Sodré, ocupa ainda hoje um "lugar cultural transmitido de uma geração para outra dentro dos processos de produção econômica e de sociabilidade nacionais" (Sodré, 2023, p.50). Ele contamina diversas tramas do tecido social, de modo a envolver relações, inclusive, afetivas, exteriorizando-se muitas vezes a partir de manifestações ambíguas e difusas, e de uma espécie de duplo vínculo (*double bind*) — conceito que o autor mobiliza de Gregory Bateson —, no qual o sujeito racista afirma-se como não racista, como alguns dos entrevistados de Shucman (2020). Sem ocultar a "existência de uma infraestrutura socioeconômica "enviesada" por trás" das práticas discriminatórias (Sodré, 2023, p.50), Sodré diz que o racismo no Brasil perdura porque está inserido dentro de um processo contínuo de hierarquização racial instaurado pela "antiga estrutura escravista", o que equivale a uma autêntica "forma social autonomizada", desprovida de "coerência ideológica" e que resulta de uma "herança autoritária de práticas patrimoniais das classes dirigentes, uma a mais no rol do clientelismo colonial e imperial, a que aderiu inercialmente a burguesia industrial nativa" (2023, p. 56).

Ainda segundo o autor, a ideia de raça no Brasil está intimamente relacionada à categoria de classe, pois os efeitos da estrutura hierárquica forjada durante a colonização seguem incidindo, concomitantemente, na esfera econômica, societária e institucional (Sodré, 2023, p. 56). Numa tentativa de legibilizar esse entrelaçamento de raça e classe no contexto brasileiro, Sodré convoca uma metáfora atinente ao grupo racial branco e às suas moradas, metáfora esta que me parece extremamente fértil para pensar o conjunto de filmes analisados nesta tese.

> imagine-se uma "casa-grande" (a sede do engenho açucareiro teorizada por Gilberto Freyre, o ideólogo oficial das relações raciais no Brasil) que passou por um *retrofit* arquitetônico (como resultado, as residências ou os edifícios de luxo no espaço urbano) e rearrumou o seu mobiliário, mas não alterou substancialmente as relações com a mão de obra escrava, apenas atualizando uma hipotética "estrutura de sentimentos". O sujeito da consciência racista não é mais o barão-proprietário de corpos assujeitados para o trabalho gratuito, mas o baronete imaginário - esse sim, fora do lugar, fora da casa-grande -, suposto senhor de almas alheias. Trata-se agora de controle institucional por uma burguesia nacional branca (Sodré, 2023, p. 57).

Se esse trecho acima fosse publicado como um comentário ou uma nota crítica acerca de *O som ao redor*, não haveria qualquer desconexão, uma vez que o filme elabora uma atualização do passado colonial a partir de uma narrativa situada no Brasil entre muros da contemporaneidade, mais especificamente, na vizinhança de um bairro rico da cidade do Recife. A imagem indicial da casa-grande, apresentada no prólogo, é uma das pistas que o diretor Kleber Mendonça Filho oferta ao espectador no intuito de mobilizar uma leitura histórica. Nos próximos capítulo, abordarei de forma mais concreta as ocorrências da forma escravista nas obras do corpus, figuradas muitas vezes em gestos e expressões corporais, mas também na própria arquitetura, como é evidenciado nos filmes urbanos, que buscam dar legibilidade às tensões raciais a partir de zonas apartadas espacialmente, sobretudo, nas habitações presentes na diegese das obras. Tal como Sodré postula, o racismo é da ordem do sensível, logo, não pode ser apreendido a partir de um sistema lógico, mas através dos afetos, das pulsões, dos silenciamentos, do que subjaz na consciência. É justamente por esse motivo que o autor mobiliza o conceito de forma, porque ela se mostra mais do que diz, inscreve-se tanto dentro como fora, percorre os limiares, ou seja, está repleta de ambiguidade. Nesse sentido, vejo uma aproximação do método analítico de Sodré com a abordagem warburguiana, pois compatibiliza-se entre elas um estudo das formas sobreviventes do antigo. Mais à frente, tentarei encruzilhar também essas duas bases conceituais e metodológicas.

2.2.2 Narrativas de fundação

O advento do cinema, como é sabido, coincide com o apogeu do imperialismo. No mesmo contexto em que as grandes potências europeias repartiam a África e enviavam expedições com o objetivo de espoliar a riqueza desses territórios, a película cinematográfica surgia (Stam; Shohat, 2006, p. 141-142).[45] É também neste período, por volta de 1890-1900, que os Estados Unidos da América expande suas fronteiras com uma série de massacres indígenas, e anexa ex-colônias espanholas, tanto no Pacífico (Filipinas e Guam) como no Caribe (Cuba e Porto Rico), a partir da Guerra Hispano-Americana (ibid, p.142). À medida que a experiência neocolonialista foi sendo conduzida ao redor do mundo, o cinema[46] foi se consolidando como um meio de comunicação de massa, levando entretenimento às pessoas, mas também atuando como um instrumento de propagação ideológica, de modo a conciliar "narrativa e espetáculo para contar a história do colonialismo sob a perspectiva do colonizador" (ibid, p.159).

> Tudo começou com os retratos cômicos que Mèliés fez dos hábitos culinários norte-africanos em *Le Musulman Rigolo* (1902). Surgiram, então, as aventuras de Tarzan e, mais tarde, os atiradores à queima-roupa representados como canibais nos faroestes, como na versão da década de 80 de *As minas do rei Salomão.* (…) Cada país imperialista, embrenhado na empreitada cinematográfica, teve os seus próprios gêneros filmados na "parte mais negra da África", no "misterioso Oriente" e nas "chuvosas ilhas do Caribe" (Shohat; Stam, 2006, p. 159).

Além dessas obras sobre o "outro racializado" e sobre a "missão civilizadora" que empreendiam nos territórios colonizados, as nações imperialistas investiram em representações sobre episódios e/ou personagens importantes da história de

---

[45] Entre 1884 e 1885, os impérios europeus (Grã-Bretanha, França, Alemanha, Bélgica, Holanda) se reuniram para a Conferência de Berlim, evento que marcou a partilha das terras da África. A partir daquele encontro, organizado pelo estadista alemão Otto Von Bismarck, ficou definido as regras para as anexações imperiais sobre o continente africano.

[46] Aqui, me refiro ao cinema das principais nações imperialistas (Estados Unidos, Grã-Bretanha, França e Alemanha), que neste período lideravam a produção de filmes.

formação dos seus respectivos Estados-nações.[47] *O nascimento de uma nação* (1915), de D.W.Griffith, *Napoleão* (1927), de Abel Gance e *Outubro* (1927), de Sergei Eisenstein, são algumas das muitas obras de cunho nacionalista que marcaram a história do cinema. Os principais eventos históricos relacionados à constituição da nação brasileira também foram representados em diversos filmes da nossa cinematografia, sobretudo, após a chegada de Getúlio Vargas ao poder, em 1930, e a subsequente criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), que investiu na produção e distribuição de obras cívico-culturais. O surgimento das companhias cinematográficas Cinédia (1930), Atlântida (1941) e Vera Cruz (1949) também contribuíram para a aparição de filmes épicos e nacionalistas.

O Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro, talvez seja o filme de maior destaque da primeira fase do cinema brasileiro a retratar o encontro dos portugueses com os indígenas em 1500. O enredo da obra foi baseado na carta de Pero Vaz de Caminha, cujo texto se notabilizou pelo relato de paisagens majestosas e nativos dóceis. Do ponto de vista pictórico, Humberto Mauro se inspirou na célebre pintura *A Primeira Missa* (1861), de Vitor Meireles, em que “o descobridor português ocupa o centro do quadro, com índios infantilizados ao fundo” (Stam, 2008, p. 24). Outra referência é a pintura *Desembarque de Cabral* em Porto Seguro em 1500 (1900),[48] de Oscar Pereira da Silva, que representa o acontecimento histórico da chegada dos portugueses na costa brasileira com os indígenas distribuídos pela praia em expressões de euforia e surpresa.

Para Stam, o filme do diretor mineiro — um dos pioneiros da nossa cinematografia — “sacraliza a conquista europeia”, de modo semelhante às obras hollywoodianas que apresenta Cristóvão Colombo como protagonista (Stam, 2008, p. 24). A música de Villa-Lobos é um dos elementos fundamentais para essa sacralização, pois evoca "uma aura religiosa” a partir de cantos corais e outras composições orquestrais (2008, p. 24). No entanto, segundo o autor, *O*

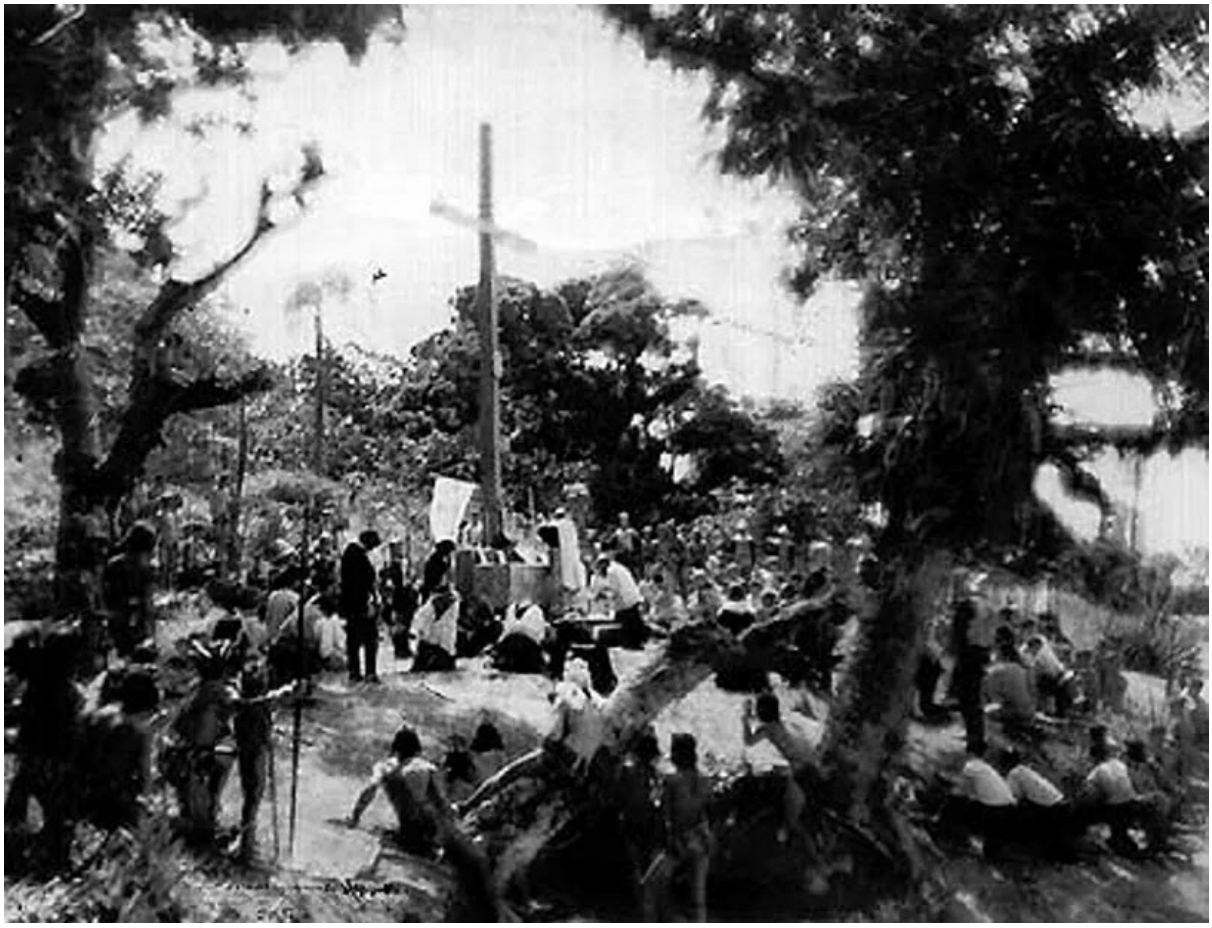
---

[47] O poema *The White Man’s Burden (O fardo do homem branco),* de Rudyard Kipling, expressa bem o ideal que orientava as nações imperialistas da época. Nele o autor justifica as expedições coloniais como um esforço de “civilizar” os povos selvagens, famintos e atrasados do planeta.

[48] Há, porém, controvérsias acerca da data de finalização da obra. Algumas fontes afirmam ter sido finalizada em 1900, outras apenas em 1922.

Descobrimento do Brasil se diferencia das produções de Hollywood em dois aspectos. A primeira é que os indígenas falam a sua própria língua, o tupi — que o próprio Humberto Mauro era conhecedor. Já a segunda diz respeito à maneira com que eles são representados, como figuras mansas e servis, que “aplaudem espontaneamente a conquista de sua própria terra e parecem concordar com a perda de sua religião” (2008, p. 24-25). Ainda segundo o autor, ao mostrar os nativos abandonando suas crenças, o filme sugere que eles “abraçam o cristianismo e a cultura europeia como algo irresistivelmente persuasivo", e dessa forma endossa a “fantasia dos conquistadores” (2008, p. 25).

Figura 1 - A primeira missa



Fonte: Captura de tela do filme *O Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro

A representação do “primeiro contato” na obra de Mauro, caracterizada pela ingenuidade e subserviência dos indígenas para com os europeus, portanto, se sustenta numa perspectiva histórica alinhada ao discurso oficial do Estado sobre a identidade nacional. A noção de “descobrimento”, de alguma maneira, se efetua, já que o filme apresenta a versão expedicionária lusitana, com uma inscrição de cartelas

no início, dando conta da rota de navegação e da chegada às terras brasileiras. Outro ponto que atesta as intenções e vinculações oficialistas da obra é que ela foi financiada pelo Instituto do Cacau da Bahia, e em seguida adquirida pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince) — coordenado na época pelo médico e antropólogo racista Roquette Pinto —, que fez duas cópias, uma em 16mm e outra em 35mm. Conforme aponta Denise Machado Pinto, a aquisição e salvaguarda das cópias pelo Ince, indica a importância da obra "não somente como um discurso oficial de governo, mas também como um instrumento pedagógico no processo de formação do "sujeito urbano escolarizado" (Pfeiffer, 2016) na história educacional brasileira" (Pinto, 2020, p. 7).

*Sinhá Moça (*1953), filme de Tom Payne, codirigido por Oswaldo Sampaio e produzido pela Vera Cruz, é outra obra que retrata um episódio marcante da nossa história: a abolição da escravatura. Na fábula abolicionista, o paternalismo dá o tom da abordagem. O enredo é protagonizado por Sinhá Moça, jovem recém-chegada da cidade, que conflita com o pai escravocrata. Logo no início da trama, ela se atrai pelo advogado Rodolfo, com quem divide o mesmo trem. No entanto, pelo jovem advogado adotar um discurso condescendente com a escravização (embora não seja essa sua posição para o espectador, pois durante as noites ajuda os escravizados a fugir da senzala), Sinhá Moça se mostra arredia com ele. A concretização do casal só ocorre no desfecho do filme, após a interrupção do julgamento de um escravo fugitivo. Justo na cena em que o advogado Rodolfo, fazendo a defesa do escravizado, revelava à sociedade seus ideais democráticos, a notícia da abolição da escravatura é informada. A solução mirabolante do enredo (um *deus ex macchina* legítimo) ocasiona uma celebração da branquitude abolicionista — maioria na cena do fórum — com a multidão de ex-escravizados, que toma as ruas. No meio dessa "festa popular", o par romântico se encontra e se beija. A cena é filmada com o casal protagonista ocupando o centro do quadro, enquanto os negros figuram ao fundo, em segundo plano. Assim, tanto pela regularidade desta composição pictórica, quanto pelo enredo paternalista, entendo que a obra atenua o papel dos negros na luta pela libertação. Além disso, acredito que o filme constrói a ideia de que a maioria dos brancos era contrária à escravização e às opressões raciais, o que me parece um tanto fantasioso e condescendente com a branquitude da época. Conforme assinala Ismail Xavier, *Sinhá Moça* é "um exemplo de cinema industrial que recolhe os códigos clássicos,

lembrando em tom menor o senso de espetáculo que em outra escala se encarnara em *E o vento levou* [Victor Fleming, 1939]" (Xavier, 2013, p. 17). Segundo ele, o filme é um exemplo inequívoco e canônico de uma narrativa de fundação.

Figura 2 - Sinhá Moça e Rodolfo se encontram em meio à multidão

Fonte: Captura de tela do filme *Sinhá Moça* (1953), de Tom Payne e Oswaldo Sampaio

Para o autor, as chamadas narrativas de fundação põem em relevo "o processo de formação nacional — ou focaliza um momento decisivo dessa formação —, a partir de um esquema em que se entrelaçam dramas privados e grandes questões públicas" (Xavier, 2013, p.14). Esses discursos fundadores apareceram "em filmes clássicos monumentais do período silencioso" ou mesmo em gêneros industriais "como o *western*, a ficção científica e o *film noir*" (2013, p.14). Xavier (2013, p. 14) aponta ainda que a trama recorrente nas narrativas de fundação costuma envolver uma "paixão amorosa", em que o desejo do casal protagonista "se funde a uma teia de acontecimentos históricos de modo que o seu destino condensa, como uma sólida figura, o destino nacional, dado o pressuposto de que o par expressa uma base comum de valores harmonizados e fundados na família". Ainda segundo o autor, se o melodrama for predominante no enredo, a nação será "celebrada a partir de uma memória heroico-sentimental" e de "uma iconografia de emblemas", com os desfechos

produzindo evocações à felicidade ou "sacrifícios plenos de sentido nesse eixo alegórico da fundação" (Xavier, p. 14-15).

Independência ou morte [1972], de Carlos Coimbra, é outro exemplo de narrativa de fundação, "não propriamente industrial, porém marcada pelo recorte clássico do cinema de mercado, com a mescla de entretenimento, melodrama e patriotismo oficial" (Xavier, 2013, , p. 18). Embora tenha sido produzido de maneira independente, com recursos de Oswaldo Massaini, o filme é extremamente oficialista, pois celebra a Independência do Brasil, e retrata de maneira heróica a figura de Dom Pedro I — interpretado por Tarcísio Meira, numa época em que gozava de bastante prestígio e admiração como galã de novela. A obra se valeu da comemoração dos cento e cinquenta anos da Independência[49] e, sobretudo, do contexto da ditadura militar, em que se exaltava "heróis" colonizadores e bandeirantes.[50]

José Mário Ortiz e Arthur Autran contam que o próprio presidente Médici escreveu um telegrama elogiando o filme (Ortiz; Autran, 2018, p. 214). Além disso, sabe-se que uma das cenas chegou a ser utilizada pelo governo Geisel como propaganda patriótica em 1978.[51] Talvez por esse ambiente favorável, a produção teve uma das maiores bilheterias da época — a segunda entre 1970 e 1975 — fazendo quase 3 milhões de espectadores (Ortiz; Autran, 2018, p. 214). Em termos formais, a obra se apoiou em certas convenções do cinema clássico hollywoodiano (decupagem com predominância de planos gerais, movimentos de câmera complexos e exuberantes, *contra-plongées* do protagonista, música de orquestra), além de montagem paralela, cartelas explicativas com design "imperial", de modo a "monumentalizar" a figura do monarca. Victor Guimarães (2020, n.p.), em crítica à Revista Cinética, aponta que o filme de Carlos Coimbra, com "seu estilo imponente" é

---

[49] Em 2021, como forma de celebrar os duzentos anos da Independência do Brasil, o governo de Jair Bolsonaro lançou um edital com o montante de 30 milhões de reais, promovido pela Secretaria Especial da Cultura, para produções audiovisuais sobre o tema.Na crítica "Do trono de Tarcísio Meira à poltrona de Mário Frias", Victor Guimarães (2020) traça paralelos entre a política cultural desse governo com a política cultural da ditadura militar, além de fazer uma ótima análise do filme *Independência ou Morte*.

[50] Segundo Ortiz e Autran (2018, p.213), na época do regime militar, o ministro Jarbas Passarinho tentou convencer os produtores nacionais a realizarem filmes históricos sobre "homens como Borba Gato, Anhanguera, Paes Leme e outros bandeirantes paulistas […] para que o nosso povo tome conhecimento dos heróis e episódios que fizeram o país". Ainda segundo os autores, as sugestões de Passarinho eram extensas, "indo de Santos Dumont a Delmiro Gouveia" (Ortiz; Autran, 2018, p. 213).

[51] A cena pode ser vista no canal de Youtube HistoryCutsBrazil (2015), link na bibliografia.

uma “espécie de filho temporão da extinta Vera Cruz”. Para ele, o povo em *Independência ou Morte* é ainda mais secundarizado do que em *Sinhá Moça,* pois aparece como “um borrão ocasional, uma massa indistinta de mãos a saudar o soberano importado” (Guimarães, 2020, n.p.).

Figura 3 - Dom Pedro proclama a Independência do Brasil em seu cavalo

Fonte: Captura de tela do filme *Independência ou Morte* (1972), de Carlos Coimbra

Além desses filmes, me parece importante mencionar outras obras que não necessariamente se enquadram no cânone da narrativa de fundação, mas que retrataram personagens históricos e temas da literatura nacional. *A vida do Barão de Rio Branco* (1912), de Antônio Leal, *Inocência* (1915), de Vittorio Capellaro, e *O grito do Ipiranga* (1917), de Giorgio Lambertini, são algumas dessas produções — dirigidas boa parte por imigrantes italianos — que, segundo Jean-Claude Bernardet (2009), tudo aponta que “encaixavam-se num quadro de valores bastante oficial” (Bernadet, 2009, p. 42). Ainda nesse recorte de filmes das primeiras décadas, destaco também a fase de romantização do índio no cinema brasileiro, com as adaptações da obra de José de Alencar, *Iracema* (1917) e *O Guarani* (1926),[52] filmes dirigidos também por

[52] Segundo a pesquisadora Iañez Gonçalves da Silva, o romance O Guarani, de José de Alencar, teve aproximadamente onze adaptações para o cinema (COLOCAR ANO DA REFERÊNCIA)

Vittorio Cappelaro, um dos cineastas mais proeminentes da época. Segundo Stam, a temática indígena teve bastante relevância “no período do cinema mudo (época em que temas negros estão ausentes), mas desaparece em grande medida durante as décadas de 1930, 1940, 1950 e 1960 (época em que os temas negros começam a se tornar mais comuns)” (Stam, 2008, p. 42-43). *O Despertar da Redentora* (1941), curta-metragem de Humberto Mauro, é outro filme histórico da primeira metade do século XX. Produzido e distribuído pelo Ince, a obra reitera o discurso fundador paternalista ao retratar a Princesa Isabel, ainda adolescente, tomando consciência da escravidão e assumindo uma posição benevolente.

Do Cinema Novo pra cá, muitos filmes abordaram eventos, personagens e temas históricos importantes para a formação da identidade nacional, mas a maioria destas obras buscou fazer um contraponto ao discurso oficialista que verifica-se nos filmes citados anteriormente. Na extensa lista dos longa-metragens de ficção aparece *Ganga Zumba* (1963), de Cacá Diegues, *A Marcha* (1970) de Oswaldo Sampaio, *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos, *Os inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, *Uirá: um Índio à Procura de Deus* (1974), de Gustavo Dahl, *Ubirajara: O Senhor da Lança* (1975), de André Luiz Oliveira, *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues, *Anchieta, José do Brasil* (1977), de Paulo Cesar Saraceni, *Batalha dos Guararapes* (1978), de Paulo Thiago, *Iracema* (1979), de Carlos Coimbra, *Quilombo* (1984), de Cacá Diegues, *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil* (1995), de Carla Camurati, *Hans Staden* (1999), de Luiz Alberto Pereira, *Caramuru, a Invenção do Brasil* (2001), de Guel Arraes, *Joaquim* (2017), de Marcelo Gomes, *Doutor Gama* (2021), de Jeferson De, entre tantos outros. O filme de maior bilheteria dessa lista,[53] *Xica da Silva*, é provavelmente aquele que mais se alinhou ao discurso fundador da identidade nacional, pois reforçou estereótipos relacionados aos negros, sobretudo, a partir da sexualização da protagonista, como veremos no capítulo sobre os desejos coloniais.

Indo além dos filmes históricos, julgo pertinente comentar sobre as alegorias que gravitaram em torno da nação brasileira e que acionaram mitos nacionais como forma de comentário crítico. *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, e *Macunaíma*

[53] Segundo Ramos (1987), Xica da Silva teve bilheteria de 3.183.493 pessoas.

(1969), de Joaquim Pedro de Andrade, talvez sejam as duas obras mais expressivas desse grupo. O longa-metragem de Glauber representa de maneira anacrônica e não convencional o encontro dos colonizadores com os nativos, bem como o acontecimento da primeira missa. Acompanhado de um padre e de um homem com roupa pomposa, que lembra um conquistador do século XVI, o personagem ultraconservador do filme, Porfírio Diaz, surge "do mar com uma bandeira e um crucifixo, sugerindo um mito fundador das origens nacionais" (Stam, 2008, p. 25). Eles se aproximam de um indígena, com um deslumbrante cocar de penas, que encontra-se ao lado de uma enorme cruz fincada na areia. A expressão firme do nativo não demonstra qualquer relação de subserviência ou inferioridade, tal como representado em *O Descobrimento do Brasil*. Ao contrário, parece indicar uma "base de aparente igualdade" com os colonizadores, como sinaliza Stam (2008, p.26). O autor enfatiza ainda como os "cantos religiosos iorubás", que acompanham a sequência, deslocam a ideia da "missa" cristã ao evocar uma atmosfera de transe (2008, p.26). Já *Macunaíma*, com sua narrativa épica antropofágica, exagera na carnavalização e no sarcasmo para comentar sobre a identidade brasileira. Desde o início, o filme suscita uma discussão em torno da mestiçagem, com personagens brancos e negros representando uma família indígena. Essa caracterização de alguma forma sugere ao espectador uma relação com o processo de embranquecimento da sociedade brasileira, que é reforçada com as duas transformações raciais do protagonista — Macunaíma negro (Grande Otelo) se converte num Macunaíma branco (Paulo José) — operadas enquanto milagre.[54]

Ainda que estes filmes busquem desestabilizar a ideia de uma nação formada, eles propõem uma visada histórica, um percurso em torno das nossas matrizes culturais, sociais e políticas, a fim de revelar a incapacidade do Brasil [institucional, dos órgãos de Estado, dos poderes] se conciliar com o seu povo, sobretudo, naquele contexto do regime militar. Para Xavier, o golpe de 1964 significou uma enorme derrota para a geração do Cinema novo, e esse sentimento de derrota deu ensejo a uma série de alegorias da catástrofe, ou como o próprio título da obra comunica, alegorias do subdesenvolvimento, que "se fizeram expressões encadeadas da crise da teleologia da história, ou de sua negação mais radical", interditando assim "os

[54] Para um aprofundamento do tema da transformação racial, ver mais em (Stam, 2008, p. 351).

horizontes de salvação” para o povo brasileiro, legibilizados nos filmes da primeira fase do Cinema novo (Xavier, 2013, p. 49-50). A nação precária que os cinemanovistas projetaram nessas alegorias não desapareceu, segue como um território marcado por tensões e fraturas sociais, muito embora algumas produções contemporâneas tentem amenizá-las.

2.3 Bases metodológicas

2.3.1 Uma ginga metodológica

Como tecer uma escrita através de abordagens que, em princípio, parecem conflituosas? Esta tese, conforme apontei na seção das emoções na introdução, parte de uma base fenomenológica e com forte interesse nas visualidades, uma vez que há influência do método warburguiano e do mapeamento emocional proposto por Bruno (2018). Ocorre, no entanto, que a minha escrita se fez quixotesca, derivando algumas vezes para análises contextuais, históricas e até sociologizantes. Não sei precisar o porquê, talvez pelo empuxo do debate racial, quiçá em consequência da minha formação teórica indisciplinada. O fato é que, além da base metodológica descrita na introdução, mobilizei um repertório dos estudos culturais para pensar os filmes.

Se há um conceito no campo da comunicação e da estética que a vertente dos estudos culturais explorou em demasia, este conceito é o de representação. Pensar obras de arte dentro desse arcabouço teórico costuma suscitar muitos problemas. Em geral, porque esta noção se articula a uma perspectiva investida de maior interesse nos significados contidos nos discursos e menos nas formas discursivas. Como efeito,

no campo do cinema, os estudos de representação muitas vezes são compreendidos como análises de papéis culturais e sociais desempenhados pelas personagens. A fim de elucidar os usos que faço aqui, proponho uma breve conceituação do termo representação. Segundo Hall, o ato de representar corresponde ao "processo pelo qual membros de uma cultura usam a linguagem (amplamente definida como qualquer sistema que emprega signos, qualquer sistema significante) para produzir sentido" (Hall, 2016, p. 108). Para o autor, essa acepção implica desde já a compreensão de que as coisas representadas "não possuem, nelas mesmas, nenhum sentido fixo, final ou verdadeiro" (2016, p. 108). Quem atribui significado aos objetos, eventos, pessoas e experiências representadas somos nós, que vivemos em sociedade e que compartilhamos mapas conceituais e linguísticos dentro de nossas culturas. Hall diz também que só é possível compreender as linguagens a partir de uma "prática de interpretação", que envolve tanto uma atividade de codificação quanto de decodificação dos signos (2016, p. 108-109).

Porém, aquilo que está representado nas obras cinematográficas muitas vezes escapa do olhar do espectador, seja por uma diferença cultural ou por uma interpretação superficial, desatenta a certos pormenores estéticos e históricos. No contexto escolar, geralmente os professores exibem filmes aos alunos com a intenção de debater determinado assunto, evento ou personagem histórico representado. Para alguns críticos, essa utilização pedagógica constrita a uma significação do conteúdo interdita uma série de relações possíveis com os filmes, porque eles tendem a ser abordados exclusivamente como vetor de ideologia e não como obra de arte. Ainda que as produções cinematográficas contribuam para a formação do imaginário e provoquem, mesmo que infimamente, "efeitos reais sobre o mundo" – a exemplo das obras racistas do cinema americano,[55] que atraíram diversos seguidores para a Ku Klux Klan (Shohat; Stam, 2006, p. 262) – é evidente que elas podem ser acolhidas e pensadas para além da sua ideologia. Um filme não se compreende apenas pelo aspecto narrativo, tampouco visa unicamente transmitir ou forjar significados.

Nos capítulos de análise, busco explorar os diferentes níveis que uma obra cinematográfica possibilita, desde uma leitura crítica dos aspectos culturais, sociais e

[55] O Nascimento de uma Nação, de D.W. Griffith, é uma destas obras.

políticos que estão presentes no enredo, até a maneira como as personagens são dispostas no quadro. Parto do pressuposto que o cinema é uma prática artística e de enunciação,[56] composta de uma variedade de escolhas estéticas, que podem tanto engajar quanto distanciar os espectadores. Além de contar uma história, com ações e diálogos, um filme pode produzir sensações através da sua própria forma estilística (seja pela natureza do plano, sua complexidade e/ou experimentalismo, seja pela iluminação, cores, texturas, ritmos, ruídos, música, etc). Nesse sentido, me parece importante trazer à baila o conceito de figuração, uma vez que objetiva-se também nesta tese analisar criticamente os modos figurativos que os filmes elaboram.

Erich Auerbach, em seu ensaio sobre a noção de figura, localiza a raiz etimológica da palavra no latim (fingere, figulus, fictor e effigies) e afirma que ela correspondia, no princípio, à ideia de “forma plástica”. Com o tempo e a emergência de novos autores, o termo passa a adquirir uma conotação mais extensa e oscilante, expressando “algo vivo e dinâmico, incompleto e lúdico” (Auerbach, 1997, p. 13). Victor Guimarães, na sua tese acerca das figurações do povo na obra de Aloysio Raulino, assinala que a noção de figura tende para um significado atrelado à “mudança", “transformação”, ao passo em que “forma (tradução mais corriqueira de schema) carrega um forte sentido de fixidez” (Guimarães, 2019, p. 24). Citando Jean Epstein, “o que é a forma senão o signo e o meio da permanência; o que é o movimento senão o signo e o meio do devir?”, ele baliza uma noção da imagem cinematográfica como “forma movente”, de forma que a figura no cinema seria dotada de uma "potência de alteração constante dos parâmetros fenomenais” (Guimarães, 2019, p.25).

Tomando emprestado também algumas ideias de Nicole Brenez, o autor assinala que “é justamente a atenção detida ao movimento entre a forma plástica e o motivo que distinguem a figuratividade de outros modos de compreender a imagem” (Guimarães, 2019, p. 26), pois a figura não consiste numa “entidade”, mas no “estabelecimento de uma relação: o movimento de uma coisa em direção a seu outro” (Brenez apud Guimarães, 2019, p.26). Brenez, comentando sobre uma afirmação de

[56] A noção de enunciação ou enunciado, segundo Mikhail Bakhtin, é formada por três elementos principais, que se interrelacionam: “o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional” (Bakhtin, 2016, p. 12)

Adorno (“As formas de arte registram a história da humanidade com mais exatidão que os documentos”), pontua que “é justamente por isso que importa analisá-las de fato em si próprias e sobretudo, do ponto de vista das questões que elas colocam, do ponto de vista das questões que elas criam” (Brenez apud Guimarães, 2019, p. 48).

Na tangente dessa discussão sobre os modos figurativos, aparece a questão da perspectiva e/ou focalização, que envolve, por sua vez, a narração. Xavier ressalta que é importante distinguir a figura do narrador da figura do autor, pois enquanto o primeiro “pertence à obra, e é elemento à ela interno”, o segundo corresponde ao sujeito responsável pela realização artística, ou seja, que toma as decisões concernentes à narração e a outros aspectos da criação, configurando-se assim um “elemento exterior à obra” (Xavier, 2007, p. 16-17). Para ele, no cinema de ficção atual, o narrador “se esconde por trás do seu próprio ato”, levando o espectador a crer na história narrada como se não houvesse mediação, “como se estivéssemos diante de algo tão autônomo quanto certos acontecimentos de nosso cotidiano” (2007 p. 17). Mas, ainda segundo Xavier, em algum grau, esse espectador sabe que encontra-se num “jogo de linguagem”, que demanda “uma cumplicidade sutil” (2007, p. 17).

Nesse “faz-de-conta” da ficção, observa-se uma série de “metamorfoses”, que inclui o próprio narrador, incumbido de expressar formas de consciência. Nas palavras de Xavier (2007, p. 18), ele é “a figura mediadora que resulta da metamorfose do autor, ou da sua invenção, como diriam alguns”. Esse aspecto da invenção é correlato às escolhas estéticas, pois é a partir delas que o autor sugere ou expressa sentidos. Portanto, quando Xavier diz que “examinar o trabalho do narrador é mergulhar dentro do filme para ver como imagem e som se constituem” (2007, p.18), ele está sugerindo que o analista se volte para o conjunto de relações internas da obra, à própria tessitura, que pode ofertar “instrumentos para discussões de outra ordem, particularmente aquelas que nos levam ao contexto da produção do filme e sua relação com a sociedade” (2007, p.18). Essa proposição do autor, de “ver além, na imanência”, muito me inspira aqui, pois me interessa pensar o cinema em seus múltiplos sentidos, agenciamentos e figurações. Busco, portanto, ir além dos limites da representação, explorar o amplo horizonte de possibilidades proporcionados pela experiência fílmica: o desbordar pela obra que ora nos precipita a uma emoção (potencializada por um gesto, uma música, um diálogo ou mesmo um motivo visual), que ora nos excita ou estranha por certo rigor ou inventividade formal (seja a

composição do plano, a duração, os movimentos de câmera), que ora nos instala na compreensão inteligível do encadeamento do enredo (suas tramas e teias de relações), e que também pode nos levar a emitir juízo sobre os personagens e/ou a própria obra.

Noutras palavras, uma ginga, um atravessamento, um cruzo por diversos níveis de percepção e significação, que pode ser compreendido também como "um processo dialógico infinito", tal qual propuseram Shohat e Stam (2006, p. 457). Para eles, o espectador constitui e é constituído pela experiência cinematográfica, de modo que nem ele e nem a obra são "entidades estáticas" (2006, p. 457). Referindo-se à noção de "leituras negociadas" de Hall, eles apontam uma possibilidade de relação espectatorial com base nas "questões de raça e etnia", mas não esquecem de sinalizar as outras inúmeras possibilidades para o espectador, que envolvem desde a técnica até o discurso, passando pela história e também pelas escolhas formais, que eles nomeiam como "texto" (2006, p. 458).

Avançando nessa dimensão da forma, Shohat e Stam enfatizam como um discurso eurocêntrico muitas vezes pode ser revelado a partir das mediações especificamente cinematográficas. Dentre os exemplos, eles trazem um elemento que concerne à *mise-en-scène*, os *rapports de force* — "o equilíbrio de poder entre o primeiro plano e o plano de fundo" (Shohat; Stam, 2006, p. 302) —, que distribui as personagens em relações de poder e hierarquia através da disposição no quadro, tal como na cena final de *Sinhá Moça,* que descrevi no subcapítulo anterior. Essas relações hierárquicas podem ser expressadas também através da disposição de "elementos dentro e fora da tela", assim como por via da "fala e do silêncio" dos personagens (2006 p. 302). Como sugestão para uma análise crítica dos grupos sociais e raciais representados nos filmes, os autores recomendam que interroguemos:

> Quanto espaço eles ocupam dentro do quadro? Eles são vistos em close-up ou apenas em tomadas de longe? Com que frequência eles aparecem em comparação com os personagens euro-americanos e por quanto tempo? Eles são personagens ativos ou meramente decorativos? O espectador é encorajado a se identificar com o olhar de um ou outro tipo de personagem? Quais olhares são correspondidos, quais são ignorados? Como os posicionamentos dos personagens comunicam distância social ou diferença em status? Quem está na frente e no centro? Como a linguagem corporal, a postura e a expressão facial comunicam hierarquias sociais,

> arrogância, servidão, ressentimento, orgulho? Qual comunidade é sentimentalizada? Há uma segregação estética através da qual um grupo é idealizado ou demonizado? A temporalidade e a subjetivação transmitem hierarquias sutis? Que homologias informam as representações artísticas e étnicas/políticas? (Shohat; Stam, 2006, p. 303).

Embora pareçam diretrizes para uma análise de representação, essas questões não faturam a possibilidade de ver contradições nas obras. Ao menos, é o que depreendo. Um filme que convoca uma música de um artista negro, de modo a evocar uma energia liberadora e/ou exaltar a personalidade de uma personagem negra, pode muito bem abordar os negros e as negras de maneira estereotipada (tal como *Xica da Silva*, que mobiliza a música homônima de Jorge Ben). Do mesmo jeito que uma obra abolicionista no nível do enredo pode ser extremamente paternalista e até colonialista no tocante à focalização e construção das personagens (*Sinhá Moça* é um exemplo nítido dessa configuração contraditória). Temos também aqueles filmes que recorrem a personagens estereotipados e bidimensionais como uma forma de satirizar a cultura da qual o próprio realizador da obra faz parte ou mesmo a identidade nacional do seu país (*Macunaíma, Brasil anos 2000,* entre outros filmes do cinema marginal*).*

Porém, boa parte dos espectadores não percebe como as escolhas estéticas traduzem posições dos cineastas acerca do mundo. As decisões referentes à encenação, iluminação, cor, montagem podem tanto modular, estilizar, caricaturar, alegorizar quanto distorcer a realidade (Stam, 2008, p. 455-456). A narrativa realista muitas vezes faz crer, tal como um trunfo, que o cinema reflete diretamente a realidade, mas, conforme Shohat e Stam pontuam — tomando como base o pensamento de Bakhtin —, a prática artística, em geral, não corresponde exatamente a uma interação com o “real”, ela representa o mundo através das suas linguagens e discursos (Shohat; Stam, 2006, p. 264). Consequentemente, o discurso artístico corresponde à “refração de uma refração”, logo, uma “versão mediada de um mundo sócio-ideológico que já é texto e discurso” (2006, p.264). Os autores assinalam ainda que Bakhtin concebe a arte como “inegavelmente social não porque representa o real, mas porque constitui uma "enunciação" situada historicamente”, que envolve um compartilhamento de signos de um ou mais sujeitos a “outros sujeitos constituídos socialmente, todos imersos nas circunstâncias históricas e nas contingências sociais” (2006, p. 265).

> A questão, portanto, não é a fidelidade a uma verdade ou realidade preexistente, mas a orquestração de discursos ideológicos e perspectivas coletivas. Se em um determinado nível um filme se constitui através de uma prática mimética, ele também é discurso, um ato de interlocução contextualizada entre produtores e receptores socialmente situados. Não basta dizer que a arte implica construção. Temos que perguntar: construção para quem? E em conjunção com quais ideologias e discursos? Dessa perspectiva, a arte é uma representação não tanto em um sentido mimético, mas político, uma delegação de vozes (Shohat; Stam, 2006, p. 265).

Seja em qual nível for, as produções cinematográficas ficcionais são estruturadas a partir de um mesmo "princípio semiótico", a ideia "de que algo "está no lugar" de uma outra coisa, ou de que alguém ou algum grupo está falando em nome de outras pessoas ou grupos" (2006, p.268). O conceito bakhtiniano de "voz" tem estreita relação com essa dimensão política da representação, porque ela aponta para uma pluralidade, uma vez que "uma voz nunca é somente uma voz", mas o equivalente à assimilação de um ou mais discursos, ou seja, ela é "uma soma de discursos, uma polifonia de vozes" (2006, p.311). Nos termos de Bakhtin, voz corresponde a "um juízo de valor do autor, seu horizonte conceitual (sócio-ideológico)", que articula-se com o contexto de enunciação, formulando assim uma "reação responsiva" aos outros discursos e enunciados com os quais entra em diálogo (Bakhtin, 1998, p. 88-89).

No entanto, é preciso esclarecer a distinção entre voz e discurso, já que "este último é institucional e transpessoal", ao passo em que a voz implica personalidade, um "acento e a entonação do autor" (Shohat; Stam, 2006, p. 265). Em alguma medida, quando Shohat e Stam ressaltam a importância de uma análise fílmica que se concentre na orquestração das vozes e discursos, eles estão apontando para que o crítico ultrapasse o domínio do visual, e dessa forma perceba como "a voz (e o som) e a imagem podem ser considerados juntos, dialeticamente e diacriticamente" (2006, p. 310).

> Uma discussão mais nuançada sobre a raça e a etnia deveria enfatizar menos uma adequação mimética e unívoca a verdades sociológicas ou históricas, e mais o jogo de vozes, discursos, perspectivas, incluindo aquelas que operam no interior da imagem. A tarefa do crítico seria chamar a atenção para as vozes culturais em interação, não apenas aquelas ouvidas em "close-up" auditivo, mas também aquelas distorcidas ou abafadas pelo texto. O trabalho analítico deveria ser análogo àquele do "mixador" em um estúdio de som, cuja responsabilidade é realizar uma série de operações compensatórias, acentuando o agudo, aprofundando o grave, ampliando a

> instrumentação e “revelando” as vozes que permanecem latentes ou deslocadas (…) A questão, quase literalmente, não é tanto a cor do rosto que aparece na imagem, mas a voz social real ou figurativa que fala “através” da imagem (Shohat; Stam, 2006, p. 310).

Nesse sentido, caberia então perguntar: quais vozes concorrem em cada obra, como elas interagem, como são orquestradas? Em *O som ao redor*, por exemplo, é possível observar algumas vozes que refletem posições de sujeitos e grupos culturais diferentes, tanto daqueles que detêm muito poder, como dos que ocupam posições subordinadas, além, é claro, dos que se reconhecem numa condição intermediária. Vozes que gravitam em torno da problemática urbana e da experiência do medo. De maneira preponderante, vocaliza-se uma espécie de paranoia da classe média, que aqui busco legibilizar dentro de uma abordagem a incluir o marcador racial, ou seja, como um medo eminentemente branco, pois as clivagens do território retratado são também raciais e não apenas de classe. A sequência que revela vultos negros percorrendo a vizinhança, invadindo as casas e levando os móveis talvez seja a mais enfática desse medo branco, sobretudo, porque ela é montada paralelamente com alguns planos de uma garota olhando amedrontada para esses vultos.

Porém, nem todos os personagens brancos são tomados por esse sentimento ameaçador e paranoico; ao contrário, alguns ameaçam, sobretudo, a figura do patriarca Francisco. Vocaliza-se a partir dele uma ideia de intocabilidade, tal como é próprio de quem se reconhece como superior. Mas essa sensação de “intocável”, de alguma maneira, é abalada com a aparição dos vigilantes, que passam a medir força com os moradores, infringindo as normas que até então os outros empregados seguiam à risca. Assim, a voz mansa e servil dos trabalhadores domésticos dá lugar à voz de desobediência dos seguranças. O diretor orquestra todas essas vozes instalando o espectador numa condição ambígua de percepção: vemos e escutamos o que acontece, mas de forma rarefeita. Uma escolha que pode ser interpretada também como um comentário crítico acerca da profusão e espetacularização das imagens de violência. A pergunta seguinte poderia se voltar às outras obras do *corpus* principal: quais delas ressoam as vozes que circulam em *O som ao redor*? Vocaliza-se o “medo branco”? De que forma? Provavelmente, haverá uma série de vozes convergentes entre os filmes, e também outras tantas conflitantes. Mais à frente, examinarei como estas obras interrelacionam-se, tanto em termos de aderência como de oposição umas com as outras.

No nível das personagens, além da caracterização e da conduta das figuras da branquitude, irei abordar o processo de estereotipagem dos não-brancos presentes nos filmes. Esse tipo de análise trouxe contribuições importantes ao campo da comunicação, pois comprovou regularidades de estereótipos negativos atribuídos a pessoas e grupos marginalizados em diversos produtos midiáticos. Na área do cinema, muitos desses estudos se voltaram à análise de filmes de Hollywood, enfatizando "a devastação psíquica" aplicada aos sujeitos e grupos caracterizados negativamente, "através da internalização do estereótipo", bem como "dos efeitos negativos de sua disseminação" (Shohat; Stam, 2006, p. 289). Os trabalhos de Laura Mulvey (1975), bel hooks (2019), João Carlos Rodrigues (2011) e os já citados Shohat e Stam (2006) são alguns exemplos de estudos voltados à discussão dos estereótipos no cinema.

Segundo Angela Prysthon, que também aborda o assunto num dos seus artigos sobre a obra de Stuart Hall, esses estudos acerca dos padrões de estereotipagem desencadearam uma "revisão da própria história do cinema a partir de novos parâmetros" (Prysthon, 2016, p. 80). Para a autora, ainda tomando como base os textos de Hall, um dos aspectos que tem estreita relação com a produção dos estereótipos é a fetichização do corpo do outro, que vem a recorrer também em algumas obras analisadas nesta tese. Prysthon diz que é a partir de uma combinação "de fantasia, desejo, repulsa e repúdio" que se elabora "um álibi perfeito para simultaneamente condenar a alteridade e usufruir eroticamente dela" (2016, p.80). No capítulo acerca dos desejos, avançarei neste ponto.

Todavia, me parece importante ressalvar os limites de uma abordagem concentrada na esfera dos estereótipos. Muitas vezes, a tentativa de enquadrar os personagens dos filmes dentro de "categorias preestabelecidas" pode resultar numa "simplificação reducionista", de modo que o "essencialismo" ao qual se pretendia combater, acaba se repetindo (Shohat; Stam, 2006, p. 289). Isso acontece, segundo Shohat e Stam, porque esse tipo de abordagem despreza as oscilações históricas, não admitindo "mutações, metamorfoses, mudanças de sinal, alteração das funções", ou seja, ela "tende a ser estática" (2006, p. 289), contrária ao que está compreendido dentro da noção de figura. A obsessão por uma análise baseada em imagens positivas ou negativas dos sujeitos e grupos representados nos filmes também pode culminar numa crítica moralista, já que a redução dos personagens a uma classificação

maniqueísta (“bons” ou “maus”) significa, por si só, uma forma de moralismo. Como consequência, o que costuma ser produzido a partir desse tipo de análise são “debates infrutíferos sobre as virtudes relativas de personagens fictícios (vistos não como construção, mas como se fossem pessoas de verdade) e a correção de suas ações fictícias” (ibid, p.292). Os autores também apontam que essa leitura moralista tende a abreviar “o tratamento de questões políticas complexas a questões de ética individual” (ibid, p.292), a exemplo do tema do racismo, que muitas vezes é legibilizado como um problema específico de um personagem e não como “um discurso que se auto-reproduz e gera novas atitudes racistas” (ibid, p.293). Em suma, Shohat e Stam afirmam que:

> A premissa oculta da análise do estereótipo é o individualismo, na medida em que o personagem individual — e não as categorias sociais mais amplas (raça, classe, gênero, nação, orientação sexual) — permanece o ponto de referência. A moralidade individual recebe mais atenção do que as configurações de poder (Shohat; Stam, 2006, p. 293).

bel hooks, teórica destacada do feminismo negro, também comenta sobre esse dualismo que impregna a discussão sobre raça e representação no cinema. Segundo a autora, as imagens que são consideradas “boas” ou “positivas” pelas pessoas negras, em geral, são aquelas que expressam “apenas uma reação contra as representações obviamente estereotipadas criadas por pessoas brancas” (hooks, 2019, p. 36). Entretanto, segundo ela, na produção audiovisual de realizadores e realizadoras negros/as também se constata uma vasta reprodução de estereótipos.

> Não é uma questão de "nós" e "eles". A questão é de ponto de vista. A partir de qual perspectiva política nós sonhamos, olhamos, criamos e agimos? Para aqueles que ousam desejar de modo diferente, que procuram desviar o olhar das formas convencionais de ver a negritude e nossas identidades, 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 (hooks, 2019, p. 36-37).

Assim como hooks, Rufino em sua *Pedagogia das Encruzilhadas*, nos lembra que mesmo “as relações entre colonizador e colonizado não se alinham numa simples equação entre bem e mal” (Rufino, 2019, p. 92-93). Esse pólos frequentemente se alternam, se confundem, convivem entre eles, como nos campos de mandinga. Pensar as personagens dos filmes a partir dessa coabitação entre bem e mal me

parece fundamental, já que, tanto na ficção como no mundo real, as posições discursivas se deslocam e se desprendem dos rígidos papéis (sociais, raciais, sexuais, entre outros), que regularmente as instituições e nós mesmos (sujeitos, grupos) buscamos fixar. Tais como as obras, as personagens são construções discursivas, que ora nos engaja e ora nos distancia, ora nos fascina e ora nos causa repúdio.

Nesse sentido, como uma maneira de esquivar-se das armadilhas moralistas e essencialistas que muitas vezes se constata nos trabalhos sobre representação no cinema, Shohat e Stam também sugerem que não tomemos as personagens dentro de esquemas maniqueístas, como "essências unitárias" ou como "entidades de carne e osso" (2006, p. 311-312). A abordagem discursiva que os autores advogam está concatenada com a perspectiva teórico-metodológica da encruzilhada, proposta por Rufino e outros autores alinhados com a vertente decolonial, pois ela habilita perspectivas múltiplas de análise. Essa abordagem, além de possibilitar a compreensão do jogo e orquestração de vozes dos filmes, permite cotejos com outros discursos artísticos e midiáticos, que, em alguma medida, convocarei aqui, como um esforço de contextualização e/ou diferenciação.

2.3.2 Panorama racial do cinema brasileiro

Quando pensamos no cinema brasileiro, o que nos vêm à memória? Personagens pretos, pardos, brancos, indígenas? Dos sertões ou das florestas? Dos centros ou das periferias? Em cenas de violência, fome, miséria? Ou seriam em cenas de trabalho, celebração e afeto? Bom, cada espectador tem seu repertório, e o cinema brasileiro, indubitavelmente, vai muito além desses enquadramentos descritos acima. Embora a nossa cinematografia seja marcada pela temática do nacional popular,[57]

[57] "O popular e suas formas compõem uma imagem recorrente do cinema brasileiro, envolvendo principalmente personagens afrodescendentes ou nordestinos, em tramas que figuram o imaginário

conforme Fernão Ramos (2018) e outros autores (Bernadet, 2003, 2009; Stam, 2008) demonstraram, os brancos nunca deixaram de ter protagonismo, mesmo nas fases em que prevaleceram “imagens do povo”, como no Cinema Novo e na Retomada. Essa predominância de personagens brancos no cinema brasileiro é correlata à hegemonia do grupo racial branco nas principais funções das produções nacionais — como pode ser observado através dos indicadores da Ancine[58] e dos boletins do GEMAA (Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa, do IESP-UERJ),[59] citado aqui.

Para se ter uma ideia, dentro do recorte de 218 longas-metragens brasileiros que obtiveram maior bilheteria entre os anos de 2002 a 2012, excetuando os documentários e os filmes infantis, o percentual de brancos que dirigiram as obras foi de 97%, sendo 84% de homens e 13% de mulheres. Ainda de acordo com a pesquisa do GEMAA, 80% dos papéis de destaque nos filmes brasileiros de maior bilheteria inseridos nesse recorte foram ocupados por pessoas brancas, enquanto apenas 20% foram ocupados por pessoas pretas e pardas, mesmo elas correspondendo aos grupos raciais predominantes no mesmo período, ou seja, 50,7% da população (Daflon; Candido, 2014).[60] Quando se analisa os filmes mais vistos do período de 1995 até 2018, um intervalo de tempo que abarca o cinema da Retomada até a produção contemporânea, o que se constata é que apenas 17% do elenco principal dos 240 filmes listados foi composto por pretos e pardos, sendo 13% de homens e 4% de mulheres, ao passo em que brancos ocuparam 83% das obras, sendo 34% de mulheres e 49% de homens (Candido; Flor; Freitas, 2020). Os números são ainda mais impressionantes na análise que o grupo de estudos realizou com os filmes de grande público (acima de 500.000 espectadores) entre os anos de 1970 e 2016.

---

das religiões populares, a geografia das favelas ou comunidades, o sertão ou os subúrbios das grandes metrópoles, o futebol, as músicas regionais, o samba, o Carnaval, as tradições culturais nordestinas” (Ramos, 2018, p. 430)

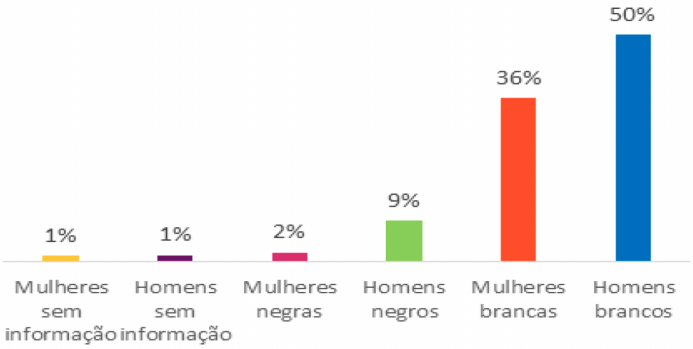
[58] Ver mais em Rufino, Luana (2018), “Diversidade de gênero e raça no audiovisual”.

[59] Para se ter uma ideia, no boletim que analisou os filmes de maior bilheteria entre 1970 e 2016, os cargos de direção foram ocupados por 87% de brancos, sendo 85% de homens e 2% de mulheres. Na função de roteirista, 71% de homens brancos, enquanto 6% de mulheres brancas, somando 77% ao total. Segundo o boletim, apenas “uma mulher negra (Julciléa Telles) foi de fato identificada na amostra. Ela dividiu o roteiro da pornochanchada “A Gostosa da Gafieira” com Roberto Machado” (Candido; Feres Junior;; Martins; Rodrigues, 2018).

[60] Este dado é referente à média das estatísticas do IBGE no período.

Nesse ínterim de quase cinquenta anos, o elenco principal teve participação de apenas 11% de negros e negras, enquanto brancos e brancas tiveram 86% do total (Candido; Feres Junior; Martins; Rodrigues, 2018). Abaixo é possível verificar o infográfico:

Figura 4 - Infográfico: Elenco principal dos filmes de maior bilheteria (1970-2016)



Fonte: Gemaa (CANDIDO; FERES JUNIOR; MARTINS; RODRIGUES, 2018).

Ainda que se ressalve que muitos filmes do Cinema Novo e da Retomada (com predomínio de personagens pretos e pardos) não tiveram grande bilheteria, me parece bastante improvável que tivéssemos um quadro de representação diferente, levando em conta um recorte de filmes mais amplo. Como atestam os pesquisadores do Gemaa, “a produção cinematográfica do país é mais um campo em que a gravidade da questão racial se evidencia, e com particular intensidade para as mulheres negras” (Candido et al., 2018). Esse padrão de intensa desigualdade racial e de gênero se conecta com o que Joel Zito Araújo escreveu sobre o padrão estético da branquitude no cinema e no audiovisual brasileiro. Segundo o autor, o ideal de superioridade branca e o desejo de branqueamento das elites levou parte da *intelligentsia* dos anos 1920 — referindo-se aos autores da revista Cinearte — a criticar “a imagem do Brasil veiculada pelos filmes produzidos até então” (Araújo, 2006, p. 73).

> Quando deixaremos desta mania de mostrar índios, caboclos, negros, bichos e outras ‘avis-rara’ desta infeliz terra, aos olhos do espectador cinematográfico? Vamos que por um acaso um destes filmes vá parar no estrangeiro? Além de não ter arte, não haver técnica nele, deixará o estrangeiro mais convencido do que ele pensa que nós somos: uma terra igual ou pior a Angola, ao Congo (…) Fazer um bom cinema no Brasil deve ser um ato de purificação de nossa realidade, através da seleção daquilo que merece ser projetado na tela: o nosso progresso,

> as obras de engenharia moderna, nossos brancos bonitos, nossa natureza (Cinearte apud Debs, 2002, p. 80).

Embora a passagem acima leve a crer que no início do século XX havia uma série de representações da nossa diversidade racial, é sabido que o cinema brasileiro dessa época apresentava uma "ausência estruturante" de temas e personagens negros (Stam, 2008, p. 103). Talvez os filmes que incomodassem os críticos da revista Cinearte fossem os documentários e as adaptações dos romances indianistas que tiveram forte presença neste período. Para Araújo (2006, p. 73), essa perspectiva racista dos intelectuais dos anos 1920 se consolidou como "um discurso imagético natural", que ainda hoje se materializa de diferentes formas. Uma delas, segundo ele, concerne à escolha do elenco, em que os atores negros e indígenas costumam ser selecionados para "representar os estereótipos da feiúra, da subalternidade e da inferioridade racial e social, de acordo com a intensidade de suas marcas físicas, seu formato de rosto, suas nuanças cromáticas de pele e textura de cabelo" (2006, p. 77). O autor assinala que a maioria do povo brasileiro não manifesta incômodo com tais representações, e que a naturalização de imagens estereotipadas de negros, indígenas e mestiços é fruto da "internalização da ideologia do branqueamento" entre estes grupos raciais, pois ela produz uma "aceitação passiva" de que "a representação do padrão ideal de beleza do país" cabe aos brancos (2006, p. 77).

Para o autor (Araújo, 2006, p. 74), mesmo os filmes do Cinema Novo, que "a revista Cinearte chamaria de avis-rara", não se confrontaram com a ideologia do branqueamento, pois retrataram os personagens brancos ou quase brancos como referência de beleza. Em muitos filmes cinemanovistas, os brancos aparecem também como referência do saber, haja vista os inúmeros personagens "intelectuais" e porta-vozes do povo. Araújo assinala que o ideal estético da branquitude contaminou até os filmes da Retomada, protagonizados por personagens periféricos do país, como *Amarelo Manga* (2022), de Cláudio Assis, e *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, co-dirigido por Kátia Lund. Embora me pareça um tanto exagerada a crítica ao longa-metragem pernambucano (sobretudo, porque a obra não é condescendente com os personagens brancos, tampouco maniqueísta), o autor diz que estes filmes se apoiaram em estereótipos negativos de negros e mestiços, retratando a maioria destes personagens como párias sociais (Araújo, 2006, p. 74).

Aprofundando um pouco a história do cinema brasileiro, a fim de melhor compreender os ciclos de transformações das nossas representações raciais e a emergência dos filmes contemporâneos que enfocaram a problemática racial, percebe-se como desde os primórdios a ideologia do embranquecimento influenciou os diretores na realização de seus filmes, ainda que houvesse um forte apelo para que se embranquecesse mais, como vimos acima na crítica da revista Cinearte. Uma das primeiras evidências desse branqueamento diz respeito à participação de atores e atrizes brancos(as) representando personagens indígenas, principalmente, na produção do cinema mudo. Na adaptação do romance *O guarani*, de José de Alencar, realizada em 1916, o italiano Vittorio Capellaro, diretor do filme, também interpretou o índio Peri, e pintou homens negros de amarelo para se passarem por indígenas (Stam, 2008, p. 100).[61]

A partir de 1930, com as comédias musicais, temas da cultura afro-brasileira começam a ter destaque, mas os brancos permanecem protagonistas da maioria dos filmes. *Favela dos meus amores* (1935), clássico popular de Humberto Mauro e que teve todas as cópias perdidas, é uma das tantas obras que reproduz esse paradigma de representação, embora tenha sido a primeira produção ambientada numa favela. Protagonizado por personagens brancos,[62] o filme é tido como a obra nascente do realismo brasileiro, justamente por enfocar o cotidiano e a música nos morros cariocas, ainda que com os negros em papéis de pouca relevância. Sobre essa recorrente sub-representação dos negros em filmes sobre a cultura popular, Stam comenta:

> embora o samba fosse fundamentalmente uma criação afro-brasileira, produto dos morros primariamente negros do Rio, filme após filme dava a impressão de que o samba era um produto cultural branco. A exclusão de artistas negros do musical brasileiro parece especialmente anômala nos filmes que exploram a música e a dança

[61] Alguns atores negros também fizeram o papel de indígena nos filmes das décadas de 1910 e 1920, inclusive, o primeiro negro a participar de um filme de ficção brasileiro foi o ator Benjamin de Oliveira, que representou o índio Peri em *Os Guaranis* (1908), de Antônio Leal, outra adaptação da obra de José Alencar (Stam, 2008, p. 99).

[62] Por não haver cópias, as considerações acerca da representação racial na obra de Mauro são imprecisas, evidentemente. Todavia, não há dúvida em relação aos protagonistas brancos, já que em cartazes e outros documentos fica evidente o papel de cada ator. Porém, nos relatos de Jorge Amado, ele diz que o filme "conseguiu mostrar a atmosfera da favela, sua miséria e, ao mesmo tempo, sua tremenda beleza (Amado apud Stam, 2008, p. 130). Stam também afirma que a obra contou com 300 passistas da escola de samba da Portela, o que é um dado notável para uma produção da época.

> afro. A presença velada da dança e da música afro-brasileiras em inúmeros filmes marca, paradoxalmente, a ausência afro-brasileira da tela (Stam, 2008, p. 131-132).

A figura de Carmen Miranda, de alguma maneira, condensa esse fenômeno de aparição/desaparição negra no cinema brasileiro, pois ao mesmo tempo em que suas performances remetem à cultura afro-brasileira pelas imitações de baianas típicas, sua cor de pele alva sugere um "desejo de embranquecimento" da população (Stam, 2008, p. 132). Grande Otelo é outra figura importante que surge nesse contexto dos musicais e das chanchadas, e que inaugura um novo capítulo no tocante à representação racial no cinema brasileiro. Na década de 1940, ele atua no primeiro filme a ter um protagonista negro, *Moleque Tião* (1941), de José Carlos Burle, o longa-metragem de estreia do estúdio cinematográfico Atlântida, assim como no filme *Também Somos Irmãos* (1949), dirigido igualmente por José Carlos Burle, considerado a primeira obra a tratar a discriminação racial de maneira frontal e combativa (2008, p. 148).

Por volta dos anos 1950, a despeito da produção dos grandes estúdios, que segue priorizando imagens da branquitude, algumas obras passam a explorar mais o universo dos morros cariocas, inserindo e destacando personagens negros e mestiços. *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio, zona norte* (1957), dirigidos por Nelson Pereira dos Santos, são filmes emblemáticos desse período, divisores de água do cinema brasileiro, que inovam com filmagens fora dos estúdios e com um elenco de atores não-profissionais. Além disso, as obras se notabilizam por apresentar personagens negros numa abordagem menos paternalista e estereotipada que aquelas das gerações passadas. Influenciados pelo neo-realismo italiano, os filmes propõem uma perspectiva crítica do país ao exibir uma série de fraturas sociais, através de episódios cotidianos (*Rio, 40 graus*) e de rememorações do protagonista (*Rio, zona norte*). Segundo Fernão Ramos (2018, p. 19), as obras de Nelson Pereira, mais algumas do final dos anos 1950 e outras pontuais das décadas anteriores (*Favela dos meus amores, Moleque Tião*), resultam no "primeiro grande cânone do cinema brasileiro", o nacional-realismo. Para o autor, esse cânone, que regularmente incluiu os negros e mestiços como símbolos populares, "teve a felicidade de surgir engatado na produção cinematográfica do período áureo do cinema brasileiro que se avizinhava, o Cinema Novo, e talvez daí venha sua pertinência e persistência" (Ramos, 2018, p. 20).

Uma das primeiras obras cinemanovistas é o longa-metragem *Cinco Vezes Favela* (1962), de Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias e Miguel Borges. Produzido pelo CPC,[63] o filme é dividido em cinco curtas-metragens, que narram cativantes histórias de moradores das favelas. Ainda que o foco dos curtas não seja a problemática racial, os temas e conflitos abordados se relacionam de maneira direta com a vida dos negros e mestiços. Estes são representados como agentes dos seus próprios processos, com algum grau de autodeterminação, variando de episódio a episódio. *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, e *Ganga Zumba* (1963), de Cacá Diegues, também se inserem nesse quadro de produções do Cinema Novo voltadas à representação do "outro" popular. Nas duas obras vemos uma comunidade negra em cenas de trabalho, práticas religiosas, festejos e revoltas, o que, de alguma maneira, solapa o padrão hegemônico de representação racial do cinema brasileiro.

Na segunda fase do Cinema Novo, os personagens brancos voltam a predominar nas obras, especialmente, personagens com perfil melancólico-derrotista. Comentando sobre a autorreflexividade dos filmes dessa época, Stam diz que a maioria dos cineastas eram "intelectuais brancos de classe média", e que o "olhar crítico no espelho tendia a não incluir negros ou mestiços" (Stam, 2008, p. 334). Segundo ele, essa intelectualidade branca de esquerda, em face do golpe militar de 1964, teve que "aceitar-se como branca e como elite, em vez de se apresentar simplesmente como porta-voz autonomeada do povo" (Stam, 2008, p. 334). As hesitações e frustrações dessa geração de intelectuais brancos podem ser observadas em *O Desafio (1965)*, de Paulo César Saraceni, bem como em *Terra em Transe*, de Glauber. Todavia, me parece importante ressalvar que a fase tropicalista alegórica do Cinema Novo, que se intensifica no final da década de 1960 e início de 1970, pôs em cena uma série de personagens não-brancos ao convocar novamente o tema indianista, através de uma abordagem crítica, alinhada com os modernistas da literatura brasileira. O clássico *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro, *Pindorama* (1971), de Arnaldo Jabor, e *Como era gostoso o meu francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos, são alguns desses filmes alegóricos. *Iracema* (1975), de Jorge

[63] O Centro Popular de Cultura foi uma organização vinculada à União Nacional de Estudantes, criada em 1962 e extinta pelo Golpe militar de 1964.

Bodansky e Orlando Senna, é outra obra relevante desse período a pôr em crise a representação romântica do índio brasileiro. No filme, uma adolescente indígena é obrigada a se prostituir com um caminhoneiro branco, interpretado pelo lendário Paulo Cesar Pereio, que, fosse nos tempos de hoje, seria a caricatura perfeita do bolsonarista boçal (vide Zé Trovão), no entanto, se passa durante a ditadura militar, e o personagem rude que ele encarna evidentemente é apoiador do regime.

Ainda na década de 1970, embora alguns filmes abordem temas afro-brasileiros, como *O Amuleto de Ogum* (1974), de Nelson Pereira dos Santos, e discutam o racismo de forma frontal, como *Compasso de Espera* (1973), de Antunes Filho, boa parte da produção endossa o mito da democracia racial, como *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues, e *Tenda dos Milagres (1977),* de Nelson Pereira dos Santos. Nesta década também se constata uma miríade de representações sexualizadas de mulheres negras*,* como as pornochanchadas *Uma mulata para Todos* (1975), de Roberto Machado, e *A mulata que queria pecar* (1977), de Victor di Mello. Estas obras se apoiam num dos principais arquétipos negros do cinema brasileiro,[64] a figura da "mulata boazuda", que ocupa um papel central nos filmes ao simbolizar o objeto de desejo dos protagonistas masculinos. Segundo Stam, as comédias eróticas deste período "oferecem um raio X das neuroses sexuais do homem branco de classe média" (STAM, 2008, p.389), o que pode ser constatado no filme *Como é boa nossa empregada* (1973), de Victor di Mello e Ismar Porto, que narra três histórias baseadas em fetiches e obsessões de homens brancos por trabalhadoras domésticas.

O universo da branquitude também é retratado nas adaptações que Arnaldo Jabor realiza da obra de Nelson Rodrigues. *Toda nudez será castigada* (1973) e *O Casamento* (1975) revelam tanto a hipocrisia moral quanto o conservadorismo das famílias de classe média e da burguesia da década de 1970. Através de crônicas satíricas, as duas obras põem em crise a estrutura patriarcal e normativa da família tradicional brasileira — tema central da tese culturalista de Freyre. A sátira em relação ao núcleo familiar de classe média ganha ainda mais complexidade em *Tudo bem* (1978), uma alegoria da sociedade brasileira embranquecida e convertida à ideologia do regime militar. Nessa nova crônica, toda ambientada num apartamento em reforma,

[64] Ver mais em Rodrigues, 2011.

a suposta cordialidade brasileira é mostrada de forma irônica e corrompida, com uma série de episódios cotidianos entre patrões e empregados, além de alguns eventos absurdos, como a briga entre dois trabalhadores da obra, que resulta no assassinato de um deles e na subsequente ocultação do corpo pelos donos da casa, com o intuito de não atrapalhar a festa de noivado da filha. Jabor desvela o que há por trás da aparente piedade da classe média, a repugnância aos pobres, a vontade de vê-los distantes. A própria formação da família alude ao processo de embranquecimento do país, com o pai pardo (Paulo Gracindo) e a mãe branca (Fernanda Montenegro). O ciclo de branqueamento da família é sugerido também através do noivado da filha parda (Regina Casé) com o executivo estadunidense, que, de alguma maneira, revela aquilo que estava encoberto no discurso nacionalista do pai, uma enorme admiração e subserviência aos americanos, algo que simboliza num plano macro os militares brasileiros durante a ditadura.

Na década de 1980, as plateias novamente veem emergir celebrações afro-indígenas dirigidas por cineastas da geração do Cinema Novo, como *Quilombo* (1984) de Cacá Diegues, e *Kuarup* (1989), de Ruy Guerra. Num dos filmes mais interessantes da época, *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman, a discussão do racismo é mobilizada através da cena de perseguição da polícia ao operário negro, que acarreta na morte do personagem. Na série de filmes de *Os Trapalhões* nos anos 1980, a problemática racial também é acionada, mas na maioria das vezes se percebe um tratamento depreciativo de personagens pretos e pardos, com piadas racistas endereçadas, principalmente, ao personagem Mussum, que encarna a figura do "crioulo doido". De modo geral, o que se observa é que o universo da branquitude dá a tônica da produção nacional nesta década, destacando-se novamente os dramas burgueses de Arnaldo Jabor. *Eu te amo* (1981) e *Eu sei que vou te amar* (1986) retratam histórias amorosas de personagens brancos, que passam por crises e perturbações psicológicas. Conforme aponta Mariana Souto (2016), o cinema desta época priorizou a "observação de experiências singulares, da macro para a micro-história, de estruturas para sujeitos, de sociedades para indivíduos" (Souto, 2016, p. 11). Ainda segundo ela:

> A partir dos anos 1980 e, notadamente, dos anos 1990, o cinema brasileiro foi pautado pela tendência da particularização do enfoque, quadro observado especialmente no documentário, recortando temas em biografias, atento à expressão peculiar de sujeitos específicos [...],

> enquanto na ficção se notava uma proliferação de histórias de sujeitos fragmentados, desgarrados de estruturas e instituições, inquietos, vistos por uma lente mais focada no indivíduo (Souto, 2016, p. 11).

Todavia, apesar dessa tendência subjetiva se impor na produção dos anos 1990, em meados do final da década, o drama social ressurge, trazendo novamente às telas personagens populares, assim como paisagens recorrentes em nosso imaginário, principalmente, o sertão e a favela. Alguns dos problemas estruturais do país são evidenciados nestas obras, ainda que com uma certa repulsa ao discurso ideológico e às lutas coletivas. Através de narrativas humanistas, repletas de compaixão e má consciência, vemos uma série de personagens pobres e oprimidos (alguns brancos) atalhando alegoricamente a imagem do povo. *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, é o filme que simboliza em grande medida a nova expressão do popular nesse período, consagrando-se internacionalmente e obtendo uma bilheteria expressiva entre o público nacional. Sem dúvida, é um marco do cinema da Retomada, mas é uma obra que passa ao largo do debate de raça, ainda que "inclua" negros e mestiços como personagens secundários e figurantes. Estes só passam a ter protagonismo nos filmes permeados pela temática da violência e da criminalidade, como o influente documentário *Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund.

Na década seguinte, conforme assinala Ramos (2018, p.429), esse "popular criminalizado" se intensifica na produção brasileira, sobretudo, com *Cidade de Deus* e *Carandiru: o filme* (2003), de Hector Babenco. Segundo o autor, a emergência dessas representações perpassadas pela violência pode ser interpretada como um efeito do mal-estar que acompanha a sociedade brasileira ali por volta do fim da década de 1990 e início dos anos 2000 (Ramos, 2018, p. 432), quando a visão negativa sobre o país se acentua. Essa visão negativa já dava o tom nas primeiras obras da Retomada (*Terra Estrangeira, Carlota Joaquina* e *O que é isso companheiro?*), projetando a ideia de uma "nação inviável" (ibid, p. 424), mas é somente a partir da safra de 2000 que os filmes passam a dar centralidade às relações de classe (*O invasor)* e ao racismo (*Madame Satã* e *Quanto vale ou é por quilo?*).

Em *O invasor (2001)*, de Beto Brant, o território da branquitude paulistana é assombrado pela presença de um personagem popular criminalizado (branco da periferia), que age como uma espécie de "vingador", numa história de banditismo

social (Ramos, 2018, , p. 451). A trama gira em torno de dois sócios de uma construtora, Ivan e Gilberto, que contratam um matador de aluguel para abater um terceiro sócio. Acontece que Anísio, o matador, passa a frequentar a empresa depois do crime, chantageando os mandantes do assassinato. Aos poucos, ele conquista a filha do empresário que matou, até que se muda para a casa dela, deixando Ivan e Gilberto atormentados. Se no filme de Brant, o "popular criminalizado" ocupa um lugar antagônico em relação à classe dominante representada pelos donos da construtora, em *Cidade de Deus,* a ação desse "popular criminalizado" não indica qualquer disputa de classe, ele rivaliza com a polícia e na maioria das vezes com outros personagens pobres e favelados, em guerras circunscritas ao controle das áreas do tráfico. Assim, o olhar polido pelo gênero de Meirelles oferece uma versão espetacularizada e fatalista da barbárie do país, onde jovens negros matam e morrem seguidamente, numa espiral de violência, que reifica a narrativa midiática hegemônica sobre estes sujeitos.

Para Ramos, em boa parte das produções da Retomada observa-se "um prazer perverso em estampar as mazelas de nossa formação social", porque, segundo ele, o desfecho dessas obras conduz o espectador a "um sentimento de superioridade", que, noutras palavras, "é como se pudesse excluir-se do que lhe é próprio, na medida em que reconhece e ainda ri do que deveria ser sua miséria" (Ramos, 2018, p. 429). Ainda segundo o autor, os filmes que completam esse itinerário "do mal-estar com a nação inviável" são "os dois Tropa de Elite (2007 e 2010)", dirigidos por José Padilha (2018, p. 432), que já havia abordado o universo do crime no controverso documentário *Ônibus 174* (2002). No primeiro *Tropa,* o diretor promove uma negação do "outro popular" através da afirmação de um ressentimento protofascista, do tipo "bandido bom é bandido morto", que, sabemos bem, abriga um forte componente racista. Já no segundo filme, ele busca levar o espectador a uma catarse pela via do "narcisismo às avessas", equivalendo todo o mal da nação àquilo que o personagem do Capitão Nascimento chamou de "sistema" (2018, p. 456). De alguma maneira, as duas obras de Padilha simbolizam os últimos anos da Retomada, pois a partir do final da década principia um novo ciclo, marcado pela emergência de novos diretores(as) menos conectados(as) com os valores estéticos e políticos da geração anterior.

Esse novo ciclo, compreendido entre 2010 e 2020, evidencia uma produção bastante heterogênea, com filmes de horror, suspense, comédia, bem como ficções

distópicas, dramas sociais, documentários militantes e obras experimentais. A questão do território é central nesse período, sobretudo, em filmes de Kleber Mendonça Filho e Adirley Queiroz, dois dos cineastas mais destacados dessa década, que, no entanto, focalizaram classes e grupos raciais distintos. Embora boa parte das obras premiadas e celebradas pela crítica tenham sido protagonizadas por personagens pretos e pardos (*A cidade é uma só?; A vizinhança do tigre; Branco sai, preto fica; Café com Canela; Temporada*), esta nova safra do cinema brasileiro também apresentou uma série de figurações da branquitude (*Trabalhar cansa; O som ao redor; Casa grande; Que horas ela volta?; Mate-me por favor; Aquarius; O clube dos canibais;* entre muitos outros). Conforme já apontei, os filmes aos quais irei me dedicar nos capítulos de análise inserem-se neste segundo grupo. Em boa parte deles constata-se uma espécie de comentário social sobre o país, cujo foco da crítica se volta à problemática urbana (a violência, o ordenamento dos territórios, a arquitetura) e, principalmente, às relações entre patrões e empregados, que dão a ver instâncias de privilégio, exclusão, desejo, entre outras. Essas relações, na maioria dos filmes, também expressam clivagens entre personagens brancos e não-brancos, o que corrobora a ideia que venho enfatizando até aqui, a importância de mobilizar a discussão de raça para pensar o cinema brasileiro e, de algum modo, as elaborações discursivas em torno da nação.

3 ZONAS DE CONFORTO: ambiente doméstico, redes de proteção e afeto, sociabilidade e privilégio

A raiz etimológica da palavra conforto provém do latim (*cumfortare*), e consiste na ideia de aliviar a dor ou a fadiga. Para que haja conforto em qualquer habitação, pressupõe-se que o ambiente doméstico proporcione algum bem-estar para quem habita. Como é sabido, a noção de bem-estar é um tanto vaga e oscila de acordo com as culturas, podendo ser assimilada de maneira oposta por determinados grupos humanos. Nas sociedades capitalistas, a ideia de conforto costuma variar de acordo com parâmetros do imóvel habitado (estrutura, tamanho, estado de conservação, localização, etc), assim como a posse e/ou usufruto de bens materiais (mobílias, enxovais, equipamentos eletrônicos, itens de luxo, etc).

Já zona de conforto remete aos lugares (físicos e imaginários) nos quais sentimo-nos protegidos ou satisfeitos, seja na esfera do trabalho, das relações afetivas, do gosto, do sexo, da alimentação, etc. Isso pressupõe que algo nos ampara ou nos faz bem nas instâncias devidas, e que há uma suposta harmonia com aquilo que nos relacionamos ou com o ambiente em que nos encontramos. Em geral, zona de conforto pode ser compreendida como uma tendência a fazer/agir conforme uma lógica/sentido que estamos acostumados e que não causará nenhum tipo de medo, ansiedade ou risco.

Entre as obras aqui analisadas, observei uma série de regularidades de comportamento das personagens da branquitude atreladas à ideia de zona de conforto, de modo que julguei pertinente agenciar tal noção. Tal espírito cômodo de parcela significativa destes personagens aponta para um conjunto de práticas que se pautam pelo exercício de manutenção do poder, que, em alguns casos, pressupõe riscos e desgastes, mas costuma manter os personagens em situação confortável. De um modo geral, as emoções mobilizadas neste capítulo culminam das experiências de visionamento das cenas de sociabilidade nos filmes, mais especificamente, das cenas nos ambientes domésticos, em que as personagens brancas são observadas

em relações de parentesco e, principalmente, em interações com os seus empregados, estes últimos majoritariamente não-brancos.

O foco da análise, portanto, se concentra na esfera do morar, o que compreende as figuras humanas que habitam os espaços e, evidentemente, as habitações presentes na diegese das obras. No interior dessas moradas (casas-grandes, sobrados, apartamentos e mansões de luxo) são encenadas situações cotidianas entre patrões e trabalhadores que, de um lado, revelam uma série de hierarquias e opressões raciais (tácitas nos filmes que narram acontecimentos do presente, explícitas naqueles que apresentam enredos situados no período escravista), e, do outro, uma espécie de pacto conciliatório (pelos gestos e diálogos afetuosos entre eles). Como aponta Souto, “ao mesmo tempo em que amacia ordens, a proximidade afetiva mascara hierarquias e disfarça abusos de autoridade” (Souto, 2019, p.93)

Nessas espacialidades, as personagens da branquitude também deixam entrever suas atitudes soberbas e preconceitos, bem como suas quietudes e transigências. Mas, se há um componente marcante que os filmes explicitam a partir das cenas de intimidade, este elemento é o privilégio branco, a prerrogativa do ócio e do lazer, a possibilidade de repousar e se divertir enquanto corpos não-brancos se ocupam de afazeres domésticos. Tal vantagem estrutural é evidenciada em inúmeras cenas deste conjunto de obras estudadas, como aquela que abre o longa-metragem *Que horas ela volta?,* na qual se vê um jovem herdeiro branco brincando à beira da piscina sob os cuidados de uma empregada parda.

Nas páginas seguintes, faço um apanhado das personagens brancas que exercem algum tipo de mando nos territórios ou que herdaram propriedades e outros espólios. Esboço os modos de habitar destas figuras, suas redes de afeto e proteção e discuto as formas de controle do território, tanto no período escravista (*Vazante* e *O nó do diabo*), quanto na atualidade (*O som ao redor*, *Casa grande, Que horas ela volta?, O clube dos canibais*). Mapeio ainda uma série de gestos e ações corporais das personagens, de forma a localizar alguns dos afetos pulsantes de colonialidade. Nesse trajeto, percorro uma variedade de espacialidades (varandas, salas, cozinhas, quartos, áreas de lazer) e contextualizo as habitações como partes integrantes da vida social.

Em suma, estas são as rotas de análise que trilharei neste capítulo, decorrentes de reflexões, mas, principalmente, de emoções que me tomaram durante as sessões de visionamento das obras. Antes mesmo de pensar as habitações dos filmes como zonas de conforto, me impliquei, me vi nalgumas cenas, lembrei de familiares e amigos, assim como das vantagens que acessei durante o curso da minha trajetória. De modo geral, o que me ocorreu foi um sentimento de familiaridade com o universo retratado, intercalado com uma sensação de constrangimento e repulsa com alguns dos personagens. Mas por que constrangimento e repulsa, dado que estas cenas me soaram tão familiares?

Em primeiro lugar, gostaria de ponderar que aquilo que muitas vezes é familiar não necessariamente aprovamos. Todos nós já divergimos de parentes em algum momento e/ou presenciamos crises e distanciamentos em nossos núcleos familiares. Em segundo lugar, como já relatei, a experiência cinematográfica é múltipla e não obedece, exclusivamente, a uma lógica ou sentido. Ela é capaz de promover inúmeras sensações e despertar emoções de variado espectro, sejam propensas à alegria ou à tristeza — tal como concebia Spinoza, em seu tratado sobre as potências do corpo e as afecções.

Por último, no que concerne aos filmes propriamente, o universo retratado na diegese das obras me pareceu familiar e ao mesmo tempo me constrangeu porque disparou uma série de memórias e processos de identificação (associação com lugares, pessoas e acontecimentos), mas também uma gama de pensamentos e posições críticas, assim como momentos de embaraço e repulsa.

3.1 Dos patriarcas aos herdeiros, das soberbas às cordialidades

O verbo habitar,[65] regularmente interpretado como o ato de morar num local específico, abrange outro sentido que muitas vezes é desconsiderado. Quem habita, invariavelmente, desempenha atividades frequentes num determinado lugar ou está acostumado a ele. Da acomodação própria do habitar, depreende-se um modo de se relacionar com o lugar, com os objetos e com as criaturas que dão vigor às habitações, e com as quais se convive e se constitui vínculo. Nesta seção, portanto, além de contextualizar sobre as edificações, abordo as dinâmicas de comportamento das personagens que ocupam posições de prestígio e mando nos territórios da branquitude e/ou que residem nas principais moradas. Estes podem ser divididos basicamente em dois grupos: patriarcas e herdeiros.

Os primeiros, personagens reconhecidamente arcaicos, desempenham um papel de autoridade sobre suas respectivas famílias e trabalhadores, e aparecem de forma mais destacada nos contextos rurais, isto é, nas casas-grandes. Como se sabe, a localização destas edificações era um fator crucial para o exercício do mando patriarcal, pois elas compreendiam não apenas um espaço de morar, mas toda uma estrutura de poder, que exercia centralidade na vida política e social brasileira. Não à toa, muitas das casas-grandes foram construídas em regiões topográficas privilegiadas e com enormes varandas, de modo a propiciar uma visão ampla do território e das ações no entorno dela. Segundo Freyre:

> A casa-grande, completada pela senzala, representa todo um sistema econômico, social, político; de produção (a monocultura latifundiária); de trabalho (a escravidão); de transporte (o carro de boi, o banguê, a rede, o cavalo); de religião (o catolicismo de família, com capelão subordinado ao pater famílias, culto dos mortos etc.); de vida sexual e de família (o patriarcado polígamo); de higiene do corpo e da casa (o "tigre", a touceira de banheira, o banho de rio, o banho de gamela, o banho de assento, o lava-pés); de política (o compadrismo). Foi ainda fortaleza, banco, cemitério, hospedaria, escola, santa casa de misericórdia amparando os velhos e as viúvas, recolhendo órfãos. Desse patriarcalismo, absorvente dos tempos coloniais a casa-grande do engenho Noruega, em Pernambuco, cheia de salas, quartos, corredores, duas cozinhas de convento, despensa, capela, puxadas, parece-me expressão sincera e completa. Expressão do patriarcalismo já repousado e pacato do século XVIII; sem o ar de

[65] Habitar vem do latim e tem como raiz o prefixo *hab-,* que constitui palavras com significações diferentes, mas que podem ser divididas em três grupos. Num destes grupos está localizado a palavra *Habitare*, que designa "viver em, morar", e tem como derivados "habitante" (*habitans*), "habitação" (*habitatio*), "habitat", entre outros.

> fortaleza que tiveram as primeiras casas-grandes do século XVI (Freyre, 2003, p. 36)

Essas edificações, que impactaram na formação da sociedade brasileira, teve predominância no Nordeste do país, mas, conforme o próprio Freyre situa, elas estenderam-se para além dessa região, erguendo-se também em terras paulistas, mineiras e fluminenses. Como aspecto comum, ele descreve não exatamente um modelo específico e único de construção, mas um modo de sociabilidade e vivência do espaço edificado, que esteve baseado em torno do escravismo, logo, da regulação produtiva capitaneada pelas ações dos patriarcas.

Nos filmes aqui estudados, estes personagens que representam os *pater familias* regem suas propriedades transmitindo um sentido de obediência aos demais, mas me parece importante ressalvar desde já que alguns destes patriarcas são enquadrados também fora das casas-grandes — um deles porque migrou para a cidade, mas manifesta ainda uma carga sentimental em relação aos tempos de engenho; os outros listados, moradores dos centros urbanos, não têm qualquer informação nas tramas que os vincule a um passado rural, muito embora exerçam um tipo de mando temperado com traços marcantes do patriarcado. Em linhas gerais, são figuras temíveis, caracterizadas por certa vilania e por um sentimento de superioridade moral e racial — este último traço condizente com a soberba e o espírito cômodo de quem vive em constante zona de conforto, ainda que em algumas ocasiões sejam confrontadas.

Antônio (Adriano Carvalho), protagonista de *Vazante*, proprietário da casa-grande que ambienta quase todo o filme, é o primeiro dos patriarcas. De origem lusitana, ele aparenta ter uns 40 anos, carrega uma expressão melancólica durante quase todo o filme e, no começo da narrativa, perde a esposa num parto complicado. Em seguida, se casa com Beatriz (Luana Nastas), uma adolescente, filha do seu ex-cunhado Bartholomeu (Roberto Audio). Ela então passa a viver na casa-grande e o português à espera da primeira derrama de sangue púbere da garota, ou seja, do início do seu ciclo menstrual, haja vista que deseja ter filhos. Enquanto isso não ocorre, ele se satisfaz sexualmente com a escravizada Feliciana (Jai Baptista), ao passo em que delega ordens ao capataz e repousa em sua rede.

O segundo patriarca pode ser observado em *O nó do diabo,* que embora desenvolva cinco histórias, tem um personagem comum entre elas: Vieira (Fernando

Teixeira). Ele é o clássico senhor de engenho, proprietário de uma casa-grande, bem relacionado e pai de três filhos (duas mulheres e um homem). Carrega costumeiramente uma expressão sisuda, aparentando ter uns 70 anos. Na primeira história, que se passa em 2018, ele aparece apenas ao final, dando ordens a um funcionário branco (Tavinho Teixeira), uma espécie de capataz contemporâneo. No segundo episódio (1987), ganha mais destaque, aparece dando ordens e punindo subordinados. No terceiro (1921), embora seja morto na cena final, protagoniza a trama com duas prisioneiras, as gêmeas que são levadas pelo capataz até a casa-grande, a fim de saciar o apetite sexual de Vieira e o de seu amigo Bacelar (Everaldo Pontes). No quarto (1874) e quinto episódios (1818), o patriarca aparece de maneira pontual, sempre a perseguir, punir ou confrontar algum negro escravizado, uma vez que as duas histórias se passam no período escravista.

O terceiro patriarca trata-se do personagem Francisco (W.J.Solha), que marca presença em *O som ao redor.* Barbudo e com cabelos grisalhos, ele é um senhor de porte físico sadio, que aparenta ter aproximadamente 60 anos. Com muitos familiares na vizinhança retratada no filme, ele goza de bastante prestígio e respeito, ainda mais sendo proprietário da maioria dos imóveis da região. Nos diálogos que estabelece com os vigias em sua residência, deixa escapar algumas pistas do passado sombrio, tais como a posse de um engenho no interior e a morte do capataz por provável vingança. A partir da conversa com os homens, fica sugerido ao espectador que o senhor Francisco foi o mandante das mortes relatadas pelos seguranças, do pai e do tio deles.

Figura 5 - Os patriarcas Antônio, Vieira e Francisco

Fonte: Captura de tela dos filmes *Vazante (2017)*, *O nó do diabo* (2017) e *O som ao redor (2012)*

Esses três personagens descritos acima — cada qual à sua maneira (o primeiro apático, o segundo bastante rude e caricato, o terceiro mais sisudo) — exercem em seus territórios um tipo de mando caracterizado hoje como arcaico para boa parte da população, mas que não desapareceu por completo da vida social e política brasileira,

haja vista o fenômeno recente do bolsonarismo, calcado em valores e tradições patriarcais. Segundo Neuma Aguiar, tomando como base o referencial teórico de Freyre, o patriarcalismo no Brasil constituiu-se como “uma estratégia da colonização portuguesa”, de modo que foi articulado em torno de dois pilares institucionais: “o grupo doméstico rural e o regime da escravidão” (Aguiar, 2022, p. 308). Para ela, tratou-se de uma estratégia colonial porque o objetivo dos colonizadores era povoar os territórios extensos e explorar os recursos naturais, a fim de produzir riquezas. Como não havia contingente populacional suficiente para a mão-de-obra, estes colonizadores violaram sexualmente mulheres indígenas e negras com o intuito de torná-las reprodutoras. De maneira sucinta, a sociedade patriarcal brasileira só foi possível devido “a liberdade sexual masculina e o abuso sexual da mão-de-obra escrava” (Aguiar, 2022, p. 308).

Os dois primeiros patriarcas apresentados acima, Antônio e Vieira, agem como soberanos, uma vez que exploram não apenas os recursos das terras, mas os corpos dos escravizados e escravizadas, impelindo-os ao trabalho e ao sexo. Além disso, têm grande ascendência e autoridade sobre as suas famílias, como pode ser observado na cena do jantar do terceiro episódio de *O nó do diabo*, quando Vieira — dirigindo-se ao amigo Bacelar e referindo-se às gêmeas prisioneiras que se encontram em pé, ao lado da mesa — fala algo incômodo para os ouvidos das filhas: “*Eu sei como é essas coisas: a carne é fraca!*”. De imediato, uma das filhas reage, buscando o repreender: *“Papai, por favor!”*. O senhor de engenho se irrita, ergue a voz e ordena que ela saia da mesa junto com a irmã e o irmão. A cena prossegue com Vieira desempenhando ainda mais sua autoridade, dando ordens aos empregados: *“Leandro, leva as menina pros quarto! E vocês, tratem de trazer logo aqui as sobremesa. E dar um trato aqui que esse negócio tá uma desordem”*.

Em *Vazante*, as ordens e prescrições de Antônio são mais sutis. Quando deseja que a escravizada Feliciana se deite com ele, apenas desce uma escada da casa-grande e olha em direção à senzala. Não diz palavra, não gesticula, sequer acena com o olhar. A aparição na porta da escada é suficiente para comunicar o seu desejo, e rígida o bastante para que a escravizada compreenda como uma ordem. Nas sequências que envolvem situações de trabalho, ele também se comunica de maneira breve e incisiva. Com os negros Porfírio (Adílson Maghá) e Jeremias (Fabrício Boliveira), se expressa através de falas curtas. Seu jeito lacônico se estende até as

relações com os personagens brancos, com os quais se coloca também numa posição de autoridade, como pode ser observado na cena em que visita o ex-cunhado Bartholomeu e a esposa dele, em que praticamente não fala. Ele só comunica a vontade de casar com a filha deles numa cena seguinte, em que os diálogos são ocultados do espectador. Embora a *mise-en-scène* de Daniela Thomas sugira e/ou reforce alguns incômodos de Bartholomeu, Beatriz e mesmo de personagens escravizados com o português — isso é materializado, principalmente, nos planos que antecipam a chegada do tropeiro nos lugares, em que os personagens notam sua presença, mas ele encontra-se no extracampo —, no filme não há oposição alguma a Antônio. Ele atua como bem quer: elege uma adolescente para se casar, estupra uma escravizada quanto sente vontade (não mostrado de forma literal, mas sugerido) e ceifa a vida daqueles que julga merecer.

Em relação a Francisco, de *O som ao redor*, embora assuma num diálogo que não tenha mais tanto poder no bairro em que reside (“Escute aqui! Eu já não mando essas coisa toda por aqui. Meu negócio, meu trabalho é lá no engenho em Bonito, onde tenho minhas terra. Aqui eu só faço mesmo morar”), ao espectador é sugerido que ele exerce bastante autoridade, uma vez que também se apresenta como o dono da rua (“Chegou na minha rua sem pedir licença” / “Que fique bem claro: é que eu sou proprietário de mais da metade dos imóveis dessa área”). A influência do patriarca também é informada pelos vigias quando o visitam pela primeira vez (“Pois eu vim aqui justamente falar com o senhor pra pedir sua benção aí pro serviço que a gente veio fazer”).

Outra cena que demarca o comportamento de Francisco é quando vai a pé do seu prédio até a praia durante a madrugada. Sozinho, ele percorre as ruas, vistas como uma zona de perigo para outros moradores. Em seguida, lança sua sorte no mar, tomado por tubarões. Refresca-se e retorna a sua propriedade, como se aquele território lhe pertencesse, e não representasse nenhum tipo de perigo, ao contrário. Como ele próprio explicita no primeiro diálogo citado acima, sua atuação mais regular, a nível de mando, se dá no engenho, em suas terras do interior, onde se constata uma casa-grande. Nela, o senhor Francisco é retratado de camiseta e calça, com um jeito mais simpático que o habitual, ao receber o neto João e a namorada dele.

Nas imagens dessa sequência, não se nota a presença de empregados, logo, não há evidências do exercício de poder arcaico do patriarca, como se consagra em *Vazante* e *O nó do diabo*. Ao espectador é ofertado apenas nuances de comodidade e aconchego de Francisco, como as cenas em que o personagem é retratado de forma relaxada na habitação, almoçando com os parentes, dando comida aos cachorros, e dormindo numa rede na varanda. No final do filme, o tipo de mando de Francisco é melhor comunicado ao espectador, como já relatado aqui, através da cena do acerto de contas com os seguranças, na qual ele informa a morte do seu capataz. Supõe-se com a informação que o senhor de engenho mandava executar crimes, como ainda hoje se testemunha nalguns rincões do país, mas também em grandes cidades.

A atuação fora-da-lei do patriarca o vincula às figuras dos "coronéis" nordestinos, que, segundo Sodré (2023, p. 42), marcaram época por representarem "um misto de autoritarismo com senhorialidade", isto é, uma espécie de "fusão imaginária da força armada com o poder fundiário". Através dessas figuras senhoriais, o autor diz então que foi articulado o patriarcado ao sistema capitalista, de modo que manteve um aspecto da forma escravista, a saber, "a peculiaridade da dominação racial" (2023, p. 43). O acesso à cidadania, nesse contexto apontado por Sodré e de alguma maneira observado em *O som ao redor*, é reservado aos parentes e/ou compadres dos senhores, "no interior de um círculo de reconhecimento social" (2023, p.43).

Avançando um pouco mais na discussão sobre os poderes de vida e morte, me parece pertinente mobilizar a noção de poder soberano a fim de investigar as formas de mando das figuras listadas acima, principalmente, Antônio e Vieira. Segundo Michel Foucault, mandar matar ou deixar viver era uma prerrogativa concedida aos soberanos sobre os súditos nas sociedades antigas, e decorreria do *patria potestas* — versão atenuada do *pater familias* — no qual o pai de família romano exercia o direito de dispor incondicionalmente da vida de seus filhos e escravizados (Foucault, 2020, p. 145-146). Contudo, ele ressalva que o direito de vida e morte do soberano não era incondicional, somente poderia ser posto em prática quando alguém atentava contra a vida deste, ou seja, equivalia a um poder de confisco, já que a prerrogativa só tinha validade quando o soberano encontrava-se exposto e ameaçado em sua própria existência.

Em meados dos séculos XVII e XVIII no Ocidente, inicia-se uma profunda transformação dos mecanismos de poder, em que o direito de vida e morte do soberano se desloca para uma gestão da vida das populações. A fim de intervir e controlá-las — em face do crescimento demográfico, da intensificação das relações mercantis, do aumento da produção e do aparecimento de uma série de problemas de ordem diversa — os Estados modernos adotam um conjunto de técnicas de poder baseadas numa gestão estratégica da existência biológica. Essa nova forma de poder, que Foucault intitula como “biopoder" ou “biopolítica”, se desenvolveu em torno de dois eixos: as disciplinas do corpo e as regulações populacionais.

> A velha potência da morte em que se simbolizava o poder soberano é agora, cuidadosamente, recoberta pela administração dos corpos e pela gestão calculista da vida. Desenvolvimento rápido, no decorrer da época clássica, das disciplinas diversas — escolas, colégios, casernas, ateliês; aparecimento, também, no terreno das práticas políticas e observações econômicas, dos problemas de natalidade, longevidade, saúde pública, habitação e migração; explosão, portanto, de técnicas diversas e numerosas para obterem a sujeição dos corpos e o controle das populações. Abre-se, assim, a era de um “biopoder” (Foucault, 2020, p.151).

Ainda segundo Foucault, a biopolítica foi crucial para o desenvolvimento do capitalismo, uma vez que promoveu a “inserção controlada dos corpos no aparelho de produção” e o “ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos” (2020, p.151-152). Além disso, o biopoder instaurou técnicas de docilização dos corpos, assim como uma série de processos de “segregação e hierarquização social”, com o intuito de assegurar “relações de dominação e efeitos de hegemonia” (2020, p. 151-152). Tal como um investimento, o Estado moderno buscou otimizar as forças vitais com o objetivo de conter as forças de revolta e, consequentemente, dobrá-las em forças produtivas. Evidentemente, esse processo engendra uma clivagem de grupos humanos, dos quais surgem populações indesejadas. O autor demarca então que a condição de “fazer viver e deixar morrer” do governo da biopolítica é levada a cabo na distribuição dos corpos e populações em categorias de valor e utilidade, tendo como princípio regulador o racismo.

Indo além de Foucault — que, de alguma maneira, negligenciou as experiências do colonialismo em seus trabalhos sobre dispositivos de poder — Achile Mbembe (2018) propõe pensar a escravização como uma das formas laboratoriais da biopolítica, uma vez que pôs em prática não apenas a burocracia, representada pelas

técnicas disciplinares e reguladoras, mas também formas de massacre contra as populações colonizadas, haja vista o contingente de corpos exterminados nas plantações, portos, praças públicas e outras ambiências coloniais, além, evidentemente, dos corpos lançados ao mar nos navios negreiros, que sequer chegaram às Américas. Segundo o autor (2018, p. 17), o poder exercido pelos senhores coloniais no contexto da colonização tinha como base um direito normativo de morte, que apelava à exceção e era orientado por relações de inimizade (a partir de uma noção ficcional). Mbembe esboça ainda as condições da figura produzida em tal contexto de exceção:

> Qualquer relato histórico do surgimento do terror moderno precisa tratar da escravidão, que pode ser considerada uma das primeiras manifestações da experimentação biopolítica. Em muitos aspectos, a própria estrutura do sistema de *plantation* e suas consequências manifesta a figura emblemática e paradoxal do estado de exceção. Aqui, essa figura é paradoxal por duas razões. Em primeiro lugar, no contexto da *plantation*, a humanidade do escravo aparece como uma sombra personificada. De fato, a condição de escravo resulta de uma tripla perda: perda de um "lar", perda de direitos sobre seu corpo e perda de estatuto político. Essa perda tripla equivale a dominação absoluta, uma alienação de nascença e uma morte social (Mbembe, 2018, p. 27)

Tendo sua humanidade subtraída, o escravizado se torna mercadoria do senhor, tais como as personagens negras representadas sob o mando dos patriarcas em *O nó do diabo e Vazante*. Embora o foco aqui seja o mapeamento das dinâmicas de comportamento dos personagens da branquitude, gostaria de destacar uma figura deste último filme que materializa parcialmente a condição do escravizado quando recém-chegado às colônias. Trata-se do personagem líder dos africanos (Toumany Kouyaté), sem nome, que vive acorrentado e vez ou outra expressa-se numa língua desconhecida. A ausência de tradução para o que o personagem fala é um dos pontos que Gomes (2017) problematiza em sua crítica ao filme. Ele localiza também a falta de agência dos personagens negros como um resquício de colonialidade.[66] Para o

[66] "À medida em que a narrativa caminha então para esse jogo das imbricações de afeto, sexo e poder, e entre a casa grande e a senzala, todo o universo além desse núcleo, em especial os personagens negros, africanos, brasileiros, o forro Jeremias, resultam peças à disposição de um jogo que na verdade se interessa pouco por elas. As sugestões de insurgências são encarnadas em especial por um personagem negro, não por acaso sem nome, e sem direito à legenda (ele não fala outro idioma, mas 'dialeto', línguas de 'segunda classe' eternamente relegadas ao silenciamento). A cena na qual parte dos escravizados realiza uma pequena fuga, assim como a entrada promissora de Fabrício Boliveira

autor, a extrema mostração dos horrores da escravização e a ausência de interesse nos personagens negros equivale a uma posição complacente e cômoda da realizadora diante de tal evento histórico, ou melhor, “uma adesão ao projeto colonial pelos modos de ver” (Gomes, 2017). Poderia aqui avançar sobre esse tópico, comentar sobre a relação de empatia que o filme busca estabelecer com a protagonista branca, no entanto, ainda que me pareça pertinente os comentários de Gomes, considero fundamental discuti-los noutras seções, especialmente porque apresentam questões relativas ao ponto de vista e à encenação, aspectos que irei abordar noutro subcapítulo.

Retomando Mbembe, ele afirma que a raça foi o elemento decisivo na circunstância histórica da colonização, pois fez emergir uma “forma peculiar de terror”, marcada por um arranjo específico entre o “biopoder, o estado de exceção e o estado de sítio” (MBEMBE, 2018, p.31). Propondo pensar além do holocausto judeu, o autor reivindica as colônias como um evento inaudito, em que pela primeira vez na história observa-se um fenômeno com tal complexidade, em que se experimenta uma série de técnicas e métodos como “a seleção de raças, a proibição dos casamentos mistos, a esterilização forçada e até mesmo o extermínio dos povos vencidos” (2018, p. 31-32). A soberania, neste contexto, se afasta da concepção moderna de luta por autonomia, e passa a representar “o exercício de um poder à margem da lei (ab legibus solutus) e no qual tipicamente a “paz” assume a face de uma “guerra sem fim”” (2018, p. 33). Necropolítica é o nome que Mbembe batiza essa gestão da morte apoiada no terror do inimigo racializado e constantemente executada a partir de uma excepcionalidade do aparato jurídico. Para ele, seguindo o rastro de Foucault, o dispositivo de tecnologia do racismo é o que possibilita a reinscrição das formas de subjugação da vida ao poder da morte, já que sua função é justamente “regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado” (2018, p.18). A violência colonial, que fundamenta esse necropoder, segue em plena atividade no presente, sendo reposta incessantemente, tal como a realidade brasileira

---

como Jeremias, parecem quadros na parede da casa grande ornando cuidadoso afresco, pois não alteram em nada a finalidade da ilustração geral. A angústia, que descrevi no início, talvez seja por essa presença de um denso verniz que adereça esse tour exploitation sobre a própria exploração fundadora do país. Um verniz, porque não se desloca o campo de relações discursivas ao redor desses fenômenos, funcionando como uma espécie de atualização solene da perversa posição da impotente consciência branca” (Gomes, 2017).

deixa ver, com seus inúmeros massacres de populações indesejadas[67] aos olhos dos grupos dominantes.

Dois dos filmes deste corpus, Bacurau e *O clube dos canibais,* fabulam em torno do terror necropolítico praticado na atualidade. Nesta última obra, dirigida por Guto Parente, o mando é exercido por figuras brancas pertencentes a uma seita canibal, que não admite mulheres. Os dois personagens masculinos principais residem em habitações bastante confortáveis e equipadas com segurança, verdadeiras mansões. Contudo, ainda que performem dentro de repertórios patriarcais e supremacistas na maioria das cenas — propagando ideias masculinistas e racistas, principalmente quando reunidos em grupo —, estes personagens não seguem propriamente à risca os valores que defendem. Nas cenas de intimidade, eles transgridem a base moral, e se envolvem em relações sexuais com personagens marcados pela diferença racial e pelo mesmo sexo.

Numa escala maior, percebe-se a transgressão através de Borges, líder do clube dos canibais, que, numa despensa nos confins de sua mansão, durante uma festa para convidados, transa com um segurança de Otávio. Este, por sua vez, na condição de voyeur, escondido num armário, se excita com corpos não-brancos penetrando sua esposa Gilda. Se, de um lado, as transgressões sexuais podem ser lidas como extravios das zonas de conforto, uma vez que implicam riscos e deslocamentos sensíveis dos personagens; do outro, elas podem significar uma atualização da excepcionalidade admitida nos territórios da branquitude ou mesmo um alargamento das zonas de conforto, haja vista que dão continuidade à tradição histórica brasileira de práticas sexuais interraciais, a saber, as violações de corpos indígenas e negros por homens brancos desde as primeiras décadas da colonização.

[67] Aqui se pode levar em conta tanto as mortandades de indígenas e pessoas trans, como os extermínios de jovens negros, entre outros casos.

Figura 6 - Otávio / Borges

Fonte: Captura de tela do filme *O clube dos canibais*

Embora o sexo representado em *O clube dos canibais* se dê sob uma modalidade não normativa, cabe aqui ressalvar o tipo de vínculo constituído com as formas históricas de mando patriarcal, das quais se têm extensa documentação comprovando práticas de sodomia e sadismo. Como afirma Luiz Mott (s.d),[68] as relações homossexuais no Brasil Colonial podem ser observadas em diferentes acervos, dos "manuscritos quinhentistas e setecentistas da Inquisição" até uma inédita lista com o registro de 202 moradores da Bahia acusados de praticar o homoerotismo ao longo dos séculos XVI e XIX, entre eles "dois importantes governadores da primeira capital do Brasil – Diogo Botelho e Câmara Coutinho". Assim como estes, o personagem de Borges também ocupa um cargo político (deputado federal), se alinhando à extrema-direita em termos de discurso. Quando Gilda o flagra em ato sexual com outro homem, ela se choca, justamente por ele advogar em prol da família e dos valores conservadores. A fim de pacificar a situação, ela vai até o escritório dele,

[68] Em ensaio publicado para a revista de cultura, Inquice, disponível na internet.

mas o congressista finge não se lembrar do ocorrido. Age com cinismo, diz não compreender absolutamente nada do que ela fala.

No jantar da seita canibal, quando discursa para os membros, revela-se ainda mais hipócrita: (“Pois os nossos inimigos, aqueles que lutam pela degradação dos valores da família, da fé, do trabalho, aqueles que querem transformar nosso país num país de miseráveis, de delinquentes, de pederastas, e de toda uma escória social que deveria se encontrar esmagada sobre os nossos pés”). O momento do discurso em que mais se inflama coincide com a referência aos “pederastas”, sendo aplaudido pelo grupo supremacista na sequência, incluindo Otávio. O comportamento cínico e hipócrita do personagem é mais um traço coalescente às dinâmicas da branquitude, dado que uma das condições de possibilidade para a suposta harmonia das relações familiares e para a manutenção do poder do grupo racial em questão é o recalcamento de determinados desejos e a ocultação de uma série de práticas.

Outra figura patriarcal observada entre os filmes do corpus é o personagem de Hugo (Marcello Novaes), de *Casa grande.* Na cena que abre o filme, ele aparece miniaturizado na imagem, relaxando numa *jacuzzi*,[69] ladeado à piscina de uma edificação luxuosa. O plano geral, acompanhado de uma música instrumental e dos créditos do filme (a incluir o título), sugere inicialmente uma vinculação com a narrativa histórica brasileira, ou seja, uma associação com os senhores das casas-grandes. Isso ocorre tanto em função do enquadramento e da ação do personagem (uma situação de conforto e ócio), quanto da própria estrutura física da habitação (uma propriedade de dois andares, imponente, localizada num condomínio privado de um bairro nobre do Rio de Janeiro, conforme é contextualizado no decorrer da narrativa). Hugo levanta, veste um roupão e ruma ao interior da casa, saindo de quadro. No mesmo plano, vemos as luzes dos pavimentos se apagarem aos poucos, dando uma ideia de que o chefe da família foi se deitar.

Na sequência seguinte, Jean (Thales Cavalcanti), primogênito de Hugo, sai silenciosamente do quarto e, pacientemente, espera que o sensor de presença corporal, instalado próximo à porta, apague a luz, para então ele descer a escada,

[69] Jacuzzi é uma marca fabricante de banheiras de hidromassagem. No filme, o personagem de Jean refere-se, desta forma, à banheira. Em face disto, optei por deixar jacuzzi.

pegar uma chave no térreo e dirigir-se ao quarto da empregada. Este encadeamento de cenas materializa o conflito principal da narrativa: a tensão entre pai e filho. Hugo busca exercer controle e influência sobre Jean, que, por sua vez, tenta escapar do traçado delimitado para ele. No entanto, ainda que o patriarca desempenhe algum tipo de mando no filme — regrando os horários do garoto, recomendando escolhas para o vestibular com base no seu desejo (*"Deveria fazer direito e economia"*) —, a autoridade dele é posta em crise, tanto no núcleo familiar quanto entre amigos. Um fator crucial para o seu enfraquecimento é o endividamento financeiro, que, à medida que o filme avança, ganha uma proporção ainda maior, afetando várias esferas da vida da família. Embora a falência se consume, o personagem de Hugo não muda de comportamento, segue com uma postura arrogante e intransigente até o desenlace da narrativa.

Figura 7 - Hugo confere o boletim de Jean

Fonte: Captura de tela do filme *Casa grande*

De algum modo, o filme perpassa um ponto crucial para a branquitude: a transmissão do legado. Ainda que brandamente, a obra coloca em xeque essa ideia do patrimônio, já que tanto a família se desintegra afetivamente quanto materialmente. No entanto, o principal componente a influir na relação pai e filho não envolve uma dimensão política e/ou ideológica, mas geracional, conforme se constata também em *O som ao redor* — na relação do avô com o neto — e mais timidamente em *Que horas ela volta?* — sobretudo, na relação da mãe branca com o filho. Nessa perspectiva,

pressuponho desde já uma clivagem importante entre as personagens. Se entre as figuras patriarcais, o jeito autoritário e a soberba são as características que predominam, entre as figuras herdeiras, o que parece sobressair-se é uma espécie de cordialidade. Na dinâmica destes personagens com os seus subordinados, observa-se um trato manso e, por vezes, caloroso, repleto de vínculos afetivos, como é o caso de Jean, citado acima.

Na primeira sequência em que aparece, como já relatado, o personagem dirige-se ao quarto da empregada Rita (Clarissa Pinheiro) — uma mulher alta, de cabelos alisados, bastante bronzeada nalgumas cenas e com relativa passabilidade[70] —, depois do pai apagar as luzes da casa. Pressupõe-se, desde o início, uma relação de proximidade entre os dois, haja vista que a trabalhadora permite que ele ingresse ao quarto e lhe faça companhia durante a noite. Com o motorista Severino (Gentil Cordeiro), Jean também aparenta ter uma relação próxima, pede conselhos para levar uma garota para casa (*"Sé, como é que eu faço pra passar do beijo?"*). O trabalhador propõe levá-lo a um puteiro, mas o garoto recusa, insiste para que ele o ajude na "conquista" amorosa. Severino então orienta o jovem a ir num forró e, em seguida, destila sua moral machista, recomenda que Jean tenha "pegada" com as mulheres, ou seja, mostre o que tem "debaixo das pernas".

Mais pro final do filme, após abandonar a prova do vestibular e fugir do pai, ele vai até o morro da Rocinha à procura do ex-motorista da família, que fora demitido na primeira parte do enredo. Depois de uma breve incursão pela comunidade — filmada com uma câmera mais inquieta que o habitual, a emular uma estética de filme-favela no primeiro plano em que o jovem percorre as ruas e becos da comunidade —, Jean chega à casa que lhe indicaram. Para sua surpresa, quem o recebe é Noêmia (Marília Coelho), outra ex-empregada da mansão dos pais. Ele adentra a casa e, após ser apresentado às filhas dela, é acolhido por Severino, que o abraça. O jovem então se emociona, cai em prantos nos braços do ex-motorista.

Nesse desfecho, que contempla ainda duas cenas na Rocinha, uma do garoto no forró com Severino e outra no quarto de Rita — com ela nua ao seu lado, deitada

---

[70] O termo é importado do inglês "Passing" e corresponde à particularidade da pessoa que pode ser reconhecida por mais de uma categoria identitária, desde raça, etnia, classe social até orientação sexual, gênero, idade, etc.

sobre a cama —, o filme reencena parte da fábula de integração racial imaginada por Freyre, com os seus desvios, dobras e disfarces. Apesar da experiência na favela apontar para um deslocamento do personagem da zona de conforto, o abraço em Severino e o sexo com a ex-empregada (sugerido apenas) expressam uma reconciliação do herdeiro com parte daqueles que formavam sua rede de proteção e afeto no início da narrativa. Além disso, as ações fornecem um novo estatuto de poder ao jovem, que, enfim, pode governar a si mesmo (ao menos por um curto espaço de tempo, até que os pais o encontrem).

Imaginando-se adulto nesse novo território, Jean acende um cigarro e senta-se na janela do quarto da empregada, após realizar a fantasia que Rita havia atiçado nele na primeira cena (beijar a bunda dela). No plano, além dos dois, é possível ver a paisagem da favela ao fundo, harmonizando a composição e intensificando a atmosfera idílica da comunidade, que vinha se delineando desde as cenas anteriores do garoto. Para Jean, não resta dúvidas, a favela é acolhedora e pacificada, um lugar em que se é o que se sente, ou, como diria Freyre — referindo-se ao Brasil, em sua narrativa histórica —, um ambiente de confraternização. Mera semelhança não parece coincidência nessa atualização da fábula freyreana. O desejo de filiação com a obra do sociólogo pernambucano coloca-se desde o início, inclusive, no próprio título, mas, sobretudo, através do ponto de vista, sensível à experiência de Jean.

Figura 8 - Jean é acolhido por Severino e Noêmia

Fonte: Captura de tela do filme *Casa grande*

O segundo herdeiro que gostaria de comentar é o personagem de João, de *O som ao redor*, que trata os funcionários muitas vezes de forma afetuosa e brincalhona. No café da manhã com Sofia em seu apartamento — uma habitação espaçosa num dos condomínios da rua — a primeira ação do rapaz, ao adentrar na cozinha, é cumprimentar a trabalhadora doméstica, Mariá, com um beijo e um abraço, elogiando o seu cheiro na sequência (*"Cheirosa, hein?")*. Com um sorriso no rosto, ela responde: "Sai, menino!". Após a brincadeira, ele pergunta se está tudo bem, Mariá diz que sim, ele então a apresenta a Sofia. Como é possível constatar na imagem (Figura 9), a camisa que a doméstica veste é estampada com a inscrição *"WINTERNATIONAL* -

Aspen Valley", numa referência à cidade americana de Aspen, para onde muitos turistas viajam para praticar ski.[71] Não há como assegurar as intenções do diretor e do departamento de arte com essa escolha, mas a presença da camisa sugere ao espectador que ela foi doada ou presenteada pelo jovem patrão, num gesto de afago e manutenção do tratado cordial, tal como acontece em muitos lares do país.

Figura 9 - João cumprimenta a empregada Mariá

Fonte: Captura de tela do filme *O som ao redor*

Num clima descontraído, Mariá informa que trouxe suas netas para o trabalho porque a mãe foi para o médico. João, de forma conciliadora, afirma que não há problema. No decorrer da cena, Mariá conta para Sofia que trabalha com a família de João há muito tempo: *"em 90 eu já trabalhava aqui... com os pais dele".* Ele muda de assunto e lê de forma debochada uma nota da coluna social do jornal, em que informa sobre uma herdeira de uma empresa de engenharia. Conforme o filme avança, vai se delineando o caráter ambíguo de João em relação à sua própria classe e, consequentemente, ao seu grupo racial. Souto (2016), em sua tese, escreveu sobre o personagem, traçando um perfil que me parece bastante preciso.

> O protagonista parece ser dotado de um olhar distanciado, beirando o blasé, que vê tudo de cima e questiona seu próprio universo. Seu lugar é complexo e ambíguo: é um herdeiro daquela família, inserido naquela sociedade, mas parece não compactuar de muitos aspectos

[71] Separar as roupas velhas para doar para os empregados ou para os filhos deles ou para outros pobres é um ritual que faz parte do imaginário da classe média brasileira, sobretudo no Nordeste, onde essa prática é recorrente entre as famílias católicas que aderem ao ideal filantropo. A camisa de Mariá parece apontar para a latência dessa tradição, outro resquício do mito freyreano que preconiza a solidariedade social.

> de sua ideologia. É desidentificado de sua classe, ao mesmo tempo em que desfruta dos benefícios que ela lhe traz (não só mora em um dos enormes apartamentos do patrimônio familiar, como trabalha como corretor dos imóveis do avô). Na reunião de condomínio, critica a falta de empatia e sensibilidade dos moradores que querem demitir um cansado porteiro, mas sequer permanece até o fim da discussão. É apontado como "condômino turista", "condômino eventual". Tem boa relação com os empregados; aparentemente compreensivo e simpático, comenta com Sidiclei (Alex Brito, neto de sua Empregada Mariá), caixa de supermercado, que também teve um trabalho noturno num bar quando morava em outro país, comparando situações não exatamente equivalentes (Souto, 2016, p. 151).

Ainda segundo Souto, o personagem de João se faz de "estrangeiro" às vezes, e pela forma ambígua como se posiciona para com a sua classe, com "um pé lá, outro cá", representa "uma espécie de alterego do cineasta (Souto, 2016, p. 151-156). Ela destaca também algumas semelhanças entre o diretor Kleber Mendonça Filho e o personagem de João. Segundo ela, eles "são parecidos em gênero, raça, faixa etária, origem recifense, bairro de moradia e trajetória internacional de alguns anos no exterior" (Souto, 2016, p. 157). Noutra cena, em que é enquadrado cumprimentando os flanelinhas com um aperto de mão, é possível observar outro gesto cordial de João, de alguém que parece estar a par do "código da rua" e numa constante postura conciliadora com os personagens das camadas populares.

Ao demonstrar compaixão com o porteiro (Seu Agenor, um trabalhador negro de pele clara, que dorme durante o expediente de trabalho) e se opor à solução proposta pelos vizinhos brancos de condomínio (demissão por justa causa), João, de alguma maneira, reivindica um outro estatuto dentro da coletividade da qual faz parte. Em termos raciais, o personagem pode ser compreendido como parte de uma branquitude crítica, já que revela uma espécie de ética do cuidado nesta cena, pois, mesmo reconhecendo a falha do porteiro, julga importante não desampará-lo financeiramente às vésperas da aposentadoria, ainda mais diante de todo o serviço que prestou ao condomínio durante anos — um argumento exposto pelo próprio personagem. Ele vocaliza uma ideia de solidariedade social que parece muito distante para os vizinhos, contaminados pela raiva.

A falta de empatia da maioria dos condôminos para com o trabalhador esboça um comportamento que tem se alastrado por várias camadas sociais no contemporâneo, estendendo-se para além dos domínios e recortes da branquitude. Caracteriza-se, principalmente, como um modo de agir calcado no imperativo do

desempenho e da eficácia constante, ou seja, uma conduta baseada na racionalidade produtivista e empresarial, a que muitos autores (Brown, 2019; Harvey, 2014; Safatle, 2015) atribuem como efeito do neoliberalismo. Esse fenômeno, que irei comentar de forma mais densa no capítulo seguinte, incidiu sobre várias esferas da existência, reconfigurando as relações sociais e a própria noção de subjetividade nas últimas décadas. Os sujeitos hoje se vêem cada vez mais atomizados, fragmentados em suas "bolhas" e desmobilizados no tocante a uma política do comum.

A própria forma de vida em condomínio expressa essa atomização, pois ela se funda numa negação da diferença. Os muros refletem à impossibilidade dos moradores dessa região protegida extraterritorialmente em lidar com os Outros desprovidos de capital econômico e que não tem condição de adquirir tais propriedades, isso inclui indivíduos que moram nas ruas. A explosão de condomínios no Brasil, tal como se vê na paisagem de *O som ao redor*, insere-se nesse processo de desarticulação das formas do social e expansão da governamentalidade neoliberal, uma vez que estes conjuntos de propriedades habitacionais se baseiam em fantasias de realização privada e imunização do medo. Um condomínio, portanto, agrupa uma comunidade de iguais, concentrada num espaço-bloco voltado para dentro, que, por sua vez, é administrado e gerido os conflitos por uma figura gestora (o síndico), cuja função é instituir e aplicar normas, muitas vezes utilizando-se de uma retórica de culpa e perseguição, conforme aponta Cristian Dunker (2015) em seu estudo minucioso do mal-estar no Brasil entre muros.

Mas, como indaga pertinentemente Lúcia Leitão, seriam os condomínios "originários do modo como se deu o reinado da casa brasileira em tempos patriarcais?" (Leitão, 2009, p. 32). No trabalho em que discute a violência como uma consequência do espaço edificado no Brasil, à luz de Sobrados e Mucambos e de outros ensaios de Gilberto Freyre, ela pontua como uma tradição das elites econômicas e políticas do país o edificar dando as costas para rua, de modo a criar uma relação de oposição entre espaço privado e espaço público. Para a autora, os condomínios horizontais e verticais — forjados "sob a racionalidade da segurança" — apenas atualizaram as configurações físicas e materiais dos sobrados erguidos durante as primeiras formações urbanas brasileiras, pois mantiveram as mesmas premissas e objetivos destes últimos, a saber, distinção e privacidade, expressados arquitetonicamente por uma série de elementos hostis à presença da alteridade

(Leitão, 2009, p. 32).[72] No próximo capítulo, em que abordo as situações de medo e incômodo das personagens da branquitude, essa discussão proposta por Leitão será melhor nuançada, assim como as reflexões de Dunker, que articulam psicanálise e teoria social.

Retomando à reunião de condomínio em *O som ao redor*, a figura do síndico citada acima se faz presente, demandando objetividade e disfarçando-se de neutro para que a coletividade delibere algo que ele parece advogar: a demissão por justa causa. Não resta dúvida que a lógica de custo-benefício que professa a racionalidade neoliberal influi nos personagens na cena, uma vez que pensam apenas no próprio bolso, não importando-se com os danos ao trabalhador. João é o único a expressar concordância com o pagamento dos direitos trabalhistas do porteiro, mas, não tendo apoio, pede licença e abandona a reunião. Antes, quebra o decoro ao proferir um palavrão ("*Eu queria colocar antes de ir que eu acho escroto mesmo demitir o Seu Agenor baseado nessas imagens…*"). Suas ações, de modo geral, não o deslocam necessariamente da zona de conforto, e isso ocorre porque há uma rede de proteção no entorno dele, que o permite, inclusive, divergir da própria comunidade a qual está inserido.

Figura 10 - João na reunião de condomínio

Fonte: Captura de tela do filme *O som ao redor*

[72] Ela destaca os muxarabis, treliças e rótulas como alguns desses elementos de proteção e hostilidade à presença do Outro nas construções antigas.

Ainda que faça parte de uma branquitude crítica, se opondo parcialmente ao ethos neoliberal dos condôminos e demonstrando afeição e empatia com os trabalhadores não-brancos, João não pode ser interpretado como uma figura anticapitalista ou antirracista. No enredo, não há qualquer sugestão de participação do personagem em lutas sociais, tampouco qualquer recusa de privilégio. Aquilo que Souto aponta no seu comportamento como "desidentificação de classe", aqui me parece se insinuar também como uma espécie de culpa branca, pela maneira com que a má consciência ganha corpo. Segundo Grada Kilomba (2019, p.44), essa culpa que acomete o sujeito branco consiste num "estado emocional no qual o indivíduo vivencia o conflito de ter feito algo que acredita que não deveria ser feito ou, ao contrário, de não ter feito algo que acredita que deveria ter sido feito". Para ela, essa condição é diferente daquela em que o indivíduo nega o racismo e que tenta atribuir ao outro/a "o que teme reconhecer em si mesmo/a" (Kilomba, 2019, p.44). Ainda segundo a autora, essa culpa é "vivenciada em relação a um ato já cometido, ou seja, o racismo já aconteceu, criando um estado emocional de culpabilidade", e as reações recorrentes à essa culpa "são a intelectualização ou racionalização, isto é, a tentativa do sujeito branco de construir uma justificativa lógica para o racismo; ou descrença" (2019, p.44). De modo sucinto, essas respostas do sujeito tomado pela culpa branca podem suscitar uma certa paralisia em relação aos problemas estruturais ocasionados pelo racismo.

O plano da corredeira de sangue (um recurso artificioso do filme), que verte sobre o personagem de João numa cachoeira quando ele se banha com o avô e a namorada, é um dos vestígios inequívocos dessa culpa, sobretudo, porque a cena está encadeada dentro de uma sequência nas terras do patriarca (um antigo engenho), onde se depreende um histórico de relações coloniais. Sugerida como um pesadelo — pois o plano que sucede a cena da cachoeira revela o herdeiro de olhos fechados em sua cama no apartamento, como se tivesse acordado de um sonho — esta sequência abriga ainda uma quebra da quarta parede,[73] o que acentua o desejo de interpelação do diretor.

[73] A "quarta parede" equivale à barreira imaginária situada na frente da tela, que separa a ação dos personagens no universo ficcional do filme da plateia. A quebra da "quarta parede", portanto, corresponde à interação da plateia na ação dramática.

Para além da cognoscibilidade da narrativa (pois o plano funciona como uma pista do passado da família e mesmo como um prenúncio da “possível" morte do avô), o que se convoca do espectador com as águas banhadas de sangue e o olhar do personagem para a câmera? Estaria o filme a propor uma investigação acerca daqueles vínculos que nos enredam na teia de colonialidade? Quero crer nessas imagens como um chamado à branquitude, no intuito de nos fazer pensar sobre o horror que nos trouxe até aqui, o que envolve, evidentemente, uma visada histórica em torno das nossas relações de parentesco, do legado transmitido por nossos ancestrais, bem como das relações que tecemos com pessoas não-brancas.

Figura 11 - João com o avô na cachoeira / João e a corredeira de sangue

Fonte: Captura de tela do filme *O som ao redor*

Outro personagem branco envolto numa rede de proteção e afeto é o adolescente Fabinho (Michel Joelsas), de *Que horas ela volta?*. Contudo, o laço principal que ele constitui na narrativa se estabelece com Val (Regina Casé), uma

mulher de origem nordestina, cor de pele parda, apresentada na primeira cena como babá, mas em seguida convertida à empregada doméstica. Pela pergunta do garoto (o próprio título do filme), supõe-se que a mãe é bastante ausente, e que essa falta é compensada com uma porção de mimos, como observa-se no entorno da piscina, com a vastidão de brinquedos evidenciados na imagem.

Na segunda cena, anos mais tarde, Val acorda Fabinho, agora um adolescente. Em seguida, na cozinha, quando toma o café da manhã, o jovem conta para a empregada o "fora" que tomou de uma garota. Com um jeito carinhoso, Val tenta consolar o adolescente, mas acaba corroborando a ideia de superioridade racial: (*"Eta! Mas tem mulher burra nesse mundo, né? (…) Um menino lindo desse. Oh! Não tem nem no Brasil um menino que nem tu. Um menino lindo com esse zoião azul, parece o príncipe da Inglaterra"*).

No filme, vemos mais algumas evidências de afetuosidade e cumplicidade entre Val e Fabinho, como a cena em que ela o ajuda a recuperar a maconha jogada na lixeira da cozinha pela mãe do garoto, a patroa Bárbara (Karine Teles). Na cena seguinte, ele aparece deitado no colo da doméstica, sendo acarinhado na nuca e zombado numa canção improvisada. Mais à frente na narrativa, quando Jéssica (Camila Márdila), filha de Val, já encontra-se na casa, ele dirige-se ao quarto da empregada, alegando estar sem sono. Deita na mesma cama que Val, que o acarinha novamente na nuca, como se cuidasse de um filho.

Essa ternura maternal é reencenada na parte final do filme, quando Fabinho descobre que fora reprovado no vestibular e é confortado por Val com abraços e frases de apoio. Nesta mesma cena, Bárbara entra no quarto do filho e, após a empregada sair, tenta também consolá-lo, mas o jovem a evita. Ela então se queixa da distância física: *"Poxa, Fabinho! A Val pode te abraçar e eu não posso?"*. O garoto responde de forma ríspida, deixando patente o ressentimento que guarda com a mãe. Val entra novamente no quarto e, de um jeito eufórico, conta da aprovação de Jéssica na primeira fase do vestibular, levando a patroa e o filho a reagirem com espanto, entre semblantes de surpresa e incômodo. A notícia desnorteia o jovem herdeiro, que senta ao lado da mãe e, um tanto envergonhado, a abraça, num raro instante de aproximação física com ela.

Algum tempo depois, na mesa do jantar, eles contam para Val a novidade: Fabinho irá para a Austrália, morar sozinho e aprimorar o inglês durante seis meses. Nessa cena, a mãe e o filho parecem mais conectados, talvez reconciliados por algum grau de afetividade da relação, que se supõe ainda muito contaminada pelo dinheiro. Como uma espécie de mitigação por não ter sido aprovado no vestibular, Fabinho ganha uma viagem para o exterior, uma inversão completa daquilo que costuma ocorrer com a maioria dos jovens brasileiros, mas que, entre os herdeiros frustrados da elite econômica brasileira, não é tão incomum. A rede de proteção do personagem se consagra através desta cena, numa das faces mais nítidas do privilégio da branquitude no filme. Fabinho fracassa, mas logo é amparado, reconduzido à zona de conforto.

Figura 12 - Fabinho e Val / Fabinho, Val e Bárbara

Fonte: Captura de tela do filme Que horas ela volta?

Tal qual o filho, Carlos (Lourenço Mutarelli) também goza de muitas prerrogativas em *Que horas ela volta?*. A principal delas é não ter que trabalhar. O pai de Fabinho é outro herdeiro dentre os personagens brancos do corpus desta

pesquisa, que, com um jeito manso e cordial, dá a impressão de um bom patrão no início da narrativa. Na cena em que apresenta seu ateliê para Jéssica, quando perguntado porque parou de trabalhar (*"Como é que faz de dinheiro? Bárbara sustenta?"*), ele confidencia que herdou riquezas e patrimônios do pai (*"Eu sei que não parece, mas a grana é minha. Meu pai trabalhou muito, juntou uma grana e eu herdei isso. Todo mundo dança, mas sou eu quem ponho a música"*).

Com uma aparência um tanto depressiva, acordando às onze da manhã, Carlos só muda de humor com a chegada da filha da empregada na casa. Buscando ser simpático, ele oferece livros, sorvetes, quadros e autoriza a jovem a dormir no quarto de visitas, o que, consequentemente, gera um desconforto em Bárbara e um enorme constrangimento e receio em Val. Aos poucos, Carlos vai se aproximando de Jéssica, percebendo o interesse dela em arquitetura e arte. Até que vem o assédio e em seguida o pedido de casamento. Numa crítica ao filme de Muylaert, Andrea Ormond comenta sobre o comportamento do personagem e a ilusão que Jéssica engendra nele.

> No seu solipsismo, no seu niilismo solitário, é ele quem enxerga – sob a égide do poder ultrajovem, como diria outro Carlos, o Drummond de Andrade – uma última esperança. Quando diz que levará Jéssica para "onde ela quiser" está pedindo, na verdade, para ser guiado por ela. É homem típico do século XXI, que na ausência de sentido (os homens atuais perdem o sentido quando, acuados por culpas, abdicam de sua potência), aceita prestar-se a um papel quase feminino. Curioso é que afirme ser o provedor da casa, através de uma herança paterna. O que lhe concederia autoridade moral, no entanto, parece deprimi-lo ainda mais. Dr. Carlos, no seu banzo rentista, não é fraco (fracos são a esposa e o filho, que o exploram). Lembra aqueles personagens dos filmes de Xavier de Oliveira, um vampiro ao contrário, um vampiro que é sugado (Ormond, 2015, s.p.).

Em consonância com o que Ormond pontua, creio que o abatimento de Carlos não expressa necessariamente uma fraqueza de personalidade, mas, antes, um efeito correlato ao sentimento de culpa que ele carrega, tal como a autora sugere de modo indireto. Indo um pouco além, acrescentaria que o jeito esmorecido do personagem guarda semelhanças com o comportamento de boa parte da branquitude crítica, que ora é tomada por um sentimento de compaixão, ora é acometida por uma espécie de omissão e paralisia. Em nenhum momento Carlos se incomoda com a empregada dormindo no serviço, num quartinho escuro e quente — seguindo à risca a tradição escravista brasileira, de jornada exaustiva do trabalho, de exploração da mão-de-obra

—, mas, quando ela anuncia que irá morar com a filha, ele oferece um dinheiro. Talvez sua impotente consciência branca[74] ajude a explicar a dinâmica do personagem, sua inércia em relação a um problema estrutural,[75] assim como suas ações piedosas e seu trato cordial com os subordinados.

Mesmo a tentativa de flerte de Carlos deixa entrever uma fresta de má consciência, uma vez que sequer consegue sustentar seu desejo. Após pedi-la em casamento e não ter a resposta almejada, ele recua e diz estar brincando. Porém, a ação do personagem não o extravia da zona de conforto, ainda que implique alguns riscos (de acusação de assédio ou crise na relação com Bárbara) e seja extremamente vexatória. Ao final do enredo, na última cena em que aparece, ele pede desculpas a Val (não especifica o motivo) e se reacomoda na cama, deixando manifesta sua vocação à preguiça, ou melhor, sua prerrogativa ao ócio, dada a condição de herdeiro, que o desobriga ao trabalho.

Figura 13 - Carlos olha para Jéssica

Fonte: Captura de tela do filme Que horas ela volta? (2015)

Outras herdeiras que gozam do privilégio de não ter que trabalhar encontram-se nos longas *Açúcar* e *As boas maneiras.* Ana (Marjorie Estiano), personagem do

[74] Gomes (2017) usa esse termo para designar aqueles sujeitos não implicados verdadeiramente em processos de transformação das desigualdades raciais.

[75] Dormir no emprego não necessariamente implica numa situação abusiva por parte do empregador, mas nesse contexto que envolve as empregadas domésticas, os casos de exploração e assédio foram e ainda são muito comuns. Por isso aqui exponho como um problema estrutural, dada a regularidade histórica.

último filme, é uma jovem oriunda de Goiás, filha de fazendeiros, que vive num apartamento de alto padrão em São Paulo. Conforme ela contextualiza no início da narrativa, a propriedade lhe pertence (*"Pelo menos esse apartamento tá em meu nome"*), no entanto, ela não tem acesso a outros bens e posses da família. Isso porque seus pais cortaram o vínculo com ela depois de ter engravidado de um desconhecido. A gravidez levou ainda o ex-noivo a abandoná-la e difamá-la nas redes. Além de ter sido bloqueada da comunicação com os parentes, o filme sugere que os pais de Ana também cortaram parte da fonte de dinheiro, já que um dos seus cartões de crédito dá como não autorizado numa loja de sapatos.

Um aspecto que chama atenção na personalidade dela é que parece um tanto inadequada às boas maneiras da alta burguesia, tanto pelos relatos que conta de dificuldade com a família quanto pela inaptidão às normas de etiqueta. Sem suporte familiar, resta a Clara (Isabél Zuaa) apoiar a jovem herdeira durante a gravidez. Contratada para ser babá no início do enredo, a trabalhadora, de pele preta e cabelo curto, acaba acumulando outras funções. Limpa a casa, arruma, cozinha, pinta as paredes, carrega as sacolas de Ana no shopping, faz compras no supermercado, e, além disso, supre a carência da patroa, escutando as histórias de intimidade, mas também transando com ela. O grau de envolvimento acaba embaralhando a relação entre as duas, mas não a ponto de cessar ou interromper a carga de trabalho de Clara.

Figura 14 - Ana oferece cerveja à Clara

Fonte: Captura de tela do filme *As boas maneiras* (2017)

Como uma fiel escudeira, ela torna-se uma espécie de cuidadora de Ana, que, em estado sonâmbulo, flana pelas ruas e se coloca em perigo. De um modo geral, o trato cordial da patroa vai dando lugar a uma convivência afetuosa, com algumas nuances de carinho, que são encenadas, sobretudo, quando a personagem se encontra consciente, ou seja, quando o filme não está sugerindo ao espectador uma dimensão mágica, tal como ocorre em algumas sequências. Mas, ainda assim, a personagem herdeira não parece sair da sua zona de conforto, já que, mesmo rompida com a família, ela usufrui de uma acomodação luxuosa e conta com uma mulher negra para ampará-la.

Bethania (Maeve Jinkings), protagonista de *Açúcar*, também passa boa parte da trama solicitando serviços de personagens não-brancos, muito embora, esporadicamente, se ocupe de algumas atividades domésticas. Contrariando a maioria dos herdeiros citados, o trato dela é um tanto desdenhoso, principalmente, com os remanescentes quilombolas que vivem nas imediações da casa-grande que herdara, sede do antigo engenho de sua família. Numa cena com Zé Neguinho, ela finge não escutá-lo quando este propõe que venda as terras para uma empresa holandesa, interessada em financiar a associação quilombola. Embevecida de raiva, ela grita com ele: *"Sabe quanto tempo minha família é dona dessas terras? Sabe quanto tempo tem essa casa-grande?".*

Noutra cena, quando Alessandra (Dandara de Morais) se apresenta na frente da casa-grande para fazer a faxina, ela faz questão de demarcar algumas hierarquias. Recorre a uma prática segregadora bastante comum ainda hoje no país, ordena que a jovem negra entre pelos fundos da habitação: *"Arrudei lá pelos fundos"*. Sua postura soberba se manifesta ainda na cena em que liga para a companhia elétrica a fim de religar a luz do imóvel. Quando o atendente objeta o pedido, ela tenta dar uma "carteirada", pede para falar com alguém que supostamente tem um cargo importante. Como não consegue resolver o problema, chama Zé Neguinho para ajudar. A partir daí, passa a ter uma postura mais conciliadora com o rapaz, chegando a sentir atração em algumas cenas.

Figura 15 - Bethania com sua boneca de porcelana

Fonte: Captura de tela do filme *Açúcar (2017)*

Com Alessandra, no entanto, Bethania mantém sua empáfia habitual. Demanda uma série de tarefas domésticas e estabelece outras hierarquias (como o uso do uniforme de empregada). Numa das cenas da festa, quando a jovem quilombola lhe cobra a remuneração pelos dias de trabalho, Bethania se enfurece e profere uma série de impropérios: *"Você é muito abusada, moleca! A terra que tu vive é da minha família, a terra que tu vive eu que te dei (…) Tá pensando que eu sou o quê, hein? Tá pensando que eu não vou te pagar, é atrevida? Eu sou uma Wanderley!".* Como Alessandra não deixa barato (*"Tu pensa que eu não sei das coisas, não é? A gente é igual. A única diferença é que tu foi criada nessa casa-grande e eu não fui")*, a herdeira se desespera e tenta silenciar a jovem, pondo as mãos sobre a boca dela. A ação da personagem alegoriza o silenciamento dos negros na sociedade brasileira, fenômeno histórico que tem suas raízes na escravidão.

Durante o período colonial, segundo Kilomba, muitos senhores brancos impuseram aos negros escravizados que usassem uma espécie de máscara para impedir que "comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações", mas o principal objetivo da utilização da peça era "implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura"

(Kilomba, 2019, p. 33).[76] Conforme a autora descreve, essa máscara, que simbolizava "políticas sádicas de conquista e de dominação", consistia num "pedaço de metal colocado no interior da boca do sujeito negro, instalado entre a língua e o maxilar e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e outra em torno do nariz e da testa" (2019, p. 33). Quando Bethânia tenta calar Alessandra, ela está tentando evitar ser confrontada com as verdades da outra, verdades que, segundo Kilomba, são "negadas, reprimidas, mantidas e guardadas como segredos" (2019, p. 41). A fala da jovem quilombola incomoda a protagonista porque expressa parte da "história muito suja" dos antepassados que viveram naquela casa-grande do filme e, sobretudo, porque questiona Bethania acerca da sua própria origem, o que a afeta bastante psicologicamente, conforme se vê mais à frente no enredo, no desenlace do longa-metragem. De alguma maneira, o gesto de silenciamento da personagem negra também convoca a pensar sobre o processo de embranquecimento.

[76] Uma das imagens mais expressivas da iconografia brasileira da escravização é o retrato da "Escrava Anastácia", que evidencia a personagem histórica com uma dessas máscaras do silenciamento. O desenho foi realizado pelo francês Jacques Arago, que participou de uma "missão científica" no Brasil entre 1817 e 1818.

Figura 16 - Alessandra observa Bethania / Bethania agride Alessandra

Fonte: Captura de tela do filme *Açúcar (2017)*

Como o próprio Freyre argumentou, o intercurso sexual de brancos com negras escravizadas, mulatas e indígenas durante o período colonial resultou numa “grossa multidão de filhos ilegítimos”, da qual, segundo ele, muitos foram criados “com a prole legítima, dentro do liberal patriarcalismo das casas-grandes; outros à sombra dos engenhos de frades; ou então nas ’rodas’ e orfanatos.” (Freyre, 2006, p. 531). Ainda segundo o autor, uma parcela desses filhos mestiços ascendeu socialmente pela oportunidade de instrução e estudo, mas não faltaram desvantagens para muitos deles, a saber, os “preconceitos contra a cor da parte de uns; contra a origem escrava, da parte de outros” (2006, p. 537). A despeito desse contingente não-branco incluído

em mobilidade social, sabe-se que uma outra parcela de filhos ilegítimos, muito maior, sequer teve a paternidade reconhecida pelos senhores coloniais, sendo arrastada compulsoriamente para hábitos servis desde os primeiros anos da infância, de modo a contribuir para a expansão do patrimônio da classe senhorial.[77]

Na narrativa de *Açúcar*, não é difícil imaginar o porquê de Bethânia herdar as terras e Alessandra não. Ainda que não explicitado, o filme sugere que o atributo decisivo para o reconhecimento dela como herdeira passou pela cor da pele, tal como acontecia no contexto colonial. Mas, se as cenas conflituosas entre as personagens elaboram sobre o racismo, deixando patente alguns níveis de estigmatização, discriminação e segregação aos negros, por outro lado, o desfecho do filme, ao reivindicar uma identidade não-branca para a protagonista, busca harmonizar os antagonismos e, de algum modo, corroborar a tese freyreana, numa espécie de "somos todos mestiços". Mesmo que o tom de pele, o cabelo e as próprias feições de Bethania lhe confiram uma identificação de pessoa parda na maioria das regiões do país, no Nordeste muito provavelmente ela seria reconhecida como uma pessoa branca, sobretudo, pela condição de herdeira da aristocracia rural. Sobre essa complexa identificação racial de alguns brasileiros, Munanga discorre:

> No Brasil, a percepção da cor e de outros traços negroides é "gestáltica", dependendo, em grande parte, da tomada de consciência dos mesmos pelo observador, do contexto de elementos não-raciais (sociais, culturais, psicológicos, econômicos) e que estejam associados - maneiras, educação sistemática, formação profissional, estilo e padrão de vida -, tudo isso obviamente ligado à posição de classe, ao poder econômico e à socialização daí decorrente (Munanga, 2019, p. 89).

O filme, propositalmente, coloca em jogo essa ambiguidade característica que acompanha Bethania, compõe uma trajetória de redescoberta identitária a partir de elementos legibilizados como raciais, bem como de outros não-raciais. No início da trama, a personagem é apresentada com o cabelo alisado (uma das principais marcas do processo de embranquecimento na sociedade brasileira), uma maquiagem empalidecida e um figurino composto por um acervo de vestidos de cores alvas, que faz aludir às sinhazinhas das novelas, outro vestígio de intencionalidade prioritária. Ela tem sua identidade negra acionada somente no desfecho do longa-metragem,

[77] Ver mais em Aguiar (2022).

através do encrespamento do cabelo e de uma série de gestos e movimentos corporais brutalizados – uma associação perigosa e estereotipada que regularmente se observa em representações colonialistas sobre os não-brancos.

A "síndrome de sinhá"[78] talvez seja um ponto crucial para reconhecer a personagem dentro do paradigma identitário branco, uma vez que ela age de forma soberba e preconceituosa com os personagens negros em boa parte da narrativa. Além desta regularidade, um fator importante é que o filme deixa entrever fragmentos da memória ancestral e do repertório cultural que formara a protagonista. Acessa-se esta memória e repertório na cena em que ela se demora a contemplar uma miniatura de porcelana de uma mulher branca e loira. Pela forma como sorri e adjetiva (*"Linda!"*), Bethania parece destinar um valor sentimental para a peça decorativa, uma espécie de projeção da mulher que ela sempre quis ser.

No entanto, gostaria de ressalvar que essa argumentação acerca da categoria racial da personagem não tem como intenção fixar a identidade dela, busca apenas dar legibilidade à condição de herdeira da branquitude que ela desempenha na maior parte do enredo — visto que ocupa um lugar social no qual as outras personagens do filme lhe reconhecem enquanto branca. Embora sua redescoberta identitária não me sensibilize, sobretudo pela maneira como é encenada, isso não quer dizer que a atriz Maeve Jinkings[79] somente possa encarnar personagens brancas e/ou que sua identidade esteja cristalizada no grupo racial branco. Como assinala Hall, identidade não é uma categoria estacionária, determinada por um parâmetro único ou termos absolutos.

> Identidade cultural […] tanto é uma questão de "ser" quanto de "se tornar, ou devir". Pertence ao passado, mas também ao futuro. Não é algo que já exista, transcendendo a lugar, tempo, cultura e história. As identidades culturais provêm de alguma parte, têm histórias. Mas, como tudo o que é histórico, sofrem transformação constante. Longe de fixas eternamente em algum passado essencializado, estão sujeitas ao contínuo "jogo" da história, da cultura e do poder. As

[78] Segundo Joice Berth (2019, s.p.), a síndrome de sinhá/sinhô corresponde à "continuidade do comportamento e pensamento colonial que habita no cerne emocional das pessoas brancas, alimentando sua noção de supremacia, de superioridade humana, herdada quase que geneticamente de seus antepassados violentos e gananciosos".

[79] Em Amor, Plástico e Barulho (2015), filme dirigido também por Renata Pinheiro, a atriz dá corpo a uma cantora de brega da periferia do Recife e é endereçada ao espectador como uma personagem negra, pela origem e lugar social que ocupa, assim como pela maneira com que é caracterizada, principalmente, pela maquiagem.

> identidades, longe de estarem alicerçadas numa simples "recuperação" do passado, que espera para ser descoberto e que, quando o for, há de garantir nossa percepção de nós mesmos pela eternidade, são apenas os nomes que aplicamos às diferentes maneiras que nos posicionam, e pelas quais nos posicionamos, nas narrativas do passado" (Hall apud hooks, 2019, pps.37-38).

Assim como Bethania, a protagonista do longa-metragem *Aquarius* também suscita uma certa dúvida acerca da sua identidade racial. A personagem de Clara (Sônia Braga), de pele parda não é exatamente uma herdeira, mas usufrui de alguns privilégios e possui algumas propriedades, dentre elas o apartamento no edifício homônimo ao título do filme. Como informei na introdução, este imóvel é motivo de uma disputa entre ela e os donos da construtora Bonfim, que desejam comprar o apartamento de Clara para demolir o prédio e construir uma torre de luxo no lugar.

Os personagens que rivalizam com a jornalista aposentada são Geraldo (Fernando Teixeira) e seu neto Diego (Humberto Carrão), a última figura herdeira que gostaria de comentar. A postura dele é bastante conciliadora no filme, fala de forma educada e mansa, até mesmo depois dos insultos de Clara. Inclusive, neste momento mais tenso, na área de estacionamento do prédio, ele informa sobre a sua trajetória, o que permite ao espectador projetar uma leitura do seu ethos burguês: *"Não, Clara, eu faço o tipo… o tipo focado. O tipo determinado. É que você não me conhece, eu acabei de chegar dos Estados Unidos. Eu me formei lá, eu estudei três anos de business e agora eu tô de volta com sangue nos olhos. Isso aqui tá sob minha responsabilidade, é meu primeiro projeto e eu vou atacar"*.

Figura 17 - Diego, Seu Geraldo e Clara

Fonte: Captura de tela do filme *Aquarius (2016)*

Na mesma cena, ele ainda provoca Clara com um comentário irônico sobre a cor de pele dela: “Mas tá certo. Eu prefiro ouvir e lhe respeitar, até porque olhando daqui dá pra ver que você veio de uma família que batalhou muito mesmo pra chegar onde chegou, né Clara? Uma família de pele mais morena. Né? Que deu muito suor pra ter o que tem. Eu te respeito”. Ainda que ressalve que a respeita, o comentário de Diego sugere outro posicionamento, uma certa distinção, como se ele fizesse parte de uma aristocracia e ela, não. A explicitação da diferença de origem e cor de pele entrelaça-se com a ideia de superioridade racial que comentei aqui a partir dos personagens patriarcas, e que encontra seus resquícios também entre os herdeiros. Essa maneira ambígua de expressar-se me remete a uma citação de Muniz Sodré, na qual ele discorre sobre a dinâmica de comportamento um tanto insidiosa de parcela da população brasileira.

> Escudados na regra básica da forma social escravista, que é a negação, os sujeitos da cidadania privilegiada podem entregar-se ao esquivo jogo das ambiguidades, em que se é racista sem ter de admiti-lo ou então fingir que concorda com o movimento de emancipação cidadã do descendente de escravo, sem na realidade aceitá-lo (Sodré, 2023, p. 202).

Mesmo que o enunciado não contenha palavras insultuosas, o comentário de Diego soa racista pelo tom de fala dele. Isto é, não demonstra uma intenção crítica, de constatação da exclusão dos não-brancos na sociedade, mas uma reiteração da

clivagem entre eles, muito embora, a personagem de Clara (com uma tonalidade de pele semelhante à protagonista de *Açúcar*) seja endereçada ao espectador como parte da branquitude, sobretudo, pela composição do seu núcleo familiar, no qual se vê apenas personagens brancos.[80] Porém, em face desse comentário de Diego e também do repertório cultural[81] que a atriz Sônia Braga mobiliza, me parece um tanto elástica a identificação racial da personagem, variando de acordo com o observador e o contexto no qual ela está inserida. Posso, evidentemente, estar equivocado, mas optei por incluí-la entre as personagens brancas após consultar alguns amigos e amigas que assistiram o filme, principalmente, pessoas pretas.

Além destas figuras herdeiras elencadas acima, existem outros presentes nos filmes, como os personagens de Dinho (Yuri Holanda) e Anco (Lula Terra) em *O som ao redor*, Nathalie (Alice Melo) em *Casa grande,* Branca (Magali Biff) em *Açúcar*, Ana Paula (Maeve Jinkings), Adalberto (Daniel Porpino), Tomás (Pedro Queiróz) e Martin (Germano Melo), em *Aquarius,* além do filho e das filhas do Sr. Vieira no episódio de 1921 em *O nó do diabo* — as quais não consegui identificar nos créditos. Algumas destas figuras não tem muita relevância nas obras, outras irei comentar nos capítulos seguintes, principalmente, o personagem de Dinho, que externa características semelhantes ao avô.

3.2 Manifestações do privilégio

> "O ser dotado de forma domina os milênios. Toda forma guarda uma vida. O fóssil já não é, simplesmente um ser que viveu, mas um ser que ainda vive, adormecido em sua forma."

---

[80] A atriz Maeve Jinkings, que encarna Bethania em Açúcar, neste longa-metragem de Mendonça Filho interpreta a filha de Clara e também é endereçada ao espectador como branca.

[81] Aqui, me refiro aos papéis que a atriz representou, desde a protagonista de "Gabriela" (1983), de Bruno Barreto, às personagens latinas nos filmes americanos.

Gaston Bacherlard

A noção de habitar, como descrevi anteriormente, não se restringe aos moradores de um local. Qualquer lugar em que realiza-se algum tipo de atividade com uma certa constância, pode-se dizer que é habitado; lugares como a escola, a praia, a praça do bairro, a academia, o terreiro de candomblé, a igreja evangélica, o escritório, o bar, o cinema, entre outros.

Nesse sentido, pode-se afirmar que os territórios da branquitude também são habitados por outros grupos raciais, como os inúmeros personagens negros que circulam pelas casas-grandes e sobrados nos filmes que retratam o passado colonial. Além destes, percebe-se uma diversidade de personagens pretos e pardos nos condomínios e mansões dos filmes que se passam na atualidade. São babás, porteiros, empregadas domésticas, motoristas, seguranças, entregadores, que convivem, obviamente, com uma vastidão de personagens brancos — alguns dos quais comentei nas páginas antecedentes — que, por sua vez, exploram a mão-de-obra dos primeiros para garantir a proteção e o conforto das suas casas.

A convivência desses habitantes é o foco aqui nesta seção, de modo que irei percorrer uma série de espacialidades (varandas, salas, cozinhas e áreas de lazer das habitações), a fim de localizar alguns dos gestos e movimentos recorrentes na visualidade das obras, que dão a ver a permanência da matriz colonial. Na malha de situações cotidianas entre patrões(oas) e empregados(as), muitas ordens, sujeições, alguns afagos e uma porção de nuances a extrapolar os limites de uma relação de trabalho — de assédios à agressões físicas. Nessas cenas triviais e de intimidade, creio que se materializa também o privilégio branco, elemento-chave para compreender as zonas de conforto da branquitude, uma vez que as personagens brancas se encontram muitas vezes em circunstâncias de ócio e lazer, enquanto as personagens negras trabalham.

Um ponto importante a ressalvar que é as fórmulas patéticas detectadas nesta seção, embora abriguem uma dimensão de violência em algum grau, não evidenciam propriamente ações violentas. Os afetos pulsantes destas imagens são evocados basicamente através de um contraste que se explicita nelas, isto é, a partir da condição desigual descrita acima, em que as personagens brancas aparecem em

estados quase permanente de comodidade e as personagens negras em serviço. Ainda que sofram algumas variações (de composição, de espacialidade e mesmo de gestual), essas imagens guardam uma série de semelhanças; não apenas expressões e movimentos corporais das personagens, mas determinados elementos cenográficos, como redes, mesas etc.

Tal como Warburg postulou, sobrevivências são irrupções do passado no presente, um emaranhado de temporalidades e objetos virtuais, elementos recalcados e obscuros, mas também vivos e pulsionais. Contudo, me parece importante reafirmar que as sobrevivências não estão em fluxo contínuo, elas desaparecem num determinado momento da história, e reaparecem em outro, como um "sintoma", no sentido freudiano, repetindo-se através de deslocamentos e disfarces (Didi-Huberman, 2013, p. 281-282). Começo então pelo repertório clássico de imagens impregnadas da força plástica e pulsante colonial, aquelas que Lessing talvez reconhecesse como instantes pregnantes de colonialidade, ambientadas nas casas-grandes.[82] Em seguida, comento sobre as imagens que expressam ressurgências coloniais no presente, nas moradas mais recentes da branquitude, onde as práticas de segregação são mais sutis.

Se há algo intencionalmente bem construído nas obras a ponto de dar legibilidade às feridas coloniais, isso ocorre através da construção espacial e do trabalho de *mise-en-scène*. Em *Figuras traçadas na luz* (2008), David Bordwell apresenta uma breve história da encenação no cinema. Ele descreve alguns dos problemas de representação com os quais os diretores tiveram que lidar e aponta muitas das soluções que foram encontradas, as diferentes formas de utilização das técnicas, com o intuito de narrar histórias e, sobretudo, produzir efeitos. Segundo ele:

> Em francês, significa o que, em inglês, chamamos de "direção" e suas origens estão no teatro. Mettre en scène é "montar a ação no palco" e isso implica dirigir a interpretação, a iluminação, o cenário, o figurino etc. Desde Bazin, alguns críticos passam a tratar a mise en scène simplesmente como o processo inteiro da direção de um filme, incluindo a encenação, a montagem e a trilha sonora. Contudo, os

[82] A noção de "instante pregnante", proposta por Lessing para pensar as pinturas neoclássicas, corresponderia àquele "instante grávido" — termo emprestado de Aumont (2004, p.81) — de história no evento ou tema retratado nas obras, que contém um gesto na imagem capaz de dar legibilidade ao passado e ao mesmo tempo prefigurar o futuro, uma vez que qualquer pintura lida com uma impossibilidade de representação do tempo.

> críticos dos Cahiers preferem reduzir o significado do termo. Reafirmando Bazin, instituem a dicotomia mise en scène/ montagem (concebida como montagem agressiva ou montagem padronizada da continuidade). A tendência do diretor de mise en scène é minimizar o papel da montagem, criando significado e emoção principalmente por meio do que acontece dentro de cada plano (Bordwell, 2008, p. 33).

Ainda para Bordwell, a noção de *mise-en-scène* que hoje adotamos compreende "todos os aspectos da filmagem sob a direção do cineasta: a interpretação, o enquadramento, a iluminação e o posicionamento da câmera" (Bordwell, 2008, p. 33). Essa concepção, que articula tanto a dimensão teatral quanto pictórica, é a que adoto aqui para pensar as escolhas dos diretores nos filmes analisados.

3.2.1 3.2.1. Dos repousos e outras ociosidades

Na primeira das casas-grandes, em *Vazante*, percebe-se Antônio constantemente deitado numa rede na varanda, delegando ordens aos escravizados, descansando e sucumbindo diante de angústias e lutos. Sujeito com expressão abatida, o tropeiro português vive em reiterado tempo ocioso nesta casa com alpendre, como a maioria dos personagens brancos do filme. Esse ritmo de vida rarefeito, evidentemente, não é assegurado aos personagens negros — a exceção é o garoto Virgílio, que é visto em algumas atividades não-produtivas. Ainda que essa varanda seja ocupada também por outros personagens (a esposa, a ex-sogra, o capataz), é interessante notar como ela funciona como um híbrido de sala, escritório e quarto do protagonista. É lá onde Antônio despacha, repousa e até se casa, uma vez que a cerimônia de matrimônio ocorre nesse cômodo da residência. O alpendre também lhe permite observar o exterior da casa, perceber as movimentações, os fluxos de parentes e escravizados.

As primeiras imagens que convoco aqui para dimensionar a centralidade dessa espacialidade no filme, bem como os afetos evocados pela presença do protagonista

nela, guardam uma série de recorrências. Uma delas é que Antônio é enquadrado com uma certa distância quando os planos incluem outros personagens — muito embora algumas sequências sejam montadas com planos aproximados da face do personagem. Nas duas cenas em que recebe Porfírio (Adilson Magah), um senhor mais velho que tem influência sobre os escravizados, o protagonista aparece de costas, quase todo encoberto pela rede. Na primeira, em que Jeremias (Fabrício Boliveira), também encontra-se presente, observa-se uma expressão corporal bastante acanhada por parte do futuro capataz, que revela um certo temor diante da figura um tanto assombrosa do senhor.

Nas cenas com a presença de mulheres, o patriarca é visto em segundo plano, deitado sobre a rede, bastante relaxado, enquanto as personagens femininas são evidenciadas rente à câmera, através de um ponto de vista que prioriza os gestos e expressões corporais delas. O temor que aparece na imagem com Jeremias em quadro, agora é fulgurado também no semblante de Beatriz, bem como na postura servil de Joana (Geísa Costa), a escravizada que trabalha na casa-grande e que na cena age de forma cordata. Manifesta-se assim a pulsão de colonialidade, de modo a combinar ao mesmo tempo o espírito ameaçador e a posição confortável de Antônio.

Figura 18 - A sociabilidade na varanda

Fonte: Captura de tela do filme *Vazante* (2017), de Daniela Thomas

Noutra cena em que a varanda é evidenciada, o patriarca é novamente enquadrado na rede, enquanto um escravizado trabalha no telhado. O plano final da cena (um plano geral) dispõe o homem negro mexendo nas telhas, sob orientação de Antônio, que dá as coordenadas com o intuito de ajustar as entradas de luz que o

incomodam. Este quase não aparece, pois o guarda-corpo da habitação cobre boa parte dos seus membros e tronco, deixando entrever apenas parte da sua face. No entanto, escutamos sua voz e vemos por breves instantes seu braço se mexer, apontando a direção das falhas no telhado. Esse gesto do patriarca, acrescido à ordem que ele vocaliza, e à ação do escravizado, materializa outros afetos pulsantes que reconheço como parte daquilo que funda a sociedade brasileira, a forma escravista da qual fala Sodré, constituída pela relação racial reduzida à ordem e obediência, superioridade e inferioridade, razão e intuição, entre outras dicotomias.

Todavia, mobilizo essa imagem (Figura 19) porque ela reencena a dinâmica entre senhor e escravizado no contexto do colonialismo a partir de uma composição um tanto incomum,[83] que de alguma maneira efetua um comentário crítico. A atividade do ócio e a atividade do trabalho estão distribuídas em zonas pictóricas opostas verticalmente (inferior e superior, respectivamente), o que além de ressaltar mais a clivagem entre os personagens na cena, promove uma inversão das posições hierárquicas no plano, pois aquele que encontra-se na parte de baixo é quem manda, e aquele que encontra-se na parte de cima é quem obedece. A relação de interdependência entre labor e conforto se explicita através desse enquadramento, pois o esforço do personagem negro é evidenciado como condição de possibilidade para a comodidade do personagem branco, o que me parece uma solução interessante em termos de encenação, ao menos nesse aspecto.

[83] Nos outros filmes do corpus, os personagens costumam estar dispostos em polaridades horizontais e não verticais.

Figura 19 - Escravizado conserta telhado enquanto Antônio descansa na rede

Fonte: Captura de tela do filme Vazante (2017), de Daniela Thomas

Em *Joaquim*, longa-metragem de Marcelo Gomes, reconheço outra cena ambientada numa casa-grande — novamente numa varanda — que materializa a dinâmica das relações coloniais e que é capaz de expressar a intensidade e o afeto pulsante descrito na imagem anterior. O plano (Figura 20), que me chama atenção por guardar módicas semelhanças com algumas obras da iconografia clássica da escravização[84] e também pelo enquadramento um tanto similar a alguns planos de Vazante, apresenta duas figuras humanas centralizadas no quadro: uma senhora branca, sentada numa rede, com um traje de época e um chale na mão; e uma negra escravizada em pé, a balançar a rede suavemente.

O gesto da segunda personagem, que poderia expressar um tipo de atividade dissociada da esfera do trabalho — pois o balançar a rede com as mãos está presente também numa brincadeira de criança ou numa ação zelosa com algum familiar —, mesmo que sutil, fulgura aquele passado de servidão ainda latente nos dias de hoje, carrega a intensidade energética dos tempos da escravização; enquanto a disposição corporal da personagem branca na rede materializa o privilégio, a condição de quem exerce domínio na relação. Os olhares das personagens também comunicam a

[84] A pintura que me veio à cabeça foi “Regresso de um proprietário”, de Jean-Baptiste Debret. Embora haja uma série de diferenças entre a obra e o plano citado (desde a quantidade de figuras humanas à espacialidade na qual estas figuras se encontram), enxergo uma aproximação pelo tema retratado –- a relação senhor(a) x escravizado(a) –- e pelo elemento cenográfico em comum, a rede. Além disso, julgo importante ressaltar que o plano é um dos mais estáveis do filme, uma vez que a obra é toda filmada em câmera na mão. A mim, me parece que há um esforço por parte do diretor de aludir a essa iconografia clássica.

enorme clivagem existente entre elas: uma olha para o fora de campo – intuo que na direção daqueles personagens que vêm chegando (o protagonista e seu acompanhante), ou, seria apenas para a paisagem? –, a outra olha para a própria rede, atenta ao movimento que ela mesma produz. Aqui, novamente, ócio e trabalho coabitando a imagem, expressando emoções e temporalidades opostas.

Figura 20 - Senhora e escravizada

Fonte: Captura de tela do filme Joaquim (2017), de Marcelo Gomes

A terceira casa-grande em que vislumbro uma dimensão patética concernente ao conforto da branquitude está presente em *O som ao redor*. A cena também evidencia uma varanda, na qual o patriarca Francisco, o neto João e a namorada Sofia repousam em algumas redes, tais como os personagens dos filmes anteriores. A diferença é que eles aparecem dormindo — numa suposta sesta após o almoço —, e também a ausência de figuras negras na composição. Como pontuei no subcapítulo anterior, nestas cenas ambientadas na casa-grande do patriarca, não se percebe a presença de trabalhadores.

Outra dessemelhança entre as imagens do longa de Kleber Mendonça Filho e as imagens comentadas de *Vazante e Joaquim* diz respeito ao contexto histórico, pois o enredo de *O som ao redor* se tece na atualidade, ainda que a ambiência da casa-grande promova um certo deslocamento temporal e evoque alguns fantasmas e resquícios de colonialidade. Esse efeito decorre do repertório sedimentado em torno da escravização e da legibilidade histórica das casas-grandes, conforme contextualizei no capítulo anterior. O plano geral de João e a namorada noutra

varanda, na frente da casa, evoca de forma mais pulsante ainda essa dimensão fantasmagórica do passado colonial, pelo aspecto um tanto sombrio da casa (lodo em algumas paredes, janelas fechadas), e também pelo arranjo de estátuas no jardim — algo um tanto misterioso e alusivo à presença de outras vidas numa época pretérita.

Figura 21 - Francisco na rede / João e Sofia no parapeito da casa-grande

Fonte: Captura de tela de *O som ao redor (2012)*

Para além das casas-grandes, essas cenas de repouso e ociosidade dos personagens brancos podem ser observadas nas habitações contemporâneas presentes na diegese das obras aqui estudadas, isto é, nos apartamentos e mansões que ambientam os filmes. Em *O som ao redor,* destaco outra cena ambientada no apartamento do senhor Francisco, numa sala espaçosa, na qual se vê o patriarca lendo jornal numa poltrona reclinável enquanto duas trabalhadoras se ocupam de afazeres domésticos (a que aparece em primeiro plano leva roupas do patrão à lavanderia e a que figura em segundo plano limpa vidraças). Embora a leitura

signifique um tipo de atividade produtiva em variados contextos, a ação de Francisco talvez se enquadre mais dentro de uma circunstância de ócio criativo, por estar relacionada a um esforço intelectual e/ou à capacidade de interpretar. No que tange à imagem propriamente, uma pilastra na faixa intermediária do quadro me chama a atenção. Ela demarca a clivagem existente entre as personagens, pois separa Francisco das empregadas, ao mesmo tempo em que concentra a atividade do trabalho doméstico no polo esquerdo da imagem e a atividade do ócio criativo no polo direito.

Essa divisão das personagens na composição se efetua também nalguns planos de *O clube dos canibais,* principalmente, nas cenas ambientadas na mansão à beira-mar do casal protagonista, nas áreas de lazer da casa. Na primeira sequência do filme, em que os créditos são apresentados, há um plano geral que dispõe a personagem Gilda na extremidade esquerda do quadro, deitada numa espreguiçadeira de madeira dentro de uma área rasa da piscina, com uma taça de drink na mão, e um empregado no canto direito da imagem, em pé, com uma vara telescópica a limpar a piscina. Nessa imagem, novamente, uma personagem branca repousa enquanto um personagem negro trabalha. Contudo, ela não está ali apenas a contemplar a vista paradisíaca dos coqueiros e do mar que se apresentam diante dos seus olhos ou a desfrutar do banho de sol e do drink; há uma ânsia destrutiva em cada meneio de cabeça e espreguiçar de Gilda, um perverso prazer em olhar e atrair o rapaz, conforme se verifica nos planos seguintes que detalham a ação sedutora, bem como no desfecho da sequência. O jogo erótico que ela estabelece com o funcionário não deixa dúvidas, está maculado também pelo racismo, tomado por um desejo de aniquilação do outro, uma vez que o corpo do rapaz se tornará alvo de violência total.

Em *Que horas ela volta?* constata-se mais algumas evidências sensíveis da comodidade da branquitude, ao passo em que revela a doméstica Val ocupada em diversas tarefas na casa. No entanto, o plano que convoco (Figura 22) apresenta uma composição um tanto distinta das duas últimas imagens, pois as personagens não estão dispostas propriamente em pólos opostos no quadro. Carlos, o personagem que repousa na cena, aparece deitado numa cama, logo, horizontalizado, posicionado entre o centro e a extremidade esquerda; já Val encontra-se em pé, numa região central do quadro. A câmera situa-se mais próxima do patrão, que, no início do plano,

aparece desperto, parabenizando a empregada pela criação da filha. Em relação ao enquadramento, é um tanto mais conciso que os anteriores citados, revelando pouco da espacialidade onde a cena se desenvolve — ao menos na maior parte do plano, antes da câmera se mover lentamente e revelar o corredor e a porta do quarto.

Entretanto, o que gostaria de pontuar aqui é o pedido de desculpas do personagem, que quando interrogado o porquê, responde de forma evasiva (*"Cê sabe"*). Estaria Carlos se escusando pelo assédio à filha da doméstica? Teria também importunado Val? Ou haveria uma situação ainda mais torpe que o envergonhara a ponto de não conseguir enunciar? Embora o espectador não seja informado do real motivo pelo qual o personagem pede perdão à empregada, aquilo que está oculto na sua resposta pode abrigar também uma dimensão da má consciência de classe ou mesmo da culpa branca. Carlos talvez reconheça sua parcela de responsabilidade no tocante à manutenção das desigualdades sociais e raciais, pois sabe que, de uma forma ou de outra, condiciona Val a um regime de trabalho abusivo que a leva a exceder algumas funções, não sendo recompensada financeiramente.

Se a intenção é expurgar a má consciência, a reação de Val talvez conceda algum alívio momentâneo, uma vez que ela meneia a cabeça como se não fizesse caso. Porém, a reacomodação do personagem na cama, seguida das perguntas subservientes da empregada ("O quê que eu posso fazer? O senhor quer alguma coisa") e da resposta subsequente dele ("Eu quero dormir") fazem ressurgir, disfarçadamente, alguns dos afetos pulsantes de colonialidade que localizei nas imagens ambientadas nas casas-grandes. O direito à preguiça é outra vez admitido a quem detêm poderes, numa expressão vigorosa do privilégio da branquitude, já que a Val e a outros trabalhadores não-brancos, esta oportunidade não é vislumbrada. Nesse sentido, me pergunto por que não há prejuízo de estereótipos negativos aos brancos tal como ocorre com os negros e indígenas quando observados em situação semelhante. Por que "preguiça" e "ócio" é direito para alguns e vadiagem para outros?

Figura 22 - Ociosidade e trabalho

Fonte: Captura de tela dos filmes *O som ao redor (2012), O clube dos canibais (2018) e Que horas ela volta? (2015)*

3.2.2 Das mesas servidas

A segunda regularidade atrelada ao conforto da branquitude que localizo na esfera do morar pode ser verificada a partir da disposição das mesas servidas. São muitos os jantares, almoços e cafés da manhã preparados para os personagens brancos, além de festas e ocasiões em que recebem amigos, parentes, namorados e alguns agregados — como Jéssica, filha da doméstica Val, que é convidada por Carlos para almoçar e provar alguns sorvetes em *Que horas ela volta?.* Em grande parte das obras, a ação de servir é realizada por personagens não-brancas, sobretudo, mulheres negras, mas ocorre também algumas exceções.

Começo novamente pelas casas-grandes, nas quais se percebe composições um tanto semelhantes, principalmente em *Vazante* e *O nó do diabo*. No primeiro filme, há um plano que revela o patriarca Antônio sentado na cabeceira da mesa, centralizado na imagem. Na extremidade esquerda encontra-se a ex-sogra, também sentada, e a escravizada Joana, em pé. O senhor dá a ordem para a sua esposa: *"Pode vir pra mesa, sinhá Beatriz"*. A jovem surge em quadro e senta-se à direita, na cadeira reservada para ela. Joana recolhe a louça de comida em cima da mesa (assemelha-se a um mingau ou mugunzá) e serve a garota, sem que o senhor lhe diga qualquer coisa ou que alguém lhe dirija o olhar.

Sua ação servil, curvando-se para colocar a refeição no prato da sinhá, abriga um dos gestos que recorre em muitas das obras, sendo observado nas diversas habitações da branquitude. O curioso é que em *Vazante,* uma personagem branca também repete o gesto. Dona Ondina (Sandra Corveloni), mãe da garota Beatriz, serve aguardente numa das cenas em que Antônio visita a casa dela. Porém, a personagem só se levanta para servir quando Bartholomeu lhe dirige o olhar, após o esposo interrogar o ilustre visitante se aceita a bebida. A ordem do marido é expressada de uma forma mais sutil que na cena descrita acima, no entanto, ainda assim, comunica as relações de subordinação da sociedade patriarcal da época, em que os homens brancos ocupavam o topo da hierarquia e, logo abaixo, as mulheres

brancas. Estas, como é sabido, além de cumprirem funções reprodutivas, assumiam tarefas e responsabilidades domésticas.

Mary Del Priore (2000), numa abordagem panorâmica acerca da condição feminina no Brasil Colônia, comenta que a Igreja teve enorme influência sobre as mulheres neste período, pois estabeleceu a maternidade[85] e a domesticidade como instâncias centrais e indissociáveis da vida delas. Isso ocorreu a partir de um processo normativo, de adestramento e docilização feminina, com o objetivo de ordenar o povoamento da colônia e de auxiliar a propagação do catolicismo. Confinadas ao espaço privado (do lar), o trabalho doméstico passou a ser naturalizado por essas mulheres, em sua maioria brancas, pertencentes às famílias coloniais, que enriqueciam às custas da exploração da mão-de-obra de um contingente de mulheres negras, forçadas a trabalhar nas plantações e outras ocupações.

Sobre esse aspecto, Angela Davis (2016, p. 25 e 29) pontua que, embora a vida doméstica tivesse uma importância fundamental também para as negras escravizadas, pois a senzala consistia no "único espaço em que podiam vivenciar verdadeiramente suas experiências como seres humanos" junto aos companheiros e filhos, o sistema escravista cobrava delas outras funções, de modo que, "não podiam ser tratadas como meras 'donas de casa'", a exemplo das mulheres brancas. Mas, numa posição intermediária, entre as escravas das lavouras e as sinhás, havia uma série de escravizadas que trabalhavam no interior das habitações coloniais, e que cozinhavam, serviam as refeições, lavavam as louças, limpavam os cômodos, e, não raramente, desempenhavam papéis maternais, como as amas de leite.

Na segunda cena de *Vazante* descrita acima, há um momento em que uma personagem negra entra em quadro e evidencia outra nuance da vida doméstica presente no contexto colonial: o embate entre sinhá e escravizada. No mesmo plano (um plano geral, que enquadra a sala de jantar em quase toda sua extensão, com os dois homens sentados às cabeceiras da mesa, um de frente pro outro, e as duas filhas de Bartholomeu, uma sentada no chão e a outra em pé, noutro cômodo ao fundo), a personagem negra surge com uma louça, na qual parece conter algumas frutas. No

[85] Sobre esse aspecto, a autora diz que a identidade feminina no período colonial consistia basicamente às atribuições da "maternidade, independentemente de a mulher pertencer à casa-grande, à senzala ou à palhoça bandeirista" (Del Priore, 2000, p. 20).

meio do trajeto até à mesa, próxima a Antônio, ela deixar cair uma das frutas, fazendo com que a sinhá se levante do banco e novamente se coloque em posição servil. Contudo, antes de recolher a louça das mãos da escravizada e dispor sobre a mesa, ela a repreende, de modo que a mulher negra se abaixa para apanhar a fruta enquanto a sinhá permanece em pé.

Além de instaurar um constrangimento para a família anfitriã, o tropeço da escravizada na cena convoca o espectador à relação racial, já que a atenção é voltada para a personagem negra. Sua passagem poderia ser discreta, mas não é; opta-se, por parte da direção, em caracterizá-la como desatenta, um tanto incivil — uma escolha que, de alguma maneira, aproxima-se do repertório colonialista, da personificação dos negros e negras como figuras primitivas e instintivas. De toda forma, as hierarquias no contexto colonial são expressadas através da imagem abaixo (Figura 23), no exato instante em que a escravizada se curva para apanhar o alimento. Porém, é importante que se diga que o gesto de se abaixar para recolher algo não necessariamente corresponde a uma posição servil — como informa a letra do rap presente numa das primeiras sequências do longa-metragem *Os catadores e eu*, de Agnés Varda, que diz *“Baixar-se é diferente de rebaixar-se”*. De um modo geral, a autoridade da mulher branca sobre a mulher negra deixa entrever parte de um conflito que abriga uma série de camadas e que se desdobra noutras cenas aqui analisadas.

Figura 23 - Mulheres servem à mesa

Fonte: Captura de tela do longa-metragem *Vazante* (2017)

Em *O nó do diabo*, no episódio 3, verifica-se outros personagens da branquitude sentados envolta de uma mesa bem servida. No primeiro plano geral, que evidencia a sala de jantar (um plano bastante contrastado, com pouca iluminação), Vieira encontra-se de costas para a câmera, sentado à cabeceira. Bacelar, convidado do patriarca, está localizado à sua direita, do lado esquerdo da imagem. O filho e as duas filhas do senhor de engenho estão presentes também, ocupados em suas refeições. Próximas a eles, duas personagens negras encontram-se em pé, vestidas com uniforme, mas não é possível observar suas faces com nitidez. O capataz (Arthur Canavarro) surge em quadro logo em seguida, trazendo outras duas personagens negras, Maria e Ciça, irmãs gêmeas. O senhor de engenho ordena que elas se aproximem. Enquanto ele fala, um plano médio enquadra Bacelar a percorrer com os olhos o corpo de uma delas.

Outro plano geral revela Vieira no centro do quadro, frontalizado, juntamente aos herdeiros e ao amigo. As duas gêmeas também são enquadradas neste plano, em pé e de cabeça baixa, cada uma ao lado do patriarca. Sobre a mesa, vê-se algumas taças e pratos com refeições. No que concerne ao enquadramento,[86] este último plano se assemelha bastante ao primeiro plano que comentei de Vazante, em que o patriarca ocupa o centro do quadro e aparece frontalizado. Neste plano, assim como nos anteriores, não se vê nenhuma personagem negra a servir comidas e bebidas, muito embora a presença das duas serviçais próximas da mesa sugira a disponibilidade delas para atender qualquer tipo de chamado. Além disso, a própria mesa servida pressupõe que as personagens já encarregaram-se de tal atividade.

Porém, há uma outra dimensão do servir que é acionada a partir da entrada das gêmeas no espaço cênico e da disposição delas na imagem. De modo a expressar a força plástica e pulsante colonial, elas são apresentadas ainda durante o jantar, colocadas ao lado de Vieira, como uma oferta especial do banquete proporcionado por ele. Ao passear os olhos pelos corpos das mulheres negras, o apetite de Bacelar é deslocado, num deslizamento que atinge a esfera libidinal. Evidencia-se aí uma intensificação do discurso machista, a ponto de incomodar uma das filhas do patriarca, que reclama quando ele diz para o amigo que *"a carne é fraca"*, referindo-se à tentação diante das gêmeas.

[86] Os planos muito provavelmente foram filmados com lentes teleobjetivas, uma vez que a mesa enorme é vista em quase toda sua extensão e os personagens numa distância longínqua.

Figura 24 - Mesa servida na casa de Vieira

Fonte: Captura de tela do filme *O nó do diabo* (2017)

Em *Joaquim*, vê-se outra mesa farta à disposição de personagens da branquitude na cena final, em que conspiradores da aristocracia mineira e do Clero recebem o alferes protagonista numa casa-grande. A refeição é servida numa mesa do lado de fora da habitação, na qual se vê uma porção de frutas e outras iguarias. Duas negras escravizadas auxiliam os senhores e a sinhá presente nas imagens. Uma delas leva o prato principal até a mesa (me parece um pernil assado, mas pode ser também uma ave); a outra retira o chale de renda e os anéis da senhora branca a fim

de que não atrapalhe no momento da refeição, mas sem que esta sequer lhe solicite, o que podemos compreender como uma demonstração literal de subordinação.

Ainda sobre a personagem da sinhá, um aspecto que me chama atenção é que ela reage de maneira um tanto sarcástica à fala do alferes, quando este ergue a arma de fogo e discursa de forma exaltada contra a Corte. Embora acredite que o riso da personagem carrega uma ambiguidade, o tom com que ela ri (acima da fala de Joaquim) sugere uma atitude desdenhosa, como se estivesse diante de um sujeito exótico e/ou extravagante. A inadequação do alferes às boas maneiras da elite branca é expressada de forma inequívoca na cena, principalmente, no plano em que revela sua dificuldade em comer de garfo e faca. Porém, a situação embaraçosa se converte rapidamente numa expressão da brasilidade e do espírito revolucionário do personagem, que, no final da cena, abandona os talheres e passa a comer de mão, de forma desavergonhada, demarcando sua diferença cultural com os outros brancos presentes à mesa.

Do ponto de vista histórico, sabe-se que a família de Tiradentes possuía riquezas e um grande número de escravizados, mas com a morte do pai, português, e da mãe, brasileira, ainda durante a infância dele, as propriedades foram perdidas e o então Joaquim José da Silva Xavier passou a viver sob a tutela do tio. Esses fatos não são narrados no filme, ainda que possam ter impactado na formação do “herói brasileiro”. A obra elege mostrar parte da vida adulta dele, e destaca, sobretudo, o envolvimento afetivo com uma negra escravizada. Além disso, mostra o personagem trabalhando na tropa da Capitania de Minas Gerais e, em seguida, comandando uma expedição mineradora, formada por uma maioria de não-brancos, que são os personagens com os quais ele demonstra mais afeição. Esse é o contexto em que Joaquim se aproxima das ideias separatistas, e que o leva, inclusive, a conceder alforria ao escravizado João (Welket Bunguê).

Ainda que a cor da pele expresse o contrário, o protagonista é retratado na cena final, do banquete concedido pelos conspiradores, como um estranho àquele universo da branquitude, haja vista seus hábitos, trajes e trejeitos um tanto selvagens — características que regularmente são associadas aos não-brancos. De alguma maneira, a *mise-en-scène* contribui para a evidenciação da clivagem entre o alferes e os aristocratas ali presentes, pois a instabilidade da câmera — recorrente em quase

todo o filme —, concomitantemente às ações indômitas do protagonista, engendram uma certa tensão na cena. A música estridente, que acompanha a sequência, também colabora para a produção do efeito tensivo, mas, ao meu ver, é a câmera na mão (que noutras cenas faz lembrar o estilo realista dos Irmãos Dardenne,[87] pela agilidade e proximidade com os personagens) o elemento decisivo para a experiência do espectador, uma vez que ela nos aproxima do personagem e faz vibrar sua energia insurgente no desfecho da obra.

Figura 25 - O banquete dos conspiradores

Fonte: Captura de tela do filme *Joaquim* (2017)

[87] Cineastas belgas, bastante premiados, conhecidos por um estilo realista de câmera na mão ágil e na altura dos olhos dos personagens.

Em *Vazante* e *O nó do* diabo, me parece que a encenação visa estabelecer uma relação menos vibrante e sensorial com o espectador, ainda que a estratégia sensível do segundo longa-metragem vise um engajamento com as personagens negras, e envolva a produção de uma catarse ao final do episódio. Nas cenas que comentei destes filmes, aquelas em que verifica-se as mesas servidas, observa-se uma série de planos fixos, muitas vezes frontais, que imprimem um aspecto solene, sobretudo, pelas composições harmônicas e pelo enquadramento distanciado das personagens. Embora se note a presença de alguns closes, os planos gerais consistem nos maiores blocos de tempo destas cenas, de forma que evidenciam as ações principais.

Essa decupagem clássica — que me remete a um repertório estético comumente acionado nos filmes épicos brasileiros, que endossaram a narrativa histórica oficial, tal como *Sinhá moça* e *Independência ou Morte* — evoca uma sensação de clausura e prostração, pelo ambiente mostrado estar cercado de paredes, mas também pelas ações diminutas dos personagens, pelos gestos e movimentos contidos.[88] De algum modo, estes planos fixos e gerais conduzem o espectador a uma condição contemplativa e tediosa do acontecimento colonial, principalmente em *Vazante,* no qual não se constata qualquer contraponto ou insubordinação feminina e racial.

Ao menos em *O nó do diabo*, essas possibilidades estão colocadas; a ação principal (a conversa entre Vieira e Bacelar) é intercalada com planos próximos da face das gêmeas e da comida fervendo, planos estes montados de forma a engendrar uma variação do foco dramático, já que uma das gêmeas encontra-se com uma faca. Ainda assim, mesmo que os planos próximos e a música instrumental trabalhem de modo a criar uma atmosfera de suspense, creio que os planos gerais amortizam tal efeito na cena, abrandando a tensão, e promovendo uma certa reacomodação do espectador.

Mas, se nos dois longas acima, os planos fixos e gerais operam em favor de uma experiência morna, de baixa intensidade e força crítica, nos filmes ambientados

---

[88] As exceções são Vieira em *O nó do diabo* e a negra escravizada em *Vazante*, o primeiro que age grosseiramente com as filhas e a segunda que se equivoca no seu trajeto com o vaso de frutas. Mesmo assim, não são ações de extrema gestualidade ou movimentação no quadro.

na atualidade, como *O som ao redor*, *Casa grande*, *Que horas ela volta*, este regime de encenação contribui para uma apreciação de maior vibração e vigor reflexivo. Um misto de estranhamento, identificação e embaraço me tomou durante as sessões destes filmes, sobretudo, nas cenas que concernem às situações cotidianas entre patrões e trabalhadores e que são familiares para muita gente (aqui me incluo, evidentemente). A câmera distante da ação, imóvel, me parece instituir uma relação crítica com essa sociabilidade filmada nas habitações mais recentes e também com a própria arquitetura, com as suas delimitações e efeitos nos modos de vida.

Nestas mansões e apartamentos de alto padrão que se materializam nos filmes, percebe-se uma malha de relações interraciais bastante complexa, mas em que os brancos estão sempre sendo servidos. Como já contextualizei anteriormente, a convivência entre patrões(as) e trabalhadores(as) assume feições, por assim dizer, pacificadas, embora com suas tensões latentes. As conversas e afetuosidades se desenrolam, sobretudo, nas salas e nas cozinhas, onde estes personagens são enquadrados muitas vezes com uma proximidade física. Pedro Henrique Ferreira (2021), numa crítica para a Revista Cinética, comenta sobre essas relações em alguns dos filmes do cinema brasileiro da última década. Segundo ele, muitas destas obras ofertaram ao espectador uma experiência voyeurística da classe dominante, focalizada nas situações embaraçosas e triviais encenadas nos espaços interiores, naquilo que ele chamou de “escopofilia do constrangimento prosaico”.

> O que o olhar da câmera se debruça sobre, naquilo que se demora e se deleita, e onde procura produzir um regozijo espectatorial é nas tensões sociais ocultadas por um manto de cotidiano apaziguado na convivência entre classes; ao invés do exploitation da miséria que marcava o naturalismo cruel, o dos constrangimentos microscópicos de uma elite hipócrita que se vê inexoravelmente ”aproximada” do popular neste novo Brasil. Contra a câmera-na-mão asfixiante, o tableaux distanciado, distendido, que demora-se vagarosamente nas ocasiões mais prosaicas do dia-a-dia onde esse choque atenuado produz enorme e velado constrangimento. A mise-en-scéne desse constranger é a própria ferramenta estética (Ferreira, 2021, s.p.).

Nos quatro filmes abaixo (*Que horas ela volta?, Casa grande, O som ao redor e O clube dos canibais*) constata-se uma série de planos dessa sociabilidade que o autor comenta. Os dois primeiros apresentam um enquadramento mais aberto, nos quais se vê as personagens das famílias brancas reunidas nas salas de jantar e as domésticas a servir. Além disso, têm uma duração maior, como o plano de mais de três minutos de *Casa grande*, em que as personagens conversam sobre a situação

financeira da família, sobre universidades e escolhas de carreira e, em seguida, sobre cotas raciais; e o longuíssimo plano de *Que horas ela volta?* — intercalado por alguns closes —, em que Val recolhe as louças dos patrões, apresenta a filha para eles, oferece uma sobremesa que Jéssica trouxera e ainda escuta a jovem falar sobre a sua escolha pro vestibular — numa espécie de contra-plano ao filme anterior, ou, nos termos bakhtinianos, num tipo de relação dialógica.[89]

Nesses planos, práticas de distinção[90] (como a de Sônia, falando em francês com o marido sobre as dívidas da família, e cogitando, inclusive, a demissão de um dos empregados) se somam a comentários irônicos e cínicos (o momento em que Bárbara lamenta pelo nível do ensino da escola de Jéssica, chegando a tocar na personagem, talvez seja um dos mais incisivos). Mas, tal como argumentou Ferreira, esses encontros triviais entre patrões e trabalhadores nas salas de jantar, cozinhas e outros cômodos das casas engendram uma variedade de pequenos constrangimentos, gerados pela impossibilidade de pronunciar aquilo que gostariam — que vão desde incômodos a sentimentos negativos —, e que, de alguma maneira, acarretaria num conflito maior, num desentendimento capaz de colapsar as relações de trabalho.

Haveria então uma espécie de contenção entre as partes, nos moldes das relações "conciliadas" que se observam na realidade brasileira, estas resultantes de um processo mais amplo segundo ele, de um avanço das ideias neoliberais e centristas em diversas esferas da sociedade nos últimos anos (Ferreira, 2021, s.p.). Ainda para o autor, as tensões de classe teriam sido arrefecidas em alguma medida, mas as possibilidades de ruptura e crise "democrática" nunca deixaram de existir, porque a nossa "democracia de fachada" não conseguiu suprimir "nossas tensões originárias (raciais, sociais, geográficas, masculinas/femininas)" (2021, s.p.).

---

[89] O tema vestibular, inclusive, é mobilizado noutra cena, num churrasco que conta com a presença de amigos da família e da paquera de Jean, uma garota, que se contrapõe aos chefes de família, estes que, por sua vez, ironizam as cotas. Essa recorrência do tema vestibular nos filmes não me parece uma mera coincidência, mas uma derivação/acréscimo de uma obra à outra — um dialogosimo, por assim dizer — uma vez que *Que horas ela volta?* apresenta a perspectiva de uma jovem oriunda de periferia, que ainda que não seja negra, tem uma experiência social radicalmente diferente à do protagonista de *Casa grande*, bem como a de Fabinho.

[90] Ver mais em Bourdieu (2011).

Porém, no que tange ao problema estritamente cinematográfico, o crítico chama a atenção para o efeito gerado a partir dessa focalização das situações de constrangimento da classe dominante no cinema brasileiro, que, segundo ele, promoveria "um deslocamento das formas de produção da catarse e prazer escopofílico" em relação à geração anterior da Retomada (2021, s.p.). Noutras palavras, o que ele diz é que, ao mover o enquadramento das personagens populares (protagonistas nos filmes da Retomada) para as personagens no topo da pirâmide social (cinema pós-Retomada), consequentemente, acarretaria uma "mudança da instância narradora e do lugar do narcisismo espectatorial":

> [...] deleita-se agora com o constrangimento sem ruptura, o confronto na ordem simbólica, a vergonha da madame precisar reconhecer sua antipatia diante da "petulância" da filha da empregada que tensiona limites de classe em prosaicos objetos que adquirem uma carga de significado maior do que eles têm (o sorvete, a xícara, a piscina), sem jamais promover ruptura absoluta entre a co-dependência das distâncias sociais. O mecanismo compensatório aqui segue às avessas, e o prazer irônico é no fundo baseado no tesão da tensão, sem desmoronamento da ordem (Ferreira, 2021, s.p.).

Aproximando da discussão sobre branquitude, me parece que as situações desconcertantes e incômodas das famílias brancas nos filmes são as fontes primárias do prazer espectatorial. Mas, conforme o autor aponta, referindo-se a *Que horas ela volta?*, o desfecho da obra é um tanto contemporizador, pois não instaura nenhum nível de transgressão ou mesmo contestação das estruturas de classe, tampouco raciais e de gênero. Em *Casa grande, c*omo já assinalei anteriormente, também não há qualquer gesto capaz de pôr em crise as desigualdades estruturais brasileiras, uma vez que o filme adere totalmente à sensibilidade do jovem protagonista e oferta ao espectador um final feliz, na qual a conciliação se expressa por meio do abraço do garoto com os antigos funcionários e do sexo com a ex-empregada.

Os outros dois planos que gostaria de comentar nesta seção, e que podem ser visualizados também na figura abaixo, são mais curtos no que tange à duração e apresentam um enquadramento mais fechado, de modo que a impressão que dá é que os personagens encontram-se em contiguidade, quase em contato físico. Em *O som ao redor,* João e Sofia estão sentados à mesa da cozinha enquanto Mariá serve o café. Encadeado a esta mesma cena — que, inclusive, comentei brevemente — um outro plano revela a empregada na pia contando que trabalha para a família dele há muito tempo, numa pista das tradições arcaicas que persistem entre a família dele. Já

em *O clube dos canibais*, integrantes da seita são servidos por um garçom negro (identificado apenas como figurante), o qual sequer é possível ver a face. Supõe-se, pela sucessão lógica dos acontecimentos da narrativa, que a carne oferecida no espeto é humana, pois na cena anterior, mesmo que suprimida a ação violenta através de uma elipse, fica sugerido ao espectador o extermínio de duas pessoas que transavam numa espécie de arena, e eram observadas pelos homens do grupo supremacista e canibal.

O gesto contido na ação do servir (a leve oscilação da parte superior do corpo para baixo), que verifiquei inicialmente nas mulheres em *Vazante*, reaparece nessas imagens. Mas, ainda que seja um pouco tarde, julgo importante ressalvar que, assim como abaixar-se não significa necessariamente um ato de subordinação, servir alguém não coloca obrigatoriamente esta pessoa que serve numa relação de colonialidade. Há quem sirva por gentileza, por respeito, por um ideal ou mesmo por uma crença religiosa. Mas há também quem sirva por cumprimento a acordos de trabalho que podem estar fora de uma lógica exploratória, embora me pareça um tanto utópico e irreal essa possibilidade numa sociedade capitalista que está fundada numa divisão racial do trabalho, ainda mais no contexto brasileiro.

Nesse sentido, a despeito de não haver qualquer tipo de abuso ou subjugação das personagens trabalhadoras nas cenas descritas de *O som ao redor* e *O clube dos canibais*, o próprio lugar que elas ocupam profissionalmente atesta um grau de subalternidade, haja vista que são funções historicamente demarcadas para as pessoas das classes inferiores, em sua maioria negra. A mim me parece, portanto, que esses gestos servis que são observados nas imagens abaixo condensam trajetórias de exploração e subordinação das personagens, mesmo elas estando em condições aparentemente adequadas de trabalho e em consentimento com os seus patrões.

Figura 26 - Mesas servidas

Fonte: Captura de tela dos filmes *Que horas ela volta? (2015), Casa grande (2014), O som ao redor (2012) e O clube dos canibais (2018)*

3.2.3 Dos cuidados recebidos

A última dimensão que analiso neste subcapítulo inscreve-se mais diretamente na esfera do cuidado, e envolve ações zelosas das personagens pretas e pardas com as personagens brancas, tais como práticas de banhar, pentear os cabelos, retirar piolhos e limpar os ouvidos. Nestas cenas, revela-se uma proximidade corporal entre as partes, que expressa a relação de intimidade e confiança, uma vez que as personagens da branquitude se colocam, de alguma maneira, numa condição de vulnerabilidade física.

Mas, ocorre que essa posição vulnerável, que poderia significar uma suspensão momentânea da base normativa da relação colonial (dominação/subordinação), só se consuma em virtude do recebimento dos cuidados, logo, representa mais uma instância de colonialidade, pois os pretos e pardos encontram-se a serviço dos brancos, aplicados em técnicas que atendem demandas específicas. A seguir, localizo algumas dessas ações de cuidado nos filmes, com o intuito de demonstrar como elas se interligam às zonas de conforto da branquitude, e consequentemente, materializam o privilégio branco.

Em *Vazante*, no início do longa-metragem, vê-se a escravizada Joana banhando uma senhora branca que habita a casa-grande principal, Dona Zizinha (Juliana Carneiro da Cunha), primeira sogra de Antônio. Num primeiro plano fechado, a personagem negra entoa um cântico em língua africana. Depois, noutro plano de detalhe, a escravizada recolhe um pouco de água com um jarro e derrama sobre a cabeça da senhora, enquanto fala em voz alta: *"Quanta disgraçeira! O que vai ser de vosmecê? O que vai ser"*. Num plano mais aberto, revelado na figura abaixo, Dona Zizinha emite um ruído sonoro, indicando que a escrava se cale, numa primeira demonstração de autoridade.

Em seguida, numa cena também na casa-grande, percebe-se Joana banhando a jovem Beatriz – que acabara de se casar com o patriarca num plano com enquadramento fechado em que praticamente só se vê a personagem branca. A adolescente, de cabeça baixa, recebe os cuidados da escravizada em silêncio, mas, no entorno delas, a mãe da sinhazinha — que é contextualizada num outro plano — aparece resmungando: *"Como é que cês deixa a menina ficar nesse estado? Ela é a senhora da casa. Pelo amor de Deus!.* A cobrança de Dona Ondina ratifica a função quase maternal da personagem negra, que no filme é a principal responsável pelos serviços domésticos. A *mise-en-scène* contribui para destacar a prática de cuidado da escravizada, enquanto acentua uma certa distância entre Beatriz e a mãe legítima na cena, uma vez que apenas se constata o vulto da sinhá no plano que estrutura a ação, e o outro plano no qual Dona Ondina aparece falando, tem um enquadramento extremamente fechado, que não inclui a filha dela no quadro.

Figura 27 - Banhos e cuidados com o cabelo

Fonte: Captura de tela do filme *Vazante* (2017)

Noutra cena, nas imediações de uma cachoeira, Joana volta a entoar um cântico africano enquanto cuida da sinhá Beatriz. Após alguns planos das águas e da paisagem bucólica, vê-se Joana sentada numa pedra, fazendo uma trança no cabelo da adolescente, num plano também aproximado. Em posição curvada, cabisbaixa, a sinhazinha informa a escravizada que acabara de menstruar. A cumplicidade na cena reforça a relação maternal estabelecida entre elas, pois, no contexto em que Beatriz se encontra — afastada dos pais e recém-casada com um homem mais velho e que pouco conhece —, Joana é como uma segunda mãe para ela, embora não haja explicitação sentimento tal como ocorre em *Que horas ela volta?*. A idade também é um fator determinante para a constituição do laço com a escravizada, uma vez que a sinhá ainda é uma adolescente e não sabe como portar-se como esposa. Cabe então a Joana instruir e educar a jovem para a vida adulta, mas, como toda mãe, também não é capaz de conter os desejos e extravios da garota.

Na esteira dessa discussão sobre o papel das mulheres negras no ambiente doméstico da família colonial, mais especificamente, na formação dos herdeiros, Segato analisa a forclusão da mãe negra pelo discurso branco a partir de um quadro que visualizara pela primeira vez no Museu Imperial de Petrópolis, intitulado *Mucama com criança ao colo*, de autor desconhecido. Essa pintura a óleo, identificada pelo historiador Pedro Calmon como uma representação de Dom Pedro II no colo de sua ama, e concebida pelo pintor Jean-Baptiste Debret, segundo a autora, retrataria uma "cena edípica cotidiana", uma vez que o bebê branco mantém uma das mãos sobre o seio da mulher negra. Para ela:

> o quadro parece ser, simultaneamente, o de um bebê e uma alegoria do Brasil que se apega a uma mãe-pátria jamais reconhecida, mas nem por isso menos verdadeira: África e uma comparação transcendental que outorga força de realidade — quem sabe por quais voltas — a todos aqueles bebês "legítimos" da nação em processo de desprendimento forçado dos braços cálidos, do colo de pele sempre mais escura, da intimidade da mãe negra, fusão de corpos, impossibilidade de pronunciar um eu-tu duradouro" (Segato, 2021, p. 229).

Ainda para a autora, o gesto da criança contido na pintura antevê a perda que se efetuará mais adiante, quanto este garoto branco, em seu processo de formação, terá que operar uma "dupla obliteração, cuja ferocidade será nada mais nada menos que inversamente proporcional ao apego que ali havia" (2021, p. 229). Noutras palavras, o que Segato diz é que haverá uma separação do bebê e da mãe negra, na

qual ela será impossibilitada de qualquer inscrição ou nomeação na experiência deste sujeito. Mas, conforme ela mesmo pondera, esse sentimento edipiano da criança com o corpo materno, que é correlato ao "direito de propriedade" da relação escravista, "demora e custa a ser abandonado. É persistente. O sujeito apega-se a ele por muito tempo, mesmo depois de ter compreendido que a unidade territorial originária não existe como tal" (2021, p. 235).

Em *Que horas ela volta?*, como já descrevi, Fabinho vez ou outra recorre a Val, demanda carinho e atenção. Na cena em que ele encontra-se deitado no colo dela, logo no início do filme, a canção improvisada que a empregada cantarola deixa entrever parte do sentimento materno que ela o devota ("*Ele é muito bonitinho, ele é muito engraçadinho, ele é da Valzinha dele*"). Nessa mesma cena, um plano fechado que acentua a proximidade entre os dois — tal como em Vazante — materializa uma das práticas de cuidado, uma vez que a doméstica confere se há sujeira nos ouvidos do jovem herdeiro e em seguida comenta: *"Ah! Aprendeu a lavar as oreia".*

A afetuosidade do personagem com a empregada, inclusive, é lembrada pela "mãe legítima" na cena que comentei no subcapítulo anterior, quando Bárbara lhe pede um abraço e ele a evita. Não custa lembrar, ela interroga o motivo pelo qual Val pode abraçá-lo, e ela não. A resposta do garoto informa sobre a estima intelectual que a empregada tem por ele, um aspecto que não deixa de ser verdade, mas que não corresponde aos reais motivos do apego. O vínculo com Val vem de uma relação que data, muito provavelmente, da infância do menino, sendo esta o momento de formação afetiva, conforme o filme evidencia desde a primeira sequência, na qual, inclusive, ele pergunta por Bárbara, que encontra-se ausente.

Figura 28 - Val confere a sujeira na orelha de Fabinho

Fonte: Captura de tela do filme *Que horas ela volta? (2015)*

De alguma maneira, Val o criou como se fosse seu filho,[91] e esse sentimento é exteriorizado pela doméstica em diversas situações, até mesmo na apresentação do quarto do adolescente para Jéssica, quando mostra uma das fotos dele ainda criança e contextualiza sobre sua chegada na casa. Nessa cena, ela acarinha o herdeiro na frente da filha, que responde num tom levemente incomodada. Souza, em sua análise sócio-histórica das elites nacionais e da persistência de valores arcaicos na sociedade brasileira, comenta sobre essa identificação das figuras subordinadas com os filhos dos seus patrões, de modo a enfatizá-la como parte de uma cultura forjada na escravização. Ele diz:

> A ralé de novos escravos será não só a classe que todas as outras vão procurar se distinguir e se afastar, mas, também, vão procurar explorar o trabalho farto e barato. Mais uma vez, nada de novo em relação ao passado escravista. Isso vale para as classes do privilégio, a elite econômica e a classe média, que monopolizam o capital econômico e o capital cultural mais valorizado e se utilizam da ralé como se utilizavam dos escravos domésticos, para serviços na família, posto serem pessoas que, por sua própria fragilidade social, são ansiosas por se identificarem com os desejos e objetivos dos patrões. Essa identificação com o opressor ao ponto de tornar os objetivos do patrão seus próprios objetivos também é uma continuidade sem cortes com o escravo doméstico do escravismo. A melhor situação do escravo doméstico em relação ao escravo da lavoura era paga com servidão espiritual, na qual o escravo abdica de ter interesses próprios para melhor satisfazer os desejos e as necessidades dos senhores. O caso muito comum de babás e empregadas que criam os filhos do

[91] O próprio título internacional do filme (*The Second Mother)* alude à ideia da empregada como uma segunda mãe.

> patrão “como se fossem seus” reflete esse contexto (Souza, 2017, p. 103)

Mas, mesmo que tardiamente, o roteiro de forclusão descrito por Segato, no qual o garoto é arrancado da mãe negra e ela expulsa da teia de relações dele, se efetiva em *Que horas ela volta?*. No final do filme, Fabinho se despede de Val com um abraço terno, e ela expressa algumas das preocupações e recomendações recorrentes na maioria das relações maternais: *“Oh! Meu Deus, mandar um menino sozinho desse pra esse fim de mundo. Minha adoração, minha coisa rica! Amor de Val! (…) Não coma porcaria. Te cuida! Visse, meu amor?”*. Ele entra no carro e despede-se com um *“Te amo”.* Supõe-se, a partir do que a narrativa informa, que esta experiência muito provavelmente o fará perder contato de vez com a empregada, já que ela também pede demissão algumas cenas depois. Naquilo que está para além da imagem, suponho o corte, e a tentativa de reinscrição de outros afetos.

Em *As boas maneiras*, a figura da mãe negra também se materializa, através da personagem Clara. Conforme já contextualizado, ela se candidata inicialmente para uma vaga de babá, mas, durante a entrevista de emprego, se dá conta que a pessoa a ser cuidada é Ana, a jovem herdeira, grávida e desamparada da família. Transitando entre o real e a fantasia, o filme embaralha também a relação entre as duas protagonistas. A intimidade faz emergir uma paixão surpreendente, mas, pela repetição de planos de afazeres domésticos de Clara, os diretores nos lembram que a função dela consiste basicamente em amparar a personagem de Ana. Não se coloca exatamente em dúvida a genuinidade do afeto entre elas, mas, pelas demandas de trabalho não cessarem, insinua-se de algum modo uma relação abusiva.

Contudo, Clara não parece muito bem compreender os efeitos danosos desse envolvimento afetivo, pois se entrega à servidão de modo contumaz, realizando todo tipo de tarefa, inclusive, se cortando para oferecer uma refeição aprazível à Ana. Numa das cenas que evidencia uma das inúmeras práticas de cuidado no filme, ela faz uma trança no cabelo da personagem branca. A ação, que me remete ao último plano comentado de *Vazante*, é interrompida por Ana. Ela explicita seu desejo de comer pinhão, mas Clara refuta a ideia num primeiro momento. Com a insistência da jovem herdeira, acaba cedendo. Ela despede-se com um beijo na boca e quando está prestes a sair do quarto, Ana agradece. Clara vira-se para ela e contesta: *"É o meu trabalho”.* A lógica de dominação-subordinação se impõe novamente.

Figura 29 - Clara faz trança em Ana

Fonte: Captura de tela do filme *As boas maneiras* (2017)

De alguma maneira, a resposta da personagem rememora ao espectador o vínculo inicial firmado entre elas, e dá a entender que a própria Clara compreende o seu lugar de prestadora de serviços e cuidados. Por que, então, se colocar nessa situação? Quiçá, alguns espectadores argumentem que o motivo reside na fragilidade social da personagem, outros talvez pressuponham que Ana enfeitiçara Clara. O filme não pretende ser conclusivo sobre esse aspecto, e me parece que qualquer leitura sociologizante não faz muito sentido, uma vez que o embaralhamento do real e da fantasia visa justamente instaurar no espectador um estado de dubiedade acerca do que se vê. Ocorre que, a despeito da relação amorosa envolver duas mulheres, a base hierárquica fundante da sociedade patriarcal não desaparece, pois o que observa-se é uma dinâmica de dominação/subordinação, própria das relações de colonialidade.

Em linhas gerais, o que se constata nos filmes em que a narrativa se passa no período colonial (*Vazante*, *O nó do diabo e Joaquim*) é que as expressões de colonialidade são mais recorrentes e intensas, porque encena-se justamente o evento original (a escravização) e a dinâmica entre os personagens brancos e negros não deixa dúvidas em relação à subjugação racial, à exploração do trabalho e à perpetração da violência. De alguma maneira, as fórmulas de *páthos* nestes filmes são um tanto indiciais, porque tomam como referente histórico a época escravocrata,

ou seja, a própria dimensão gestual e plástica desse período, que compõe parte do imaginário brasileiro e foi nutrido a partir de um repertório vasto no cinema e nas artes em geral.

Já nos filmes que apresentam enredos situados no presente, as manifestações de colonialidade são um tanto insidiosas, porque, obviamente, neles não se reencena a trama colonial em sua versão clássica, compreendida pela relação senhor x escravizado. Nestas obras, os gestos e ações que expressam a sobrevivência colonial são mais contidos e dispersos, ganhando corpo em contextos ambíguos, inclusive, muitas vezes sequer percebidos por alguns espectadores, em decorrência das relações de cordialidade e proximidade afetiva entre as personagens. As exceções são *Bacurau* e *O clube dos canibais*, obras mais incisivas no que tange à materialidade do racismo e da segregação racial, pois apresentam figuras brancas mobilizadas em torno do extermínio de figuras não-brancas, ainda que por diversão e/ou prazer sexual.

4 ZONAS DE PERIGO E INCÔMODO: medo, projeções e disputas territoriais

“O medo é uma tristeza instável, surgida da ideia de uma coisa futura ou passada, de cuja realização temos alguma dúvida”

Espinosa, Ética, definição dos afetos, 13

Da noção de medo, talvez não haja imprescindibilidade de uma conceituação, visto que todos nós compartilhamos um significado atrelado à morte e a possíveis ameaças. Ainda assim, gostaria de introduzir este capítulo apresentando uma proposição conceitual de um dos autores mais influentes do tema. Jean Delumeau descreveu o medo como “uma emoção-choque, frequentemente precedida de surpresa, provocada pela tomada de consciência de um perigo presente e urgente que ameaça, cremos nós, nossa conservação” (Delumeau, 2009, p. 30). Segundo ele, o hipotálamo — uma das partes integrantes da massa encefálica e considerada o elo do sistema nervoso com o sistema endócrino — é posto em alerta quando se experimenta uma circunstância de medo, reagindo “mediante mobilização global do organismo, que desencadeia diversos tipos de comportamentos somáticos e provoca sobretudo modificações endócrinas” (2009, p. 30).

Frio na barriga, contrações musculares involuntárias, empalidecimento da pele: estas são algumas das respostas fisiológicas quando nos deparamos com uma situação de perigo. No contexto brasileiro da atualidade, se há uma experiência que marca a vida social, decerto que ela perpassa o afeto do medo. Hoje em dia, seja através das redes sociais, da TV ou mesmo do boca-a-boca, o que não deixa de ser noticiado e compartilhado de maneira incessante são histórias de assaltos, sequestros, assassinatos e outras modalidades de crime — levando algumas das vítimas sobreviventes a desenvolver depressões e outros distúrbios. A sensação de insegurança é ainda maior nas grandes cidades do país, que cresceram vertiginosamente nos últimos anos e que tornaram-se palco de inúmeros episódios de

violência, desde os rotineiros roubos de celular e de carro nas áreas centrais até as constantes guerras entre facções do tráfico e operações letais das Polícias nas comunidades periféricas.

Seguindo uma tradição filosófica que localiza o medo como um afeto político central, Vladimir Safatle (2015) tem argumentado que os nossos vínculos sociais vêm sendo constituídos, em larga medida, por esse estado afetivo atrelado à consciência de uma ameaça. Para o autor, não resta dúvidas que a vida social equivale a uma esfera constante de perigos, mas, segundo ele, nossas sensibilidades aos riscos aumentaram radicalmente nos últimos anos, sobretudo, nas sociedades neoliberais. Quem hoje caminha pelas ruas do centro de alguma capital brasileira de maneira sossegada? Quem sai à noite para jantar ou festejar sem uma certa suspeita com figuras estranhas no trajeto? Quem dorme com as portas de casa destrancada?

No entanto, para Safatle, o medo fundamental de boa parte dos indivíduos que residem nos países capitalistas tem excedido essa dimensão da violência cotidiana, muito embora esteja atada a ela, uma vez que o temor maior na atualidade consiste em sucumbir a um estado de morte social, isto é, endividar-se, perder o crédito, não ter condições de pagar as despesas básicas no fim do mês e, sobretudo, ser despejado da residência que habita. Tal como um circuito que se retroalimenta, o desfecho dessa jornada de crise financeira pode culminar com o sujeito tornando-se morador de rua, logo, um indigente, uma figura temível para outros transeuntes das urbes, que, consequentemente, buscam fazer de tudo para evitar trajetória semelhante. É um medo, portanto, bastante concreto, que diz respeito ao presente e ao futuro daquela pessoa que teme.

Diante desse cenário de insegurança social — ocasionado pela implementação de um conjunto de políticas neoliberais, que resultaram numa profunda desregulamentação do mundo do trabalho e, por conseguinte, num aumento do desemprego — emerge como modelo de sobrevivência uma racionalidade econômica calcada na forma-empresa, que preconiza uma espécie de gestão da vida, ou, nos termos de Safatle, uma “internalização de um ideal empresarial de si” (Safatle, 2015, p. 198). Segundo o autor, o neoliberalismo forjou esse ideal a partir da promessa de flexibilização laboral e da constituição de “projetos conscientes de formas de vida”

(2015, p. 199), de modo que passou a caber exclusivamente ao indivíduo a responsabilidade pelo fracasso da sua empreitada profissional.

Ludibriadas pela fantasia de trabalho flexível e colaborativo, as massas de trabalhadores se desarticularam politicamente, aderindo em grande medida ao ideal empresarial. Contrária a qualquer tipo de solidariedade social — já que, dentro dessa perspectiva, só existe o indivíduo e a família —, a cartilha neoliberal propôs ainda a "intensificação do desempenho e das performances" como um "peculiar modo subjetivo de gozo" (2015, p.199). Assim, mesmo àqueles sujeitos mais precarizados passaram a se ver como autônomos e a agir com base numa "lógica de investimentos e retorno de capitais" (2015, p.199). De uma forma sucinta, os modelos de produção anteriores, estruturados em torno de um regime disciplinar, deram lugar a um novo dispositivo, que reconfigurou não apenas o universo do trabalho, mas todas as esferas da vida social. Como efeito desse processo e das novas experiências de espoliação, emergiram entre as populações dos países capitalistas diversos tipos de sofrimento psíquico, destacando-se a depressão e os transtornos de personalidade (2015, p. 274-275).

A incidência dessas modalidades de sofrimento em diversas camadas sociais na atualidade revela de modo mais concreto o impacto negativo da internalização do ideal da forma-empresa nas sociedades neoliberais. O mal-estar se percebe em larga escala, inclusive, entre àqueles que ocupam o topo da pirâmide social, que temem não necessariamente o despejo de suas casas ou a miséria, mas a perda de capital econômico e simbólico e, sobretudo, a superação por outros indivíduos e grupos. Conforme Safatle (2015, p. 201) argumenta, toda estrutura de poder funciona a partir de um jogo duplo, entre esperança e medo, promessa e punição. Se, de um lado, a doutrina neoliberal promete prazer através da narrativa ilusória de autonomia e intensificação das performances e realizações, possibilitada pela flexibilização constante de normas; do outro, ela implica uma incessante produção e circulação do medo, a fim de conter as normatividades alternativas e experiências de insubordinação ao capital.

Nos filmes analisados nesta tese, o medo também organiza e aglutina o corpo social, produz sofrimento psíquico, como se pode constatar em algumas cenas de *O som ao* redor, no qual uma série de personagens da classe média e da classe alta

são tomadas pela paranóia da insegurança. Ainda que os moradores da vizinhança retratada no longa-metragem de Mendonça Filho residam numa área bastante protegida, essa extensão territorial não está imune de ameaças, assim como aqueles territórios materializados nos outros filmes, em que figuras da branquitude são assombradas pela possibilidade de perda dos patrimônios e privilégios. Esse temor representado, como já contextualizei, tem profundidade histórica e culmina de um largo processo gerado pela experiência do colonialismo, no qual se produziram as hierarquias fundamentais que definem ainda hoje o acesso à cidadania na sociedade brasileira, hierarquias estas forjadas a partir de fantasias e projeções racistas dos brancos.

Conforme aponta Kilomba, o sujeito branco está cindido dentro de sua psique, pois revela duas formas de agir perante o mundo exterior: uma que o ego identifica e vivencia como “eu”, “a parte “boa”, acolhedora e benevolente”; e a “parte “má”, rejeitada e malévola”, que é projetada para fora (Kilomba, 2019, p. 36-37). Assim, forja-se um “Outro”, a figura do “negro”, que transforma-se em “tela de projeção” de tudo que os brancos reprimem em si próprios, principalmente, a “agressividade e a sexualidade” (2019, p. 37). Embora a autora não desenvolva na passagem mencionada, esse “Outro” é fixado como o antagonista do sujeito branco no contexto do evento colonial, permanecendo ainda hoje nessa condição — a despeito de outras identidades terem sido mobilizadas também como inimigas da raça branca, a exemplo dos “judeus” durante a Segunda Guerra Mundial ou dos árabes na atualidade do mundo ocidental. O que resulta desse processo psicanalítico, segundo Kilomba, é uma relação de oposição à branquitude — “a parte “boa” do ego” —, na qual o sujeito negro passa a ser visto como a “ameaça, o perigo, o violento, o excitante e também o sujo” (2019, p. 37).

Não à toa, vemos em parte das obras situações de medo das personagens brancas atreladas à presença de outros raciais, figurados algumas vezes como vultos, fantasmas ou mesmo zumbis. Essas operações demandam, sobremaneira, uma discussão relativa ao olhar, centrado historicamente em torno do espectador masculino e branco. Com os trabalhadores e trabalhadoras domésticas que coabitam as moradas, as personagens proprietárias ou herdeiras das habitações, pertencentes ao grupo racial branco, demonstram não exatamente medo, mas uma espécie de incômodo. Incômodo este que, por vezes, estende-se em forma de estresse e

desdobra-se em circunstâncias de litígio, mas que noutras ocasiões sequer é verbalizado, figurando proeminentemente através dos semblantes. Aqui neste capítulo irei abordar também tais episódios, já que o foco de análise se volta para as tensões produzidas pela presença da alteridade nos territórios da branquitude.

Uma maneira possível do cinema elaborar sobre essas tensões se dá na própria forma, a partir da arquitetura e do que ela acarreta em termos de comportamento: tanto distâncias como disputas entre as personagens. Em alguns dos filmes deste corpus, os diretores e diretoras exploram tais campos de força, dando a ver divisões sociais e raciais do espaço. Nas próximas páginas, portanto, mapeio essas clivagens que se evidenciam na espacialidade presente na diegese das obras, assim como as estruturas delimitadoras que muitas vezes separam os brancos dos não-brancos. Além das formas arquitetônicas e do aparato reiterado de segurança, as fronteiras sociais e raciais são expressadas também através de falas dos personagens, em algumas ocasiões de modo sutil, outras de maneira literal, como a indicação da patroa Bárbara para a empregada Val em *Que horas ela volta?*, na qual solicita que restrinja a circulação de Jéssica, filha da doméstica.

Antes de progredir para tal mapeamento, gostaria de ressalvar que uma parte das obras deste corpus inverte o marcador racial na operação que estrutura o perigo. Em *Vazante*, *O nó do diabo*, *O clube dos canibais* e, principalmente, *Bacurau*, os personagens brancos são endereçados aos espectadores como vilões diante das ações violentas que efetuam e do medo que suscitam. Salvo o primeiro, os outros três filmes articulam desfechos nos quais as vítimas da violência colonial e neocolonial, ou seja, personagens pretas e pardas, reagem às agressões e — exceto *O clube dos canibais* — buscam vingar a morte de outras personagens assassinadas. Essa vingança ocorre também em *O som ao redor*, mas como a violência instauradora do conflito só se explicita na sequência final, sendo informada por meio de diálogo, a sensação de catarse que o espectador experencia nos outros filmes não efetua-se neste.

A rigor, todas as obras aqui estudadas revelam tensões em torno da diferença racial. Mesmo naqueles filmes que apresentam disputas circunscritas aos personagens da branquitude, observa-se situações perpassadas pelo racismo, ou, possíveis ameaças aos protagonistas. Estas são forjadas com base num repertório

racista, como se vê numa das sequências do longa-metragem *Aquarius*, em que jovens negros adentram uma quadra poliesportiva na orla de Boa Viagem, enquanto Clara e outros personagens participam de atividade recreativa. A forma como a cena é montada promove uma sensação de perigo iminente, criando uma expectativa de que os jovens negros irão causar alguma desordem. Isso ocorre, sobretudo, no espectador branco, àquele que é municiado com as projeções sobre o outro racial que citei acima.

4.1 Das cercas e dos cercos: negação da rua, clivagens espaciais e invasões de território

"A maneira como damos forma ao nosso ambiente é a expressão do que somos internamente".

Alexander Mitscherlich

Da Antiguidade até a Renascença, o que se sabe é que grandes muros cercavam os povoamentos em diversas partes do planeta. Segundo a autora estadunidense Nan Ellin (1997, p. 13), o principal motivo para a formação das cidades decorre de um sentido de proteção dos invasores, o que leva a pressupor que a ideia do medo já circulava desde então. Mas, conforme ela pondera, até aproximadamente à Primeira Revolução Industrial, as urbes eram espaços relativamente seguros.

Desde então, as cidades passaram a ser vistas como sinônimo de perigo, uma vez que "os canhões, e depois as armas atômicas, derrubaram a fraca proteção proporcionada pelos muros" (1997, p.13). Além disso, os delitos e a criminalidade, bem como as "guerras civis" e "a contaminação do ar e da água" se somaram a esse processo de transformação do imaginário das cidades, que tornaram-se mais densas e assustadoras. Como efeito, diz a autora (1997, p. 13), as populações urbanas

passaram a procurar amparo e proteção contra esses perigos, de forma que se “esconderam em nosso meio através de uma variedade de soluções de planejamentos e construções arquitetônicas".

O fato é que, após o século XVIII, algumas cidades se tornaram populosas, principalmente na Europa, e um novo contrato social se consolidou em parte significativa do mundo ocidental, diferenciando as classes sociais e instituindo estruturas de poder. Com isso, inúmeros problemas sociais emergiram, bem como novos padrões de conduta, que resultaram em novas formas de perceber e experimentar as cidades. A ideia de perigo passou então a ser constante, já que havia uma enorme diferenciação de classe e um medo, por parte dos mais ricos, de que os mais pobres se rebelassem ou transmitissem doenças.

No Brasil, o processo de desenvolvimento urbano se consolidou por volta do século XIX e início do século XX, ocasionando algumas mudanças no comportamento da sociedade, assim como o receio de revoltas sociais e transmissão de enfermidades por parte das elites econômicas e políticas. Um fato histórico que comprova esse medo dos setores dominantes foi o projeto de vacinação obrigatória proposto pelo sanitarista Oswaldo Cruz, que desencadeou na Revolta da Vacina, em 1904. Além disso, outros autores (Munanga, 2019; Souza, 2016; Sodré, 2023) argumentam que no final do século XIX havia um temor enorme de uma revolta social no Brasil, nos termos da que acontecera no Haiti. Para alguns deles, a abolição teria sido uma saída de conciliação dos brancos com os outros grupos raciais, uma vez que o estamento patrimonialista correspondia a uma parcela ínfima da população.

Em decorrência deste medo, Freyre assinala um processo de confinamento e negação da rua por parte das famílias abastadas da época. Em *Sobrados e Mocambos,* ele afirma que uma das demonstrações de fidalguia e distinção era “sair à rua o menos possível, ser o menos visto possível e se confundir o menos possível com essa parte da população que os grandes chamam de povo e que tanto abominam” (Freyre, 1990, p. 39). Leitão (2009), autora que introduzi no capítulo anterior e que propõe uma leitura urbanística da violência no Brasil, vai na mesma linha e diz que se há algo que marca a vida brasileira nas primeiras cidades em meados do século XIX é a distinção entre os da casa e os da rua. Ela aponta que a negação do espaço público no Brasil decorre de uma certa maneira com que os

senhores coloniais edificavam suas habitações, sem nenhuma integração com a rua, pois a viam como um ambiente vulgar, hostil, destinado às pessoas sem prestígio social.

Na configuração urbanística da cidade, a rua exercia e ainda exerce uma função menor, destinada apenas à circulação, isto é, um espaço de passagem. Essa concepção, segundo Leitão, carrega implicitamente “e, provavelmente, de modo inconsciente, a ideia de que o espaço de cada um está num outro lugar, alhures, mas não no espaço público por onde se passa, apressadamente, em busca de um outro espaço” (Leitão, 2009, p. 108). Para a autora (2009, p. 35), não resta dúvidas que as elites econômicas e políticas brasileiras foram co-responsáveis pela violência emergente nas urbes, uma vez que “a primazia do espaço privado” expressou-se não somente num "modo de morar, mas antes, um modo de viver marcado pela segregação". Os muxarabis, treliças e rótulas que ela identifica nos antigos sobrados dos fidalgos e membros da Corte são alguns dos elementos arquitetônicos hostis e agressivos do período colonial, assim como os "cacos de garrafas nos muros; as lanças pontudas de seus portões e das suas grades de ferro” (Freyre apud Leitão, 2009, p. 121). Estes comprovam o processo de clivagem e exclusão de populações indesejadas nas primeiras formações urbanas brasileiras. Ainda segundo ela, os espaços edificados nas cidades contemporâneas reproduzem, espacialmente, os valores expressados por essa sociedade colonial.

> Em sua versão atual, a excessiva valorização do espaço privado aparece nos condomínios habitacionais de classe média, nos shopping centers e mesmo na habitação popular, espaços que se fecham contra a rua, na mesma medida, com a mesma função social e com o mesmo papel simbólico que caracterizou o sobrado urbano brasileiro, isto é, com a ideia de distinguir, de separar - e assim hostilizar (Leitão, 2009, p. 109).

Aqueles sujeitos mais endinheirados, pertencentes à branquitude, que já não frequentavam os espaços públicos com regularidade, isolaram-se ainda mais, até mesmo no carnaval, uma vez que passaram a experienciar a grande festa popular dentro de camarotes, erguidos na maioria das vezes em áreas públicas. Estas tornaram-se cada vez mais desertas, excetuando nos períodos de celebração. O fato é que nas grandes cidades brasileiras da atualidade não é incomum encontrar ruas vazias, repletas de formas arquitetônicas repetitivas e de elementos hostis à presença humana, como cercas, grades, barras perfurantes, cercas elétricas, muros altos, telas

de proteção, entre outros. A essas paisagens foram incorporadas, nos últimos tempos, câmeras de vigilância, com o intuito de capturar os movimentos de estranhos e impor ainda mais medo aos despossuídos. Não obstante, estas figuras pauperizadas seguem pelas ruas a revirar lixos, a dormir em marquises e calçadas e a pedir trocados para outros transeuntes, de modo a intimidar muita gente — conforme contextualizei nas páginas anteriores.

As paisagens descritas acima aparecem também em alguns dos filmes deste corpus, deixando entrever espaços extremamente segregados, reforçados algumas vezes por equipes de segurança particular. Em *O clube dos canibais*, a mansão à beira-mar, onde Otávio e Gilda residem, é protegida por alguns desses trabalhadores armados. O personagem pertencente à seita canibal, inclusive, é dono de uma empresa que oferece esse tipo de serviço. Na cena em que visita pela primeira vez a sede da Ontarget Segurança, o empresário assiste dois jovens apresentarem o texto de uma provável peça publicitária: *"A população de bem de Fortaleza está apavorada. Isso é um fato, provado e comprovado. Nossa pesquisa indica que 92% dos cidadãos de bem de Fortaleza não acreditam mais que o Estado seja capaz de resolver os problemas do crime e da violência na cidade"*. Otávio, certamente, é um desses cidadãos, já que vive alerta e sob escolta de vigilantes. Estes o acompanham até mesmo quando sai de casa ou do trabalho. Sua obsessão com a segurança é tamanha que ele chega a ameaçar um dos guardas por escutar música num fone quando está de vigília, na frente da mansão. Noutra cena, mais à frente no enredo, diz a outro vigilante que pode atirar se notar qualquer presença estranha ("Primeiro você atira, depois pergunta"), numa espécie de comentário do filme sobre a atuação das polícias em bairros periféricos do país.

Figura 30 - Otávio e o segurança

Fonte: Captura de tela do filme *O clube dos canibais* (2018), de Guto Parente

Embora o longa-metragem de Guto Parente carregue um aspecto satírico e não-naturalista acerca da parcela da população brasileira que se vê como supremacia branca, a obra conjura algumas das características que marcam o comportamento desses chamados "cidadãos de bem", tomados pela paranóia da insegurança e pelo ódio contra populações não-brancas. Contudo, se há um filme que enfatiza o medo da branquitude, sem dúvida, este filme é *O som ao redor*, pois ele revela algumas das tensões e receios dos moradores dos bairros ricos e de classe média das grandes cidades brasileiras. A violência que se percebe, no entanto, é sutil, nada espetacular. Vemos ameaças, discussões, invasões de propriedade, mas nunca uma cena de morte ou de agressão física (salvo a briga das irmãs por conta de algumas polegadas de TV e a surra que os seguranças dão no menino-aranha). Segundo o diretor, a opção de não filmar a violência de forma crua e literal partiu da sua própria experiência de vida e do limite orçamentário da produção. Comentando acerca do filme numa entrevista que deu ao crítico Luis Mendonça, publicada na revista virtual portuguesa *À pala de Walsh*, ele diz:

> Eu sou brasileiro, vivo num país violento, mas nunca passei por uma experiência violenta. Mesmo assalto… Nada. Mas, nalguns momentos, senti medo. Só que o medo não dá necessariamente em alguma coisa. O medo é só o medo. Ele é real, presente, mas nada aconteceu. E provavelmente não vai acontecer. E nunca vi isso num filme antes. O medo gerava um ataque violento, o medo gerava um fantasma, o medo gerava um zombie. Muita gente achou isso genial, mas muita gente disse: "não entendi, não se passa nada". Se estamos a nadar no mar e sabemos que há tubarão, há medo, olhamos para a água e pensamos no tubarão [...]. Filmamos em CinemaScope uma

> praia com uma placa a dizer “cuidado, perigo de tubarão”. A personagem desce, entra na praia. Temos medo, mas não significa que vai aparecer o tubarão. O medo no cinema é muito barato, é muito low budget. Não precisa de mostrar nada (Mendonça Filho apud Mendonça, 2015, s.p.).

Ainda que a experiência do filme tenha sido monótona para muitos espectadores, a obra repercutiu bastante entre a *intelligentsia* brasileira, principalmente, entre a crítica de cinema. Ao concatenar o medo de parcela da população à problemática de classe, o diretor, de algum modo, elaborou um comentário social sobre o país, situou as desigualdades estruturais como fontes originárias dos conflitos urbanos. Dentre as causas que levaram muitos dos críticos a se impactarem com a obra, talvez uma delas esteja no reconhecimento de uma experiência comum a dos personagens, isto é, uma vivência marcada pelo estado de temor e insegurança. Mesmo que isso não tenha acontecido, me parece que um dos maiores trunfos do longa-metragem de Mendonça Filho é articular a dimensão do medo à arquitetura, além de historicizar as tensões sociais brasileiras através de uma montagem que associa, metafórica e literalmente, casas-grandes aos novos edifícios.

4.1.1 As cercas e as divisões espaciais

“Por causa de uma cerca” é a última frase do filme, proferida por Claudio (Sebastião Formiga), irmão do chefe dos vigias, em resposta ao Sr. Francisco, o patriarca da família que detém boa parte dos imóveis que a obra evidencia. A frase condensa o motivo de uma disputa histórica que, embora seja elucidada apenas na parte final da narrativa, é esboçada desde a primeira imagem: uma fotografia de arquivo de uma porteira de fazenda. No decorrer do filme, essa figura espacial, destacada na foto, ganha outros aspectos, ressurge enquanto formas que listei acima, principalmente, grades e muros. Mas, elas têm suas especificidades: nem todo muro é de pedra e agigantado como o do condomínio do Sr. Francisco, tampouco todo portão é baixo como o da casa de Seu Anco. Ressurgências dessa primeira imagem

(Figura 31) repetem-se na obra, constituindo-se, de algum modo, como motivos visuais do diretor — muito embora Mariana Souto e Livia Azevedo Lima (2023) ponderem que nem toda repetição corresponde a um motivo.

Tendo como referência o trabalho do pesquisador Jordi Balló, estudioso do assunto no campo do cinema, as autoras acima assinalam que um motivo pode estar vinculado ao “tema e a narratividade”, como pode estar concentrado no aspecto formal, “que apela para a cultura visual dos espectadores e para sua emotividade, estabelecendo uma relação de cumplicidade com a obra e criando uma pontuação dramática na qual o tempo se dilata para a contemplação” (Souto; Lima, 2023, p. 4). Segundo Souto e Lima, a conceituação de motivo visual para Balló estaria atrelada a um “saber composto de repetição e originalidade, de rememoração e identificação (Balló apud Souto; Lima, 2023, p. 4). Ismail Xavier também tem elaborado sobre a noção de motivo, mas seu foco tem sido a dimensão temática, através da “figura de um retorno, seja de uma personagem ou de um vestígio material do passado que vem à tona, gerando novas tensões num ambiente e vindo ao centro da trama” (Xavier, 2021, p. 179).

Figura 31 - Porteira de fazenda

Fonte: Captura de tela do filme *O som ao redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho

De algum modo, a “cerca" que é aludida pelos vigias no desfecho de *O som ao redor* simboliza essa figura de retorno que o autor propõe, pois consiste num elemento-chave para a narrativa, um indício do passado do patriarca, uma pedra de toque da riqueza da família. Se aqui compreendo as grades, muros e outras figuras espaciais delimitadoras de *O som ao redor* como motivos visuais, isso ocorre,

sobretudo, porque Mendonça Filho as enquadra com um certo rigor formal, utilizando-se muitas vezes do recurso do zoom — algo um tanto incomum na cinematografia brasileira —, de modo a operar uma gradação de ênfase e, obviamente, articulando essas figuras de maneira coesa ao enredo, uma vez que a reiteração delas projeta a sensação de medo das personagens. Acerca dessa técnica do *zoom,* Roberta Veiga comenta que ela mudou a forma do espectador perceber o espaço, engendrando ainda um certo estado de enclausuramento.

> Segundo Daney, o travelling não desaparece, mas o zoom faz do ver um tocar com o olho. Se o travelling é um veículo de desejo, o desejo de ver, o zoom é uma forma de difusão da fobia, ou seja, uma das primeiras manifestações da sensação de estar preso dentro das imagens. Nele, importa menos a cenografia baseada no jogo entre figura e fundo do que o contato com os objetos. A cenografia é substituída por uma visita guiada e o espectador convidado a entrar nesses filmes-cerimônia como ao museu de suas próprias ilusões (Veiga, 2008, p. 30).

Com a utilização do zoom, o diretor busca realçar também uma dimensão *voyeur* na cena, um estado de observação aos mínimos detalhes do acontecimento cotidiano. Ocorre que eles criam mais expectativa do que narram, porque do ponto de vista do enredo, eles não revelam algo extraordinário ou de muita relevância. A rigor, estes planos têm como efeito instalar o espectador numa condição de alerta, e guiar a atenção para algumas das formas arquitetônicas na paisagem. Além de grades e cercas, o diretor destaca nas imagens as edificações verticais que predominam no bairro de Setúbal. Prédios e mais prédios são vistos por toda parte, principalmente, nos planos de vista superior, que, não à toa, dão uma ideia da experiência dos moradores de áreas nobres, de viver no topo, de observar a cidade constantemente a partir de panorâmicas.

Dois planos no filme buscam simular o ponto de vista de personagens que residem nesses edifícios. O primeiro encontra-se numa sequência em que João está na cobertura com alguns clientes que vieram visitar um apartamento. Ele atende uma ligação do avô e afasta-se dos homens, dirigindo-se a uma outra área, na qual apoia-se sobre o muro de proteção. O plano que vem em seguida reproduz uma mirada do personagem, a câmera gradualmente vai se deslocando da paisagem tomada por prédios para uma comunidade no entorno, na qual se constata uma porção de casas humildes. Neste plano, o diretor utiliza o recurso do *zoom* para enfatizar a atenção do herdeiro à comunidade. O segundo plano em que mimetiza o ponto de vista de um

morador é na sequência em que o Sr. Francisco liga para Clodoaldo e pede para o vigia retornar. Seu olhar dirige-se para outros prédios que compõem a paisagem. O *zoom* é novamente acionado, mas desta vez concentra-se em mostrar as piscinas das coberturas dos edifícios de luxo. De alguma maneira, o olhar destes personagens comunica a diferença de comportamento entre eles. A má consciência que localizei em João no capítulo anterior é sugerida através desse plano em que volta sua atenção para a comunidade pobre.

Há outro plano na obra que evidencia a paisagem verticalizada do bairro, no qual a câmera encontra-se numa perspectiva do alto e avança em movimento de *travelling*. Nele é possível ver a varanda de um apartamento, as portas de vidro da sala e uma garota que visita o imóvel juntamente com a mãe. Este plano expressa de maneira robusta a atmosfera asfixiante da habitação, já que praticamente não se vê o céu da varanda, apenas o paredão de prédios no horizonte. Na cena seguinte, vemos um garoto noutro condomínio (mais humilde) retornar à sua casa. No trajeto, percebe-se uma série de grades nas portas, que dão uma ideia da insegurança ao redor, sobretudo, pela gradativa ênfase que o diretor opera através do *zoom in*, este novamente utilizado no penúltimo plano da cena.

Figura 32 - A cidade vista do alto / Grades e cercas

Fonte: Capturas de tela do filme O som ao redor (2012), de Kleber Mendonça Filho

Além do recurso do *zoom*, Mendonça Filho adota em sua *mise en scène* numerosos planos abertos, de modo a evidenciar a relação dos personagens com o espaço. Na entrevista mencionada acima, ele também relata a intenção de que as ações fossem mostradas e não apenas sugeridas em *O som ao redor*. Em face dessa premissa, emprega *wide shots,* que instauram uma atmosfera de suspense na obra, especialmente, os planos que enquadram lugares vazios ou com personagens à espera, como àqueles dos vigilantes no corredor do edifício do Sr. Francisco. Há algo que inquieta nestes planos, mas que não é da ordem do cognoscível, e sim da concretude do espaço, da sensação muitas vezes de pavor que um ambiente fechado mobiliza.

O regime de encenação à americana que o diretor assume — sua referência é o cinema americano clássico da década de 1970[92] — contribui para essa experiência de estranhamento, pois permite o espectador observar os não-lugares[93] que abundam no interior dos condomínios, bem como outras zonas estéreis e impessoais. Obviamente, a duração dos planos auxilia nessa tarefa, uma vez que são alongados e possibilitam uma maior observação da espacialidade. Ressaltando a influência do cinema de John Carpenter[94] e do "filme de cerco" consagrado na obra de Howard Hawks, Mendonça Filho explica como adaptou essa estética à realidade dos condomínios fechados:

> Estão todos em cerco, ninguém percebe, mas eles estão todos em cerco. Precisas de passar por três portões para entrar em casa e depois há uma terra de ninguém onde ficas em observação. É desconfortável, estúpido, mas não percebem. É um isolamento social. Há cada vez mais barreiras e obstáculos. Sentimo-nos como ratinhos num laboratório. É tudo muito fotogénico (Mendonça Filho apud Mendonça, 2015).

A partir dessa citação, fica evidente o interesse do diretor pela arquitetura e pelo que ela impacta enquanto forma de vida, pelas clivagens que ela produz. Mas, se em *O som ao redor* suas escolhas estéticas visam acentuar a experiência de enclausuramento e impessoalidade das personagens nos espaços recortados na tela, em *Aquarius* ele busca enfatizar uma experiência contrária, porque a protagonista reside numa habitação com maior integração à rua, e pela qual tem bastante apreço. Não custa lembrar, o conflito da trama gira em torno de uma disputa que envolve o apartamento de Clara. Ela é assediada pelos donos da construtora Bonfim, que compraram todas as outras unidades do edifício e desejam adquirir a propriedade da

---

[92] "O filme tem alguns aspectos do cinema americano clássico: tela larga, wide shots, 35mm…". (Mendonça Filho apud Mendonça, 2015).

[93] Marc Augé refere-se aos "não-lugares" como àquelas espacialidades que não permitem criar identidade de grupo, ou seja, elas consistem tanto nas "instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são alojados ou refugiados do planeta" (Augé, 2012, p. 36).

[94] Kleber Mendonça Filho já declarou em muitas entrevistas que é fã do cinema do diretor americano. Na entrevista para Luis Mendonça, da revista portuguesa *À pala de Walsh*, ao ser questionado sobre a recorrência de espaços fechados e lugares vazios em *O som ao redor*, ele comenta: "é uma coisa que Carpenter usa muito bem, em alguns filmes como Halloween (*As Noites de Halloween*, 1978), *The Fog* (*O nevoeiro*, 1980) e *The thing* (*Veio do outro mundo*, 1982). Uma sequência de três ou quatro planos de lugares vazios. Muito simples. Eu gosto muito desta ideia, fotograficamente. Muito forte, mas muito simples" (Mendonça Filho apud Mendonla, 2015, s.p.).

jornalista para demolir o imóvel e construir uma torre de luxo no terreno. No entanto, Clara resiste às garras e tentações do capital imobiliário. E o motivo para tal provém da relação que a personagem tem com o apartamento, um lugar que lhe propicia bem-estar e no qual estão depositadas memórias e vínculos afetivos. Em virtude dessa relação, o diretor trabalha em sua *mise en scène* com uma câmera mais fluída, que passeia pelo apartamento e por diversas espacialidades, de modo a espelhar o estado de espírito de Clara.

Ainda assim, testemunha-se no filme algumas cenas da protagonista tomada por uma sensação de insegurança. O temor da personagem está relacionado, principalmente, à condição de ocupação do prédio, que, a despeito de estar esvaziado (sem qualquer outro morador), é frequentado com alguma constância por figuras desconhecidas. Esses estranhos são vistos pela personagem tanto nas áreas comuns (entrada / garagem / escada), quanto no interior de alguns apartamentos. Embora Clara divirja de sua filha Ana Paula (Maeve Jinkings) e de Diego, herdeiro da construtora, eles parecem prudentes ao afirmar que o esvaziamento do imóvel traz alguns riscos à protagonista. A estrutura do prédio também é apontada por estes personagens como um ponto frágil no que diz respeito à segurança.[95]

Mas, até que ponto um aparato ostensivo de segurança protege uma propriedade? Até que ponto morar em edificações verticais e em condomínios sem qualquer integração com a rua garante sossego e bem-estar? Na sua crítica à arquitetura hostil brasileira, Leitão (2009, p.120) também comenta que esse tipo de edificação não está imune de episódios de violência e criminalidade, pois a todo momento somos informados “pela mídia brasileira de crimes praticados em condomínios 'altamente seguros'”. Para ela, os moradores desses enclaves situados em áreas nobres não perceberam ainda que

> a negação da rua, materializada em muros altos, em guaritas eletrônicas hermeticamente fechadas, em espaços que se fecham para o convívio social, repita-se, pode ser um elemento a mais na incitação da violência urbana na medida em que reforça o sentimento de exclusão - e o ódio que o acompanha - naqueles que estão fora do

[95] Os dois personagens têm um discurso similar, apontam praticamente as mesmas razões para Clara se mudar do imóvel. A filha, inclusive, chama a edificação de “prédio fantasma”. Diego acresce, diz que a jornalista deveria morar "*num edifício com estrutura, num edifício com segurança”*. O muro baixo e a porta de madeira a separar a área do edifício da rua talvez sejam as características que eles considerem como vulnerabilidades estruturais.

> espaço privilegiado da casa, do espaço privado, portanto (Leitão, 2009, p. 122-123).

Ainda segundo a autora, esse modelo de construção condominial não se justifica apenas pela intensificação da violência urbana, já que a escolha de morar nesses lugares se deve também ao "desejo de se fazer distinto, quer social, quer espacialmente, de se manter longe das vulgaridades da rua, identificada, ainda hoje, como o espaço do pobre, do moleque, do socialmente marginalizado" (Leitão, 2009, p. 120). Parafraseando Freyre, a autora diz que o que torna nossa cidade "brasileirinha da silva" é justamente o aspecto de negação do espaço público, a primazia da casa. Mas, mesmo que ilusoriamente protegidos,[96] os moradores desses tipos de edificação não conseguem se isolar completamente nas suas comunidades de iguais, uma vez que necessitam da força de trabalho de indivíduos de outras classes e grupos raciais para realizar serviços domésticos. Esse convívio forçado no interior das habitações, que comentei no capítulo anterior, não produz necessariamente medo às figuras da branquitude nos filmes, mas engendra algumas situações de incômodo e desentendimento.

Muitas obras do cinema brasileiro contemporâneo elaboram sobre essas micro tensões no ambiente doméstico das famílias brancas abastadas, incluindo os filmes de Mendonça Filho citados acima, que dispõem muitas vezes na mesma imagem a coexistência de dois mundos: o dos patrões e o dos empregados. A separar estes personagens constatam-se paredes e portas, que definem as fronteiras espaciais entre estes indivíduos nas habitações. Arquitetura, novamente, como produção de clivagem, como divisão social e por que não racial? Como pontua Ferreira, no que concerne à técnica arquitetônica, "as idéias que a fundamentam podem ser utópicas — sonhadas, imaginadas —, podem ter propósitos específicos, mas é o concreto (ou sua ausência) que exercerá ou não um efeito de muro no mundo" (Ferreira, 2021). Noutras palavras, o que ele diz é que a materialidade de cada edificação determinará

---

[96] "No oceano do desamparo, erguem-se as ilhas do privilégio. São luxuosos campos de concentração, onde os poderosos só privam com os poderosos e jamais podem esquecer, nem por um átimo, que são poderosos. Em algumas das grandes cidades latino-americanas, os sequestros se tornaram um costume e os meninos ricos crescem encerrados dentro da bolha do medo. Moram em mansões amuralhadas, grandes casas ou grupos de casas protegidos por cercas eletrificadas e guardas armados, e dia e noite são vigiados por guarda-costas e câmeras de circuito fechado. Os meninos ricos viajam, como o dinheiro, em carros blindados. Apenas de vista conhecem sua cidade. Descobrem o metrô em Paris ou Nova York, mas jamais o tomam em São Paulo ou na capital do México" (Galeano, 2011, p. 23).

os espaços comunais e as zonas restritas, assim como as distâncias entre os sujeitos que ocupam posições de poder diferentes.

No documentário *Um lugar ao sol* (2009), de Gabriel Mascaro, um dos filmes mais reveladores do universo doméstico daqueles pertencentes ao topo da pirâmide social no Brasil, uma personagem recifense comenta sobre o privilégio de morar numa cobertura de alto padrão. Segundo ela, um dos principais benefícios é não ter que escutar batidas de panelas, algo que a irrita bastante, e que somente é possibilitado pela habitação ter dois andares e os dormitórios ficarem afastados da cozinha. A distância entre os cômodos citados pela entrevistada define igualmente uma distância social entre o núcleo familiar dela e as trabalhadoras domésticas, que muito provavelmente vivem confinadas na cozinha e na área de serviço. Embora ressalve que não tem nada contra as empregadas e empregados — já que trabalham com a família há muito tempo — sua fala não consegue ocultar totalmente o apreço por essa distância. Quando menciona a batida de panela como um incômodo, naturalmente está aludindo às tarefas e incumbências das funcionárias, logo, o incômodo decorre da presença delas.

Em *Que horas ela volta?*, conforme apresentei anteriormente, a patroa também manifesta incômodos relativos às personagens do núcleo pobre. Sua irritação se dá, primeiramente, com Val, por ela servir café para convidados num jogo de xícaras que a própria empregada lhe presenteara. Pela maneira como Bárbara reage, o conjunto de chávenas não parece do seu agrado, talvez seja excessivamente “kitsch" para a ocasião. Não à toa, a patroa exige que Val troque os utensílios vulgares e baratos por xícaras suecas, o que leva a um certo regozijo espectatorial, pelo jeito soberbo e um tanto caricato da personagem. Os incômodos seguintes são revelados após a chegada de Jéssica, que é vista como uma qualquer para Bárbara. Apesar da garota ser uma mulher de pele clara e notadamente branca, seu lugar de classe e origem não podem ser desconsiderados na relação com os entes da família abastada. Sendo filha da empregada, Bárbara espera da garota que se porte de forma cordata, que não reivindique o quarto de hóspedes, que não tome o sorvete reservado ao herdeiro, que não entre na piscina, ou seja, que compreenda o “seu lugar”. Tanto é que na parte final do filme, após uma série de desconfortos e estresses, a patroa pede a Val que restrinja a circulação da garota: *“Da porta da cozinha pra lá”*.

No longa, essa figura espacial mencionada por Bárbara é emoldurada muitas vezes, em planos que regularmente a situa do lado direito da imagem, enquanto do lado esquerdo, na cozinha, vê-se com frequência a trabalhadora doméstica, ocupada em alguma tarefa ou a escutar a conversa dos patrões. Através do recorte da porta, o espectador pode contemplar parcialmente a sala de jantar e, consequentemente, a ação das personagens sentadas na extremidade da mesa, principalmente, Carlos. Tal como Ferreira assinalou, a profundidade de campo faz expandir um espaço no outro, dando a ver um ambiente "virtualmente contínuo, mas socialmente segregado" (Ferreira, 2021), uma vez que Val somente se desloca à sala para servir ou quando solicitada. Ela cumpre o papel subalterno de maneira obstinada, de modo a evitar qualquer tipo de intromissão, desagrado e/ou contestação aos empregadores.

Figura 33 - Divisão espacial / porta da cozinha

Fonte: Capturas de tela do filme Que horas ela volta? (2015, Anna Muylaert)

Quando Jéssica chega e passa a ocupar zonas da casa até então restritas ao núcleo familiar branco e aos convidados, Val fica desnorteada. Ela até que tenta advertir a filha acerca das proibições veladas da patroa, mas a garota não obedece. Ao infringir uma série de pontos do código de conduta imposto às figuras subalternizadas, Jéssica desperta a ira de Bárbara, que, ao final da narrativa, já a vê como uma adversária. Mas, ainda que perturbe a ordem no território filmado — acessando espaços não autorizados para ela, saboreando sorvetes reservados ao jovem herdeiro e provocando súbitos desejos no marido da patroa —, Jéssica não tem a intenção de desestruturar a família rica, tampouco cometer qualquer tipo de violência transgressora. Ela não representa propriamente uma ameaça para os empregadores

da mãe; tanto é que, após ser comunicada da ordem que obstrui sua mobilidade pela casa, vai embora. Além da porta da cozinha, há uma outra referência espacial que condensa parte do incômodo de Bárbara com Jéssica e que explicita igualmente uma prática de segregação. Trata-se da piscina, que a filha da doméstica entrara juntamente com Fabinho e um amigo dele, e que a patroa branca manda esvaziar, alegando o aparecimento de um rato. Souto comenta sobre a operação, diz que ocorre "uma associação direta entre Jéssica (…) e o sorrateiro animal — provável referência a *O pântano,* em que um roedor selvagem (um rato-do-banhado) também ronda a piscina da casa" (Souto, 2019, p. 224).

Em *As boas maneiras*, a clivagem social também é expressada através de referências arquitetônicas e espaciais. No primeiro plano do filme*,* vemos a personagem de Clara — uma mulher negra de cabelo curto — atrás de uma porta de vidro. Ela toca o interfone, informa que procura por Dona Ana, do décimo quinto. Escuta-se a voz do porteiro, que pergunta o nome dela. Clara contesta e, após algum tempo esperando, recebe a autorização do funcionário do prédio, acrescida de uma informação: *"O elevador de serviço é o da esquerda"*. Tal como aponta Kilomba,[97] a arquitetura no Brasil conserva traços sobreviventes da violência colonial e o elevador de serviço é um desses vestígios na atualidade, uma vez que só existe para transportar empregados/as e/ou pessoas com compras, móveis e/ou animais. De algum modo, segundo a autora, ele dá a ver uma hierarquização entre "corpos normativos" e "corpos periféricos, marginais e secundários" (Kilomba apud Fellet, 2023). Lélia Gonzalez, décadas atrás, já comentava acerca desse "neo-apartheid" brasileiro, que se evidencia em muitas instituições, ambientes corporativos e condomínios.

> Os porteiros dos edifícios obrigam-nos a entrar pela porta de serviço, obedecendo instruções dos síndicos brancos (os mesmos que as "comem com os olhos" no carnaval ou nos oba-oba [...] só pode ser doméstica, logo, entrada de serviço. E, pensando bem, entrada de serviço é algo meio maroto, ambíguo, pois sem querer remete a gente prá outras entradas (não é "seu" síndico?). (Gonzalez, 1984, p. 230-231).

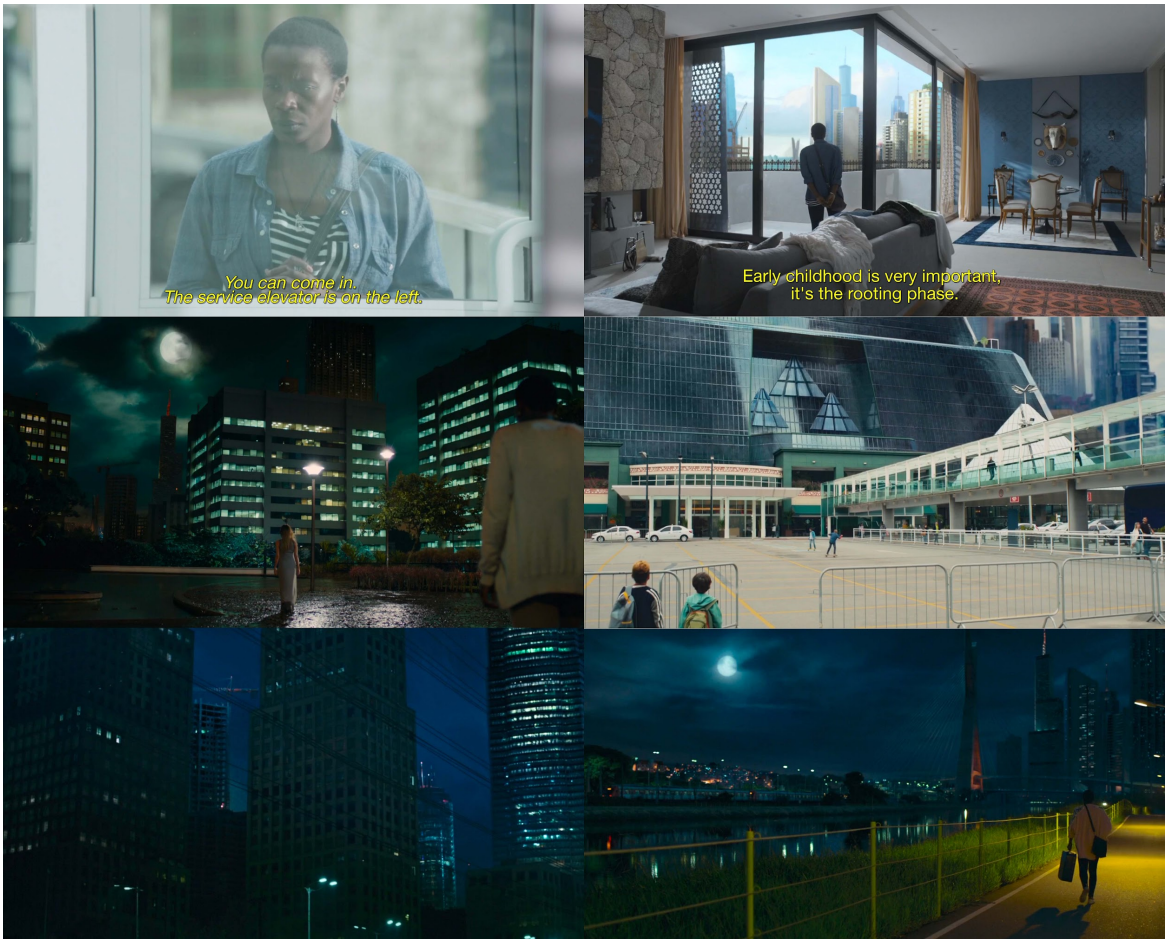
No capítulo seguinte, discutirei mais sobre essas atribuições sexuais que a branquitude reserva à figura da empregada doméstica e que Gonzales problematiza

---

[97] Ver artigo de coluna da Folha Uol (Fellet, 2023), link nas referências.

magistralmente. De antemão, não custa lembrar que a personagem de Clara em *As boas maneiras,* ainda que não sexualizada, é também objeto de desejo da patroa. Mesmo que a relação entre elas se transforme e se constitua a partir de uma atração recíproca, as cenas de afeto revelam quase uma espécie de devoção da empregada pela amante branca. Na sequência em que Ana, em estado sonâmbulo, sai do prédio e percorre o bairro durante a madrugada, quem zela por ela é Clara, que acompanha seus passos à distância. A cidade é retratada de uma forma um tanto inóspita no filme, com ruas e praças praticamente desertas — apenas uma moradora de rua é vista no trajeto. Além disso, constata-se nessas cenas da caminhada de Ana uma série de formas arquitetônicas repetitivas, como os edifícios repletos de vidro na fachada, que mais parecem sedes de grandes corporações. Essa paisagem fria e insípida (a própria tonalidade contribui para a percepção) repete-se noutras sequências do longa-metragem, dando a ver um ambiente também verticalizado e hostil à presença humana.

Figura 34 - Clara espera ordem para entrar / Cidade inóspita e soturna



Fonte: Capturas de tela do filme As boas maneiras(2015, Juliana Rojas e Marco Dutra)

O fenômeno de verticalização que ganha relevo em algumas das obras aqui citadas é aprofundado também por Leitão na sua análise arquitetônica. Segundo ela, o boom das edificações verticais no Brasil aparenta estar mais conectado com o fato dos edifícios altos se constituírem como um símbolo de prestígio e status, e menos com a “questão de ocupação racional do solo” ou com o "aumento da densidade populacional” (Leitão, 2009, p.124). A autora assinala também que o valor dessas habitações se mede pela “aparência do prédio — e mais recentemente pela oferta de piscina, salão de festa, quadra de esportes, etc. — e pelo apartamento em si, pela valorização do espaço de morar” (2009, p. 124). Não se leva em consideração, por exemplo, as dificuldades de acesso e transporte público, o trânsito e capacidade viária na região, a paisagem natural ao redor, tampouco o que existe de área construída nas adjacências, isto é, “as condições de habitabilidade do entorno ao edifício” (2009, p. 125).

Em consonância com essa discussão acerca do modo de edificar no Brasil, me parece importante dedicar algumas páginas aqui à lógica de condomínio que é incorporada pelos moradores dessas habitações. Segundo Dunker (2015, p. 53), a psicanálise observa com “suspeita tais produções sociais, que acenam com uma região de extraterritorialidade protegida”, ou seja, que só existem enquanto formas privadas, que precisam estabelecer limites para afirmar a realização de prazeres. Para ele, leitor de Freud e Lacan, toda fantasia “possui três tempos, nos quais se distribui o cálculo neurótico do gozo” (2015, p. 53). No primeiro tempo, “a fantasia é vivida como estado de exceção”, não havendo mais divisão entre categorias opostas ao sujeito, tais como “falta e excesso”, “castração e desejo” (2015, p. 53). É nessa fase em que o “conflito deixa de ser percebido como sistêmico e, como tal, inapreensível pelo eu e passa a se apresentar mimeticamente em um pequeno antagonismo administrável, uma luta regrada e em miniatura” (2015, p. 54).

No segundo momento da fantasia, a experiência contingente torna-se uma necessidade. A culpa passa a predominar e o sujeito sente-se inquieto, perturbado pela “mesmidade”. Na terceira fase da fantasia é quando se busca reposicionar a falta, ou seja, suprir “o paradoxo da fantasia, quer pela purificação do excesso, quer pela proliferação da lei, agora reconhecidamente insensata” (Dunker, 2015, p. 53). Para Dunker, o processo de formação dos condomínios poderia então ser interpretado a

partir desse curso da fantasia, dos seus três tempos, e de um quarto, que ele entende como a fase do sintoma.

> Primeiro, é preciso definir o que é espaço produtivo, que deve se tornar território, e o que é um espaço improdutivo, que permanecerá em anomia. Ou seja, a segregação surge do fracasso em articular a diferença e a divisão. Em segundo lugar, é preciso estabelecer muros, fronteiras, marcas que fixam o lugar dentro e o lugar fora, as zonas de passagem e as zonas de interdição. Temos, então, uma forma de vida na qual o mal-estar encontra-se nomeado. Surgem em seguida uma nova divisão, dessa vez entre espaço produtivo e espaço reprodutivo. Por vida reprodutiva entenda-se um conjunto de procedimentos securitários, morais, estéticos, higiênicos, alimentares, bem como um conjunto de cuidados, atenções, disposições, atualizações, advertências e um conjunto de encargos, taxas, obrigações necessárias para a vida continuar a funcionar. Em terceiro lugar, surge a função do síndico, aquele que deve gerir o sofrimento da vida em espaço reprodutivo para transformá-lo em formas palpáveis de insatisfação, que ele poderá administrar (Dunker, 2015, p. 55).

Conforme o próprio autor relata, os primeiros condomínios no país foram construídos no início da década de 1970, e prometiam resolver dois problemas para as classes abastadas: “a segurança e o acesso aos serviços” (Dunker, 2015, p. 49). Os condomínios seriam caracterizados como “uma região, isolada do resto, onde se poderia livremente exercer a convivência e o sentido de comunidade entre os iguais”, um espaço homogêneo, com determinados padrões de estilo, que seria funcional, administrado e limpo, de modo que seriam extintos a “precariedade, o risco e a indeterminação” (2015, p. 47). Mas que comunidade é essa que precisa recalcar as “diferenças de classe e raça” através de “um sutil código de circulação e de convivência apartada entre os serviçais e os moradores?” (2015, p. 50).

Para Dunker, atualmente as únicas áreas que permanecem de fato comuns e ainda são utilizadas nos condomínios brasileiros são os *playgrounds,* como se constata em *O som ao redor*, na cena que sucede o prólogo, no qual vemos crianças brincando numa quadra poliesportiva e babás ao fundo, algumas conversando entre elas. Esse modelo arquitetônico do condomínio representa hoje um “tipo ideal” do sofrimento psíquico de uma parcela da sociedade brasileira – compulsiva por diagnósticos e receitas, por soluções rápidas para os seus problemas – e decorre, sobretudo, de experiências sociais abreviadas, quando não isoladas de convívio com a alteridade. Para o autor, o fator compulsório da realização dos prazeres e da

resolução dos conflitos seria um dos sintomas do mal-estar desse grupo social, e explicaria em parte a crise aguda que se observa hoje nos condomínios.

> Uma vida governada segundo exigência de autorrealização, em que o conceito de “estilo de vida total” funciona como elemento de unificação teológico-metafísica dos diferentes sistemas simbólicos – serviços bancários, alimentação, escola, serviços domésticos, compras e até mesmo o trabalho, tudo isso é realizado nas imediações. Mas é precisamente nesse ponto que algo parece escapar do esperado. A forma de vida em condomínios vem sendo retratada, de forma sistemática, como repleta de mau gosto, investida de artificialidade, superficialidade e esvaziamento. O crime ressurgiu dentro dos condomínios: primeiro, pequenas desobediências de trânsito, depois, consumo de drogas e, finalmente, desavenças entre vizinhos (Dunker, 2015, p. 51).

Muitas das cenas descritas por Dunker podemos observar em *O som ao redor*, mas também noutros longas-metragens deste corpus. Elas se inscrevem dentro de um regime de banalidade cotidiana e revelam, mesmo que não diretamente, os modos de coerção do poder. São fobias, neuroses, histerias e algumas outras formas sintomáticas, “que articulam e orientam a ligação entre Real, Simbólico e Imaginário” (Dunker, 2015, p. 56). Ainda segundo o autor, nessa quarta etapa em que se dá o instante de formação dos sintomas, as patologias “se apresentam como anomalias de gozo”, podendo resultar também em “tipos sintomáticos”, a exemplo do "adolescente sem limite” ou do "pai de família casado com seu trabalho” (2015, p. 57). O personagem de Dinho, que furta sons de carro pelo bairro de Setúbal no primeiro longa de ficção de Mendonça Filho, certamente pode ser encarado como esse “adolescente sem limite”, ainda que sua idade seja um pouco mais avançada. Tal como o avô, ele é caracterizado no início da trama como destemido.

A frase que dirige ao segurança Clodoaldo (*“Aqui né favela, não vei!”)* sintetiza alguns dos limites impostos às figuras do povo — majoritariamente não-brancas — nos territórios da branquitude. A fala do jovem delinquente busca comunicar a distância social e econômica entre ele e os vigias, de modo a alertar aos trabalhadores que não se atrevam novamente a confrontá-lo, uma vez que suas relações de parentesco lhe garantem proteção e amparo, inclusive, para atuar como bem queira, furtando vizinhos. De forma inconteste, o que o personagem visa é cercear os seguranças, deixar patente seu destemor e sua permissão para os atos de exceção. Mas por que mobilizar esta cena, sendo que ela revela, aparentemente, o avesso de

uma experiência de medo? Pelo incômodo e desconforto gerado em Dinho ou por outros fatores?

Primeiro, porque ela resulta de uma ameaça concreta: a ligação do segurança para o jovem herdeiro (“Seu ladrãozinho filha da puta! A rua agora tá com segurança, escroto. Vai arrombar carro de trabalhador agora, vai! Cuidado não pra não morrer, visse?!”). Ocorre que Dinho não se intimida e, sob suspeita de que a chamada procedera do orelhão próximo à tenda dos vigilantes, resolve medir forças com eles. A maneira com que o personagem pertencente ao clã principal do filme informa o seu poder aos seguranças é outro ponto que me leva a acionar esta cena, já que ela se pauta em referências espaciais. De início, o jovem diz que aquela rua pertence à sua família, em seguida distingue o território materializado na cena e no qual habita daquele que imagina ser o território de origem e domicílio dos vigias.

A palavra “favela” é pronunciada três vezes por Dinho, o que sugere um esforço de encapsular os trabalhadores no significante, pois este contém alguns significados atrelados às ideias de pobreza e subalternidade, conforme sedimentou-se no imaginário da população, já que corresponde ao lugar de morada de uma multidão de pessoas pobres e geralmente negras. Nesse sentido, quando o herdeiro comunica que àquele território não é uma favela, ele não está apenas reiterando a clivagem existente entre o seu grupo social e o dos seguranças, mas advertindo-os do papel subalterno que lhes cabe. Ainda que o conteúdo dos diálogos na cena comunique apenas uma segmentação de classe (“gente grande, de dinheiro” em oposição à “gente pobre”), creio que a fala de Dinho deixa entrever aspectos de preconceito e estigmatização racial,[98] principalmente, pelo tom desdenhoso que adota quando interpõe a frase negativa no enunciado de contextualização do território, isto é, quando utiliza a expressão *“Aqui não é favela”*.

[98] Esse preconceito estende-se a uma significativa parcela da população brasileira, que associa a criminalidade e a desordem aos moradores dos bairros periféricos. Na última eleição para Presidente da República, em 2022, houve um episódio em que o candidato Jair Bolsonaro e seus asseclas exploraram esses estigmas da favela e dos favelados quando buscaram vincular o candidato rival, Luis Inácio Lula da Silva, às facções do tráfico, por ele ter utilizado um boné com a sigla CPX numa de suas caminhadas com eleitores no Complexo do Alemão. Embora o significado fosse corrente, inclusive para a Polícia e outras instituições do Estado, já que CPX equivale à uma abreviatura de Complexo — uma referência às favelas do Complexo do Alemão —, o líder de extrema-direita e os seus seguidores tentaram difundir outro significado, o de “cupinxa”, uma expressão que, segundo eles, corresponderia a parceiro no contexto do tráfico de drogas.

Além disso, não custa lembrar ao leitor que, em termos de imagem, materializa-se também uma divisão racial. De um lado Dinho, jovem branco, franzino e olhos azuis; do outro Clodoaldo, sujeito pardo, e os colegas Fernando e Ronaldo, negro de pele escura e negro de pele clara, respectivamente. A maneira como a cena é filmada evidencia igualmente a cisão e a assimetria de poder entre o herdeiro e os vigias, pois se estrutura num regime de plano-contraplano com alguns *contra-plongées e closes* de Dinho. Estes planos expressam habilmente as posições hierárquicas da relação retratada ali, sobretudo, porque os seguranças são enquadrados numa escala menor que o jovem e numa angulação no nível dos olhos. Mesmo quando a câmera enfatiza a reação de Clodoaldo ou Ronaldo, os planos distinguem-se do enquadramento de Dinho, adequando-se mais a um tipo de primeiro plano.

Figura 35 - Dinho rivaliza com Clodoaldo

Fonte: Captura de tela do filme O som ao redor (2012), de Kleber Mendonça Filho

Entretanto, no que concerne à montagem, o que verifica-se é que o elemento prioritário na cena consiste num plano no qual o personagem do herdeiro é visto em plano médio e o líder dos vigias de costas, com parte da nuca revelada. Este plano, que tem a maior duração e o maior número de repetições entre todos da sequência, além de permitir observar os gestos e movimentos corporais de Dinho, sugere um posicionamento do diretor mais propenso à experiência de Clodoaldo, porque a câmera encontra-se rente à ele. Outro fator que me leva a pressupor uma aproximação de Mendonça Filho com o segurança é que na parte final da cena, após Dinho ir embora, a atenção volta-se ao vigia, que é enquadrado em alguns planos fechados, com uma expressão de raiva contida. A câmera só se desloca do

personagem para revelar o ponto de vista dele, que, ao escutar um ruído, olha para o outro lado da rua e enxerga com suspeita um veículo dando um giro de cento e oitenta graus numa encruzilhada.

O último aspecto que torna a cena interessante para a análise é que ela insere-se na sequência que dá a ver parte da estratégia de cerco dos vigias. A ameaça que Clodoaldo lança a Dinho é o primeiro vestígio para o espectador da sua hostilidade e ânsia de confronto, ou seja, do plano de vingança que tem traçado e que empreende com o irmão ao final da narrativa, muito embora só se elucide realmente no desfecho. Ainda que os imóveis da rua sejam extremamente protegidos, com muros altos, grades, câmeras de vigilância e guaritas com porteiros, a oferta de segurança particular da equipe de Clodoaldo é bem-vinda no território. Isso só ocorre, evidentemente, porque a maioria dos residentes da rua vivem assombrados com a possibilidade de assaltos e invasões às suas propriedades.

4.1.2.Os cercos e a tática de fronteira

Gostaria de comentar a seguir mais dessa ideia de cerco, que perpassa os três longas de ficção de Mendonça Filho. Em *O som ao redor*, a ação dos vigias não é percebida necessariamente como uma operação de circundar o inimigo, pois, como pontuei acima, o espectador não tem ciência das reais intenções dos seguranças durante a maior parte do filme. Mas, observada a obra em retrospectiva, constata-se uma estratégia bastante sagaz e sorrateira dos vigias, uma vez que a forma de adentrar o território está baseada numa promessa de proteção. Embora Clodoaldo diga a João que o pagamento da taxa não é obrigatório, o método[99] que os

[99] O vigia se apresenta de tal forma: “Pois bem, esses rapazes ali trabalham comigo. A gente tá passando de casa em casa conversando com todos os moradores, pra quê? Pra trazer segurança particular pra rua. Tá certo?”. Clodoaldo explica mais da proposta, até que é interrompido por João, que interroga quem orientou a ida da equipe de vigilância até a rua. Ele contesta: “Foi a gente mesmo. A gente observou o quê? Que a rua precisava de uma equipe assim e tamo oferecendo exatamente esse tipo de serviço”. Anco faz uma observação para o guarda, diz que sua casa talvez seja a única da rua que não tem aparato ostensivo de segurança. O vigia responde: “Eu já tinha percebido. Seu Anco, eu acho sua casa arretada! Olhe! Bom seria se a rua toda fosse assim, mas e a violência deixa? Com sua licença, mas eu até já tinha reparado que o senhor colocou câmera de vigilância aí...”. E, quando questionado novamente, emenda: “Mas o que a gente pede é uma colaboração de vinte reais, é uma espécie de parceria...”.

seguranças empregam guarda uma remota semelhança com as milícias que hoje ocupam muitas das grandes cidades brasileiras, principalmente, os bairros periféricos. Não chegam a ameaçar diretamente, mas apontam alguns dos possíveis riscos para os moradores.

Aos poucos, impondo-se através de rondas e surras em jovens negros que circundam a rua, vão ganhando a confiança, inclusive, do patriarca proprietário de boa parte dos imóveis. Antes de serem convidados por ele para uma missão, montam uma tenda numa esquina. Além de servir como abrigo em situações de chuva, essa base que improvisam os permite acompanhar o movimento da vizinhança e ter acesso a informações privilegiadas, como destaca Souto (2019). É nesse espaço também onde se constitui um comum partilhado entre os vigias e alguns empregados do bairro. Além de armarem a tenda e permanecerem nela, os vigias irão percorrer e controlar a rua, bem como as calçadas que, de alguma forma, representam áreas de fronteira com o patrimônio privado. Segundo Gagnebin, partindo de Benjamin, o conceito de fronteira (*grenze*) estaria ligado

> [...] a contextos jurídicos de delimitação territorial: entre a cidade e o campo, entre várias propriedades fundiárias, ou ainda entre vários territórios nacionais [...] e que não pode ser transposta impunimente. Sua transposição sem acordo prévio ou sem controle regrado significa uma transgressão, interpretada no mais das vezes como agressão potencial (Gagnebin, 2014, p. 35).

Essa noção de Gagnebin se vincula à *frontier thesis* proposta por Frederick Jackson Turner (1996) em sua investigação acerca do processo civilizatório estadunidense. Para o autor, a experiência social da fronteira, através de movimentos migratórios orientados a se instalar e permanecer nas chamadas terras livres, garantiu a expansão do território dos Estados Unidos da América, a formação do ideal nacional e ainda consolidou as bases da democracia no país. Segundo Ligia Maria Osório Silva (2001), intérprete de Turner, as estratégias de colonização e povoamento resultaram numa mudança da própria acepção do termo fronteira, deixando de se referir exclusivamente aos limites políticos entre dois territórios e passando a designar essa "zona móvel de assentamento ou colonização (implicando aproveitamento agrícola e povoamento) no limite das áreas desconhecidas, não desbravadas ou mesmo selvagens" (Silva, 2001, p. 138-140).

De algum modo, guardada as proporções, essa tática de fronteira descrita por Turner é incorporada pelos personagens dos seguranças em *O som ao redor,* assim como pelos donos da construtora Bonfim em *Aquarius*. Eles povoam territórios que não são propriamente desconhecidos, selvagens, mas o método que adotam, de instalação e permanência nas áreas (armação de tenda/ compra de apartamentos do mesmo edifício), revela algumas similaridades. Tanto Clodoaldo em *O som ao redor,* como Diego em *Aquarius*, que rivalizam com o Sr. Francisco e com Clara, respectivamente, são vistos pela primeira vez nos filmes em regiões fronteiriças às propriedades privadas, isto é, em áreas públicas. No quadro eles surgem minúsculos, observados por um ponto de vista distante. Clodoaldo aparece através de uma câmera de segurança na cozinha da casa de Anco, quando o filho do Sr. Francisco toma café com o sobrinho João. Já Diego é enquadrado ao fundo de uma composição que revela a jornalista, em primeiro plano, dormindo numa rede em seu apartamento. Ele encontra-se na orla da praia de Boa Viagem, filmando o prédio de Clara no celular.

Outra recorrência entre as obras é que os personagens mobilizados nessa tática de fronteira batem à porta dos seus rivais. Diego, após ser enquadrado nesta imagem evidenciada acima, aparece noutro plano, a encontrar o avô e um funcionário da construtora. A câmera desloca-se deles, adentra o apartamento de Clara, passa por ela — que ainda dorme na rede — e interrompe o movimento quando emoldura a porta. Escuta-se em seguida a campainha, que faz a jornalista despertar, prender o cabelo e levantar. Quando abre a porta, dá de cara com Seu Geraldo, Diego e o funcionário da empresa de construção civil. A cena se desenvolve de maneira protocolar, com o dono da construtora Bonfim indagando a Clara se os receberia. A protagonista relativiza, diz que “depende”, num primeiro ato de objeção ao empresário. Quando este tenta explicar sua contraproposta de compra do imóvel, surge um plano em *zoom in* de uma porção de chaves nas mãos do subordinado dele. O plano, que muda de escala até enquadrar as chaves em *close,* ilustra o número de propriedades pertencentes à Seu Geraldo. Após esse plano, decidida a resolver logo a situação pelo antagonista, Clara sobe o tom, diz que o apartamento dela não está à venda e agradece a visita.

Figura 36 - A tática de fronteira

Fonte: Capturas de tela do filme *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012, CinemaScópio) e de *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016, CinemaScópio e outros)

Ao final da cena, após se despedirem, um envelope com a proposta da construtora é lançado por debaixo da porta, numa nova tentativa de persuadir a jornalista. Contudo, ela manda o envelope de volta, que, segundos depois, regressa ao interior do apartamento. Clara devolve novamente, abrindo a porta na sequência. Diego, um tanto envergonhado, levanta-se, sorri. Mas insiste outra vez, deixando o envelope no chão e complementando: *"Caso queira ler com mais calma o projeto"*. Clara fecha a porta e Ladjane vai buscar uma água para a patroa. Esse vaivém do envelope — ultrapassando a fronteira espacial delimitada pela protagonista — condensa parte da disputa territorial que se desenvolve no restante da narrativa. A

partir daí, o prédio passa a ser ocupado por funcionários da empresa, que realizam festas, queimam colchões e até convidam evangélicos para cultos.[100] Todas essas ações parecem ser orquestradas pelos donos da construtora *Bonfim*, numa tentativa de produzir incômodo e pressão à Clara, o que projeta em alguma medida a dinâmica de atuação recorrente do capital imobiliário,[101] com toda sua voragem e capacidade de "moer" gente.

As portas, sem dúvida, são figuras centrais nessa disputa, sobretudo, a porta do domicílio da jornalista, onde acontece a exposição do conflito do filme. Seu Geraldo, como descrevi acima, tenta ultrapassá-la desde o momento em que se apresenta, mas, com a recusa de Clara, a conversa se dá naquele espaço apertado, entre o corredor e o apartamento, com a porta fixando o limite entre os rivais. É por debaixo dela também a tentativa de infiltração do envelope por parte de Diego, que faz lembrar ligeiramente Clodoaldo em *O som ao redor*, com a entrega do panfleto e a argumentação do seu serviço para os familiares do Sr. Francisco. A retórica invasiva é um ponto comum entre eles, talvez congruente a outros invasores que adotam a tática de fronteira. Na sequência seguinte à visita dos donos da construtora, Clara sai do apartamento e rasga o envelope na frente do edifício. A partir daí, como estratégia de defesa, ela passa também a penetrar o território alheio. Tanto entra nos apartamentos vazios e fecha as portas, como observa o que acontece dentro dos imóveis. A cena da festa é um exemplo disso: ela se surpreende quando, ao olhar pela fresta de uma porta, como uma *voyeur*, constata uma orgia. No dia seguinte, se depara com uma porção de fezes pela escada.

---

[100] Os evangélicos que aparecem na frente do prédio de Clara são de maioria negra, mas não os identifico como ameaçadores, porque o incômodo que eles geram na personagem é sutil. Nesse ponto, vejo mais uma divergência de crenças e visões de mundo do que propriamente um conflito.

[101] No Recife, algumas construtoras exercem bastante influência no planejamento urbano. Aqui me parece importante contextualizar um projeto imobiliário que teve bastante repercussão na década passada, principalmente entre 2013 a 2016, o projeto *Novo Recife*, que tinha como objetivo construir uma série de torres de luxo numa área central da cidade, localizada nas franjas do Cais José Estelita. Contrário a este projeto, surgiu um movimento social e cultural chamado Ocupe Estelita, formado por integrantes da sociedade civil, que produziu uma série de eventos e produções midiáticas a fim de chamar a atenção do Poder Público acerca das irregularidades do empreendimento, bem como promover uma discussão ampla sobre o direito à cidade. O projeto imobiliário que os personagens de Geraldo e Diego apresentam para a protagonista em *Aquarius* guarda algumas semelhanças com a proposta que o consórcio do Novo Recife expôs durante algumas audiências públicas em que estive presente. Até o discurso falaciosa dos responsáveis pela construção soam parecidos, principalmente, a ideia de preservar a memória da habitação incorporando o nome, uma tentativa de soar menos agressivo à Clara.

Quando os funcionários demitidos da empresa informam a ela sobre a ameaça contida no apartamento de cima, a protagonista então passa a atacar. Chama os salva-vidas e invadem a propriedade de posse dos *Bonfim*. Arrombam a porta de alguns apartamentos, deparam-se com uma enorme quantidade de cupim – outra tentativa de infiltração, algo insólito que parece ter sido idealizado por Seu Geraldo ou Diego. Em seguida, juntamente com sua advogada e alguns familiares, Clara segue para a sede da empresa com o objetivo de confrontar os homens. Ela leva tanto uma colônia de cupim numa mala quanto um par de documentos danosos à imagem da construtora. O conteúdo desses documentos, o espectador não tem acesso, mas pela maneira como Seu Geraldo reage, vincula-se a uma memória que ele gostaria de apagar. Nesse sentido, o acerto de contas entre as personagens remete também a um passado esquecido, recalcado, como se percebe em *O som ao redor.* A diferença é que neste último filme a disputa se dá entre personagens de grupos raciais distintos, o que não ocorre em *Aquarius*.

Figura 37 - Portas e olhares

Fonte: Capturas de tela do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016, CinemaScópio)

No primeiro longa-metragem de ficção de Mendonça Filho, os vigias batem à porta do patriarca duas vezes. Na primeira, quem visita o apartamento é Clodoaldo e Fernando, este último um rapaz com um olho cego. A sequência revela o percurso da rua até o interior da habitação. No plano inicial, a câmera segue os dois personagens,

ao fundo se vê um enorme muro de pedras. A impressão de uma construção imponente se intensifica quando Clodoaldo olha pra cima e nos faz imaginar a altura do edifício. Na banda sonora, escuta-se um ruído de bate-estaca que também ressoa no prólogo, junto a outros sons da cidade. No plano seguinte, os dois vigilantes entram na área do prédio, passam por duas portas gradeadas, que reforçam a ideia de um lugar protegido e, ao mesmo tempo, hostil. Ainda que o movimento dos vigias seja de aproximação à câmera, as linhas das grades e o contraluz acabam por achatar e silhuetar seus corpos no quadro, evocando uma sensação de impessoalidade.

O caráter impessoal permanece no próximo plano: uma panorâmica[102] dos homens passando pela garagem e adentrando o elevador de serviço. Tal como ocorre em *As boas maneiras*, o fato deles se dirigirem a este elevador comunica sobre a dinâmica de segregação racial no Brasil, principalmente, nestes condomínios de alto padrão. No elevador, eles ficam em silêncio, com Clodoaldo um pouco agitado, demonstrando certa apreensão. Após esse plano, Clodoaldo e Fernando seguem por um corredor vazio, param diante de uma porta, tocam a campainha do apartamento. O plano, uma composição em perspectiva, imprime também um achatamento dos corpos dos vigilantes, especialmente porque o quadro está tomado de azulejos e paredes. Outro fator que contribui para o efeito é o bloqueio do ponto de fuga, que é igualmente capaz de produzir expectativa em decorrência da possibilidade de abertura da porta.

[102] Movimento em que a câmera permanece fixa e faz um giro sobre seu próprio eixo. No caso deste plano, o movimento é horizontal, e não chega a completar nem 180 graus.

Figura 38 - Ida dos vigilantes ao prédio do Sr.Francisco

Fonte: Capturas de tela do filme *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012, CinemaScópio)

Após alguns segundos de espera, os homens vêem a porta ser aberta por Luciene, empregada doméstica. Clodoaldo então se apresenta, informa que veio falar com Seu Francisco. Ela deixa os vigias entrarem e fecha a porta. No interior do apartamento, a doméstica pede para que os homens esperem numa região entre a cozinha e a área de serviço. Enquanto esperam, Clodoaldo e Fernando se entreolham. A empregada retorna algum tempo depois e avisa que o Sr. Francisco já está vindo. Os homens esperam mais um pouco, parecem apreensivos. Outro plano em perspectiva, agora da cozinha vazia, com um ponto de fuga encoberto, alimenta a tensão pela entrada do homem no quadro. Tal como aponta Aumont, a perspectiva determina um centro ao espaço, "impõe-lhe limites", e assim "organiza-o como o campo visto por um olhar" (Aumont, 2012, p. 230). No caso do plano da cozinha, podemos vincular o olhar da câmera com o olhar de Clodoaldo que espera pelo Sr. Francisco. A expectativa é acentuada pela duração do plano e pela repetição dele que é montado de forma alternada com um contra-plano dos vigias.

Quando o Sr. Francisco surge em cena, os planos mudam de escala, tornam-se mais fechados. O diretor opta por uma "proximidade psíquica", tal como postula Aumont (2012), buscando com isso expressar uma atenuação da influência territorial.

Inicialmente, o patriarca cumprimenta os seguranças, mas não aceita o panfleto que Clodoaldo lhe oferece. Ele dá as rédeas da conversa e, quando Clodoaldo diz que muitas pessoas falaram dele, surge um primeiro *close*, que evidencia Seu Francisco com uma expressão desconfiada. Instala-se nesse momento uma suspeita, um princípio de desacordo na cena. Ele pergunta: *Quem falou de mim?.* Corta, *close* da face de Clodoaldo, ele responde de forma intimidada. A cena se desenvolve alternando primeiro plano e *close*. Seu Francisco ressalva sobre o neto, alerta aos vigias que não mexam com ele. Há uma tensão na face do antigo senhor de engenho no momento do close, uma dimensão monstruosa, que fascina e ao mesmo tempo repele, tal como aponta Philippe Dubois.

Para o autor, o close produz “efeitos pulsionais” que transformam o sentido da distância e nos levam a uma outra dimensão psíquica (Dubois apud Aumont, 2012, p. 146). Pascal Bonitzer complementa afirmando que “vê nesse primeiro plano abstrato o operador de uma concepção antinaturalista do cinema” que também produz “uma espécie de excesso no discurso fílmico” (Bonitzer apud Aumont, Marie, 2003, p. 120). Esse caráter monstruoso pode ser observado também nos *closes* de Clodoaldo e Fernando, mas na face deles há uma espécie de mistério e fúria contida que evoca outros significados. Esses *closes* fraturam a dimensão cotidiana da cena, investem outra temporalidade, outro sentido à disputa ali travada.

Figura 39 - Closes do Sr. Francisco e dos vigias

Fonte: Capturas de tela do filme *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012, CinemaScópio)

Os *closes* dos vigias e do Sr. Francisco retornam na sequência final, no acerto de contas entre eles. Vê-se também o mesmo plano em perspectiva do corredor, no qual se apresentam à porta e tocam a campainha. No lugar de Fernando encontra-se Claudio, irmão de Clodoaldo, que se junta ao parente para vingar a morte do pai e do

tio. Embora tenham sido convidados pelo próprio Sr. Francisco, que os recebe à porta, eles dirigem-se pelo elevador de serviço. O patriarca conta aos vigias que seu capanga foi morto numa cidade do interior, e que, por precaução, gostaria que os homens trabalhassem para ele, fazendo sua segurança particular. Clodoaldo se interessa pela história do capanga morto, o que gera um desentendimento na cena, já que Francisco não deseja entrar em detalhes sobre a morte do homem.

Uma tensão se instaura, Claudio surpreende o antigo senhor de engenho com a revelação de algumas lembranças: “Seu Francisco, vinte e sete de abril de oitenta e quatro”. Silêncio na sala, Francisco acena com a cabeça dando a entender que não recorda. O vigia prossegue: “O senhor não lembra, mas eu e meu irmão aqui a gente lembra”. Clodoaldo emenda: “Nessa data aí eu só tinha seis anos e eu me lembro”. O patriarca olha para os vigias de forma misteriosa, logo depois pergunta: “Vocês são os menino de Antônio?”. Clodoaldo responde que sim, em seguida recorda o nome do pai. O irmão inclui o do tio. A lembrança da morte dos parentes desloca o espectador até os rastros cintilados pela narrativa e, numa espécie de regressão, passa-se a compreender o sentido da primeira foto de arquivo, bem como a necessidade da exposição da causa do conflito. O circuito se fecha, a imagem da cerca é avivada na memória.

Em *Bacurau*, filme de Mendonça Filho em parceria com Juliano Dornelles, a estratégia de cerco é levada a cabo pelos invasores estrangeiros que visam praticar caça humana no povoado. A despeito da filiação aos gêneros cinematográficos do horror e do western, o filme corrompe algumas convenções que consolidaram estes gêneros, principalmente o "lugar do medo branco como premissa”, tal como assinala Kênia Freitas (2019). Em comparação com as obras anteriores, esta é aquela em que se percebe mais decisivamente a subjugação e a violência racializada que instaura a colonialidade. Ocorre, porém, que os primeiros forasteiros a marcar presença no território são brasileiros, dois sudestinos que, vestidos com roupa de trilha, chegam ao pequeno vilarejo em duas motos. João (Antonio Sabóia) e Maria (Karine Teles) estacionam em frente a uma bodega, entram no estabelecimento, são atendidos por Luciene (Suzy Lopes). Lá o rapaz pede uma água com gás e, enquanto ludibria a atendente, sua parceira põe um chip embaixo da mesa, com o intuito de bloquear o sinal de telefone na região. Estes motoqueiros trabalham à serviço do grupo

estrangeiro — conforme se percebe mais à frente no enredo — mas sentem-se parte do bando assassino.

Antes da chegada deles, Bacurau já enfrentava problemas de acesso e de abastecimento de água.[103] Numa das sequências introdutórias do longa-metragem vê-se o personagem de Erivaldo (Rubens Santos), em companhia de Teresa (Bárbara Colen), a dirigir um caminhão-pipa por uma estrada esburacada, logo depois ele informa à médica sobre o controle da represa por um grupo que impede os moradores do vilarejo de se aproximar. Outro evento anterior à aparição dos sudestinos é o desaparecimento do povoado no mapa (via satélite), um primeiro indício de algo estranho em curso. Em seguida, surgem o drone a espreitar Damiano (Carlos Francisco), os cavalos soltos da Fazenda Tarairú e o caminhão-pipa furado de bala. Quando a dupla de motociclistas desponta com suas roupas coloridas pela paisagem verdejante e, na sequência, dirige-se em ritmo acelerado à comunidade, a suspeita de um acontecimento violento se intensifica para o espectador. O que não tarda a suceder, já que logo após saírem do povoado, João e Maria cruzam com Maciel (Val Junior) e Flávio (Marcio Fecher), dois moradores de Bacurau, que voltavam da sede da fazenda, onde foram devolver os cavalos e averiguar o ocorrido.

Numa estradinha de terra, cercada por uma vegetação baixa, os homens são assassinados. A cena é filmada inicialmente num regime de plano e contra-plano, com a câmera muito mais próxima dos personagens da comunidade do que dos forasteiros. Mas, quando a personagem carioca atira, assume-se uma outra decupagem: os diretores exploram uma visualidade que remete à estética dos videogames, com planos zenitais[104] da ação violenta. Estes são emoldurados, inclusive, com a interface de comando do drone. Enquanto essas imagens são evidenciadas, escuta-se a voz de uma personagem invasora, que informa sobre os dois corpos abatidos. A perspectiva aérea segue dominante na cena seguinte, na qual se constata João e Maria percorrendo uma estrada de terra em suas motos. A voz

---

[103] A menção do prefeito Tony Jr (Thardelly Lima) às dificuldades do povo acessar a água, quando visita a comunidade, sugere que ele tem algum vínculo com os homens que controlam a represa. A comunidade soluciona provisoriamente o problema com um caminhão-pipa, que vai e vem por uma estrada esburacada a buscar e levar o recurso natural. Erivaldo é o motorista desse caminhão.

[104] Verifica-se ainda um outro plano zenital, numa angulação ainda mais alta, que revela a ação das personagens com o drone em quadro, quiçá para contextualizar as imagens com a moldura da interface do drone.

comunica o deslocamento deles à base. Antes de comentar mais detidamente sobre os personagens invasores e o cerco que empreendem, me parece importante apontar como a inserção do ponto de vista do drone aproxima o espectador de uma condição de visibilidade dos psicopatas norte-americanos.

Figura 40 - A matança vista do drone / Drone persegue sudestinos

Fonte: Capturas de tela do filme Bacurau (2019, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles)

Ainda que se efetue uma montagem de continuidade intensificada na cena, com planos curtos que variam a escala, a execução dos homens é vista na sua integralidade. Essa “onisciência visual”, permitida ao espectador pelas imagens do drone, remete ao panóptico foucaultiano, que ele conceitua a partir de Jeremy Bentham, aquele que idealizou a figura arquitetural das prisões européias. Segundo Foucault, o dispositivo panóptico estrutura-se em torno de “unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente” (Foucault, 1987, p. 223-224). Através desse modelo, tudo deve ser iluminado e poder ser visto, de modo contínuo e exaustivo, mas sem que o observador seja visto. Tal como percebemos na atualidade, essa vigilância panóptica alcança todo o campo social e não apenas os presídios. Encontra-se em qualquer parte, seja nas escolas e universidades, nos ambientes de trabalho, nas estações de metrô e terminais de ônibus, nas praças das cidades, nas academias, nos shoppings centers ou mesmo nos condomínios.

Em geral, a lente das câmeras de vigilância instaladas nesses espaços é uma grande angular, de modo que propicia um amplo campo de visão do ambiente focalizado, tal como ocorre na cena descrita acima de Bacurau, mais especificamente, no plano master do drone, que revela todos os personagens em quadro. A resolução dessas câmeras cada vez mais permite uma observação pormenorizada, também como efetua-se no filme, com os planos aproximados dos corpos das vítimas e dos sudestinos. Mas, até que ponto essa perspectiva ampla e irrestrita — panóptica — consegue estabelecer um distanciamento crítico daquilo que se vê? Se ao espectador é ofertado o domínio da visibilidade dos personagens estrangeiros, não surpreende que este mesmo espectador sinta prazer ao ver cabeças explodindo. A mim, me parece que a incorporação desse ponto de vista promove uma pulsão de vingança naquela pessoa que experencia o filme, já que, além de testemunhar a matança de forma intensificada e “transparente”, a trama é bastante maniqueísta. A partir dessas imagens, portanto, creio que somos incitados a desejar mais violência, o que, de alguma maneira, representa uma captura da nossa sensibilidade no circuito de afetos dominante, este permeado não apenas pelo medo, mas também pela violência.

Acerca da estratégia de cerco, ela se desvenda na cena posterior, em que os supremacistas estadunidenses se reúnem com os brasileiros no local em que estão hospedados, uma sede de fazenda na qual se vê uma casa-grande num quadro fixado numa parede, bem como um poema intitulado *“Saudade da casa grande”*, também

emoldurado. Na sala desta casa, os personagens conversam sobre os preparativos para a invasão. O chefe Michael (Udo Kier) atualiza sobre as ações que foram realizadas até então e interroga sobre as operações delegadas a seus comandados. Estes contam que, além de terem anulado a cidade do mapa virtual e cortado o sinal da rede, bloquearam a estrada de acesso à localidade, pagando a prestadores de serviços locais. Eles relatam ainda que irão interromper a eletricidade no dia seguinte e que não haverá feira no povoado. Essa ação conjunta de interrupção da energia elétrica, da rede de telefonia e internet, bem como a obstrução da água, da oferta de comida e do acesso por via terrestre, remete à operação conduzida pelo Estado de Israel na Faixa de Gaza neste momento em que escrevo, outubro de 2023. Um cerco total, com ares de genocídio.

De algum modo, o cerco desses personagens invasores resgata aquela segunda acepção do termo “território”, que citei na introdução, e que envolve uma ideia de “terror". Mas, se o objetivo dos invasores estrangeiros consiste em, nas palavras de Ormond (2019), “tornar a cidadela um grande parque temático de vítimas”, isso inclui o extermínio não apenas da população residente em Bacurau — fixada como alvo da aventura macabra com armas vintage —, mas daqueles que prestam serviço aos supremacistas, inclusive, os brasileiros sudestinos. João e Maria, que se dizem originários do Sul, gabam-se de pertencer a esta região "rica" do país, ressalvam que ela é formada por colônias de italianos e alemães, o que, para eles, configuraria uma maior aproximação com os invasores do que com os nordestinos (*“Somos mais como vocês”*, diz o rapaz). No entanto, a fala gera uma enorme chacota acerca da brancura dos personagens (*“Como podem ser como a gente? Somos brancos. Vocês não são brancos”* / *“Eles meio que parecem brancos, mas não são. Os lábios e o nariz dela entregam, tá vendo?”* / *“Eu acho que ele é um latino bonitão”*).

A cena elucida aquilo que já pontuei anteriormente nesta tese, a maneira como os brancos brasileiros são percebidos pelos brancos norte-americanos e europeus. Ainda que estes últimos apontem os traços físicos dos personagens sudestinos como provas de não pertencimento à raça branca, sabe-se que o critério decisivo para o reconhecimento da identidade branca nos países ricos e imperialistas está atrelado à origem e não exclusivamente ao fenótipo. Não sendo brancos, as cabeças de João e Maria valem pontos para os estadunidenses. Tanto que, momentos depois do episódio de escárnio, metem bala nos dois. Vê-se em seguida uma montagem com uma série

de planos de corpos abatidos, muitos deles negros. Alguns encontram-se na casa onde os invasores estão alojados, outros num veículo na área da fazenda Tarairú. Os últimos, os cadáveres de Maciel e Flávio são vistos por Pacote (Thomas Aquino) também nas imediações da fazenda. Quando ele encontra os corpos dos amigos, dá-se conta do risco que toda comunidade está correndo. Aí então vai atrás de Lunga (Silvero Pereira), uma personagem justiceira com aparência andrógina, que retorna à Bacurau com seu grupo para liderar a resistência ao cerco.

Embora a heroína trans entusiasme alguns moradores para cavar um buraco num plano de contra-ataque, sua chegada não consegue impedir a execução de outros crimes dos estrangeiros. Um garoto é assassinado logo na sequência, quando brincava com outras crianças à noite. O homicídio ocorre numa área um tanto afastada do povoado, um descampado com mata baixa ao redor. As outras cenas de assassinato também transcorrem em ambientes ermos, como a estrada na qual um casal de moradores em fuga é executado, numa cena que revela a técnica de cerco de maneira espetacular, com o drone a perseguir o veículo e informar aos invasores, uma prova de como as mais inovadoras tecnologias podem estar à serviço de práticas de extermínio — vide os mísseis georreferenciados do estado de Israel, que alvejam hospitais e todo tipo de construção. Estas cenas confirmam uma prevalência dos espaços exteriores em relação aos interiores e, além disso, atestam como os lugares mais perigosos estão notadamente distantes do ambiente construído, ainda que todo o território de Bacurau esteja sob ameaça.

Figura 41 - O cerco

Fonte: Capturas de tela do filme Bacurau (2019, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles)

Nesse aspecto, me parece importante ressalvar que a arquitetura tem menor relevância em *Bacurau* do que nas obras anteriores de Mendonça Filho, também porque este não é um filme centrado na problemática urbana e/ou perpassado por conflitos em torno de uma propriedade. Os supremacistas cercam o povoado com o intuito de praticar caça humana, empreendem toda a missão por um enigmático prazer em matar e não necessariamente por um desejo de conquistar o território, de permanecer nele. Tampouco o filme se concentra em figuras arquitetônicas e espaciais com o intuito de evocar um tipo de afeto muito característico, como acontece em *O som ao redor*, no qual a reiteração de imagens de edificações hiper protegidas e de elementos hostis na paisagem expressa um sentimento de medo generalizado. Talvez o museu da cidade estimule, em algum grau, uma expectativa de confronto no espectador, mas a influência maior para a concretização deste efeito deve-se à cenografia, mais especificamente, os letreiros na parede, informando que havia armas ali. Noutras palavras, o que busco comunicar é que a arquitetura não necessariamente contribui para o engendramento da atmosfera de suspense no longa-metragem. Isso resulta mais diretamente do enredo e da montagem, que encadeia muitas vezes cenas dos moradores em atividades cotidianas com cenas de aproximação dos invasores.

É interessante notar como, mesmo com a iminência do ataque dos norte-americanos, boa parte da comunidade de Bacurau não se deixa contaminar pelo afeto do medo, segue a ocupar as ruas e espaços públicos da localidade: jogando capoeira, velando mortos e/ou realizando outras atividades. Salvo o casal que foge de carro e os parentes das vítimas, não se vê ato de desespero. Ao contrário, o que se constata são personagens serenos e confiantes de que conseguirão resistir. Prova disso é a reação do personagem Damiano quando nota o acercamento dos estrangeiros à sua casa: ele não hesita, segue a molhar suas plantas no tempo que lhe convém, uma cena na qual os planos tem uma duração mais estendida, algo raro na obra. Em algum grau, pode-se dizer que o povoado é um tanto idílico e idealizado, como sugere Ferreira (2019), também em crítica para a Revista Cinética, enumerando três fatores para tal:

> Primeiro, pela consciência que se atribui a eles da violência que sofrem nas mãos da associação entre Estado e forças estrangeiras; fosse esta paixão nacional-popular difundida, como Gramsci percebeu, a revolução já estaria a meio caminho andada. Segundo, pela espetacular capacidade de união perante a ameaça externa, que naturaliza a forma como conflitos preexistentes de traições, desavenças, etc. (alguns destes ganham as telas), deixam de importar em nome da causa maior (…) Também, pelo modo operante como enfrentam violência e abandono, ao fecharem as portas da casa e deixarem as ruas vazias para o populismo do candidato ou a sanguinolência dos norte-americanos; a comunicação através de walkie talkies como forma de reconhecimento do ambiente, ou a divisão humanitária das refeições e dos remédios. É como se estivéssemos mais em uma comuna autogestionada que uma cidadezinha de interior do Brasil (Ferreira, 2019, s.p.).

Se a resistência se organiza em face desse senso de comunidade, no entanto, me parece exagerado dizer que o triunfo deles sobre os invasores se dá exclusivamente por este motivo. Os estrangeiros caem na armadilha montada pelos residentes do vilarejo porque, de uma forma inexplicável e um tanto inverossímil, abrem mão de algumas vantagens, entre elas o apoio do drone e o contato com a base. Além disso, o comportamento ambíguo de Michael, que ignora Domingas (Sônia Braga) quando tem a possibilidade de vitimá-la e/ou quando atira contra os próprios companheiros, contribui para a derrocada deles. As regras que o líder dos invasores dita ao bando e, sobretudo, a restrição do uso de armas modernas afiguram-se como

soluções *ex machina*[105] a fim de contrabalancear as desvantagens daqueles que estão cercados e, consequentemente, permitir que a comunidade tenha alguma chance no confronto.

Nesse sentido, ainda que a estratégia de cerco seja exitosa, os fatores que elenquei acima atenuam a capacidade letal dos personagens supremacistas na parte final da narrativa, que, um a um, vão tombando diante de Lunga e de outras/os combatentes do vilarejo. Isso ocorre atado à experiência de catarse que os diretores visam promover, uma vez que a identificação do espectador está constituída em torno das figuras oprimidas do povoado. O desfecho, então, consagra a resistência comunal, de forma a restituir a violência e a selvageria dos invasores, agenciando alguns elementos da cultura popular e da mitologia sertaneja, vide as cabeças cortadas dos forasteiros exibidas na frente da Igreja, que remetem aos cangaceiros do bando de Lampião.[106] Ocorre que ao redistribuir a violência, com cenas de atos brutais dos moradores, o filme apela para um repertório cultural extremamente controverso, que associa a figura do nordestino à ignorância, à incivilidade e outras características instintivas.[107]

Segundo Durval Muniz de Albuquerque Jr., a invenção do Nordeste como um lugar atrasado, de gente miserável, com aspecto rudimentar, se deu nas primeiras décadas do século XX, ali por volta de 1910 a 1930. Essa identidade regional se forjou através de uma série de discursos e práticas não-discursivas, que atrelaram aspectos do clima e da geografia à comportamentos sociais, e que, sobremaneira, produziram estereótipos negativos sobre a população nordestina. Como o próprio autor cita, “a seca, o cangaço, o messianismo, as lutas de parentela pelo controle dos Estados, são os temas que fundarão a própria ideia de Nordeste” (Albuquerque Jr., 2009, p. 46). Mas, se as fronteiras desta espacialidade começam a ser esboçadas inicialmente por

---

[105] Expressão que provém de “Deus ex machina” e que corresponde a "deus que desce numa máquina". Consiste num recurso dramático, utilizado muitas vezes com a aparição de uma personagem inesperada, que efetua uma situação complicada e auxilia na resolução do enredo.

[106] Em 1938, cangaceiros do bando de Lampião foram capturados e mortos por soldados, em seguida suas cabeças expostas na escadaria do Palácio Dom Pedro II, atual sede da prefeitura do município de Piranhas - AL. Uma foto icônica com as cabeças foi publicada em jornais na época. O autor da foto é desconhecido.

[107] Ver mais em ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. A invenção do Nordeste e outras artes. 4ª ed. Recife: FJN; Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2009.

um interesse político de determinadas famílias que concentravam poder e que pretendiam manter seus privilégios, a região só se constitui de fato com a contribuição determinante de “obras sociológicas e artísticas” dos herdeiros dessa elite regional, que se empenharam em “criar novos territórios existenciais e sociais, capazes de resgatar o passado de glória da região, o fausto da casa-grande, a ‘docilidade’ da senzala, a ‘paz e estabilidade’ do Império” (2009, p. 46-47)

Ainda que os personagens estrangeiros sejam retratados como sanguinários e que a própria representação da coletividade local seja diversa, a obra de Mendonça Filho e Dornelles nutre alguns dos estigmas que compuseram e ainda compõem o imaginário acerca do nordestino. Quando Lunga surge com um facão no museu da cidade para esfaquear um inimigo já combalido, em planos de câmera baixa (*contra-plongeé)* que destacam seus gestos furiosos e o semblante de júbilo de um dos seus parceiros, os diretores de algum modo reforçam o estereótipo do selvagem que foi sedimentado nesse discurso histórico sobre o povo do Nordeste. Não que a violência seja injustificada e/ou desproporcional do ponto de vista do enredo, haja vista as barbaridades que os norte-americanos cometeram, bem como o plano de exterminar toda a população de Bacurau, inclusive, com a colaboração do prefeito, representante da elite local. Mas, o fato de exacerbar na imagem a brutalidade dos personagens oprimidos em ato de vingança e, principalmente, um certo gozo em suas expressões faciais, por si só, confere um grau de estigmatização e folclorização. No subcapítulo seguinte, aprofundarei mais dessa discussão que envolve o processo de acionamento de estereótipos.

4.2 Fantasmas, vultos, zumbis, bruxas e outras figuras: a questão do olhar, o engendramento do medo e as projeções do outro racial

Uma das principais linhas de força desta tese concerne às tensões em torno da diferença racial, que são expressadas nos filmes de variadas formas. Até aqui, comentei sobre algumas cenas litigiosas em que as ações e os diálogos das personagens tiveram maior ênfase na análise, como aquela em *Açúcar* na qual Bethania é confrontada por Alessandra na despensa e reage de maneira enérgica,

tentando calar a personagem negra à força. Nesta seção, pretendo ir um pouco além dessas dimensões, isto é, almejo explorar o domínio das visualidades, o que compreende tanto sondar a cenografia e os objetos cênicos que carregam traços sobreviventes de colonialidade, quanto as figuras humanas que povoam as imagens com suas formas plásticas diversas, principalmente os corpos não-brancos, que muitas vezes são caracterizados como vultos e assombrações.

Antes de ir a fundo na análise, gostaria de introduzir uma discussão sobre a questão do olhar, de modo a fornecer uma base teórica em torno da experiência que se forja para os espectadores nas obras cinematográficas. Segundo Thomas Elsaesser e Malte Hagener, baseando-se nas ideias de Laura Mulvey, a experiência cinematográfica compreende três tipos de olhar: “o olhar da câmera para a ação, o olhar do espectador para a tela e, finalmente, os olhares intradiegéticos dos personagens uns para os outros” (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 114). No cinema de continuidade intensificada, em que a montagem encontra-se à reboque do enredo e movida por um desejo de capturar a atenção, os dois primeiros tipos de olhares se subordinam ao terceiro, pois a presença da câmera e do público são deliberadamente ocultadas do espectador, a fim de engendrar uma ilusão de um mundo próprio da narrativa.

Ocorre que a decupagem clássica (presente nos filmes de ficção deste corpus) promove um “processo narcísico de identificação com um “eu ideal” que se vê na tela”, historicamente atrelado ao gênero masculino, e que também estimula um “processo voyeurístico” (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 114). Mulvey, em sua formulação psicanalítica acerca da condição do espectador, descreve duas pulsões diferentes como artifícios de poder e fascínio de um filme. A primeira corresponde ao “prazer de olhar”, ligado a “escopofilia” — termo freudiano —, um prazer que “trata as outras pessoas como objetos, submetendo-as a um olhar controlador e curioso” (Mulvey apud Elsaesser; Hagener, 2018, p. 115). A segunda compreende os processos de identificação, que vincula-se à fase do estádio do espelho, na qual a “criança de seis a 18 meses se identifica com a própria imagem no espelho, que lhe parece ter habilidades motoras mais desenvolvidas” e que, em suma, confere uma “autoprojeção idealizada” (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 115).

Nesse sentido, o argumento de Mulvey se pauta, principalmente, pela "hierarquia de olhares" que estrutura as obras, e que opera normativamente uma clivagem de gênero. Ela diz que "num mundo ordenado pelo desequilíbrio sexual, o prazer de olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino" (Mulvey apud Elsaesser; Hagener, 2018, p. 115), logo, quem olha é o homem e, a mulher lhe resta ser observada. Ainda segundo a autora, o cinema hollywoodiano clássico caracterizou-se não apenas pela primazia da narração através do protagonista, mas também por um espectador masculino, que projeta o seu olhar num substituto materializado na tela. Este personagem masculino com o qual o espectador se identifica é àquele que controla os eventos na narrativa e que partilha, juntamente com o sujeito que contempla a obra, o "poder ativo do olhar erótico" (Mulvey, 1983, p. 446). Para ela:

> A mulher mostrada como objeto sexual é o *leitmotiv* do espetáculo erótico: de garotas de calendário até o striptease, de Ziegfeld até Busby Berkeley, ela sustenta o olhar, representa e significa o desejo masculino. O cinema dominante combinou muito bem o espetáculo e a narrativa. (Repare, entretanto, como, num filme musical, os números de canto e dança quebram com a fluidez da diegese). A presença da mulher é um elemento indispensável para o espetáculo num filme narrativo comum, todavia sua presença visual tende a funcionar em sentido oposto ao desenvolvimento de uma história, tende a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica" (Mulvey, 1983, p. 444)

Mas que corpo feminino é este que o cinema clássico elegeu como objeto de prazer? Não estaria Mulvey referindo-se exclusivamente às mulheres brancas? A despeito do texto da autora lançar luz sobre questões centrais concernentes ao olhar e as relações de poder que o compreendem, a mim me parece que ela desconsidera a dimensão racial na sua crítica. Como contraponto à essa abordagem que enfatiza a diferença sexual a partir de uma moldura psicanalítica, hooks assinalou que ela "suprime ativamente o reconhecimento da raça, reencenando e espelhando o apagamento da feminilidade negra realizado pelos filmes, silenciando qualquer discussão sobre a diferença racial" (hooks, 2019, p.228). Ela propôs pensar então questões relativas ao ponto de vista e a representação com base na experiência de mulheres negras, o que lhe deu alguma projeção no campo de estudos de cinema nas últimas décadas.

Em seu artigo acerca do olhar opositor, a autora afirma que muitas das espectadoras negras[108] testemunharam que tinham que desvencilhar-se da crítica às questões raciais para ter uma experiência de prazer com os filmes (hooks, 2019, p. 224). Já outras mulheres negras, críticas de cinema, elaboraram uma maneira de se relacionar com as obras apoiada num “prazer de questionar”, em virtude da desidentificação com o “olhar falocêntrico” e com “a construção da feminilidade branca" (hooks, 2019, p.228). No entanto, segundo ela, essa “habilidade crítica" se torna uma forma de resistência apenas quando as espectadoras negras “individualmente resistem de modo ativo à imposição de formas dominantes de ver e de saber” (2019, p. 236). Uma missão árdua, que não alcança todas as mulheres negras entrevistadas pela autora, ainda que todas elas sejam conscientes do racismo.

Na minha perspectiva, isso ocorre porque é mesmo custoso reeducar o nosso gosto, desativar o repertório cultural e artístico que nos formara. O cinema hollywoodiano não firmou bases sólidas apenas no imaginário, instituiu também formas sensíveis de perceber e viver o mundo, influenciando plateias por toda parte do globo terrestre, inclusive, populações periféricas. Tal como Shohat e Stam (2006) contextualizam, muitas das representações do cinema americano forjaram-se a partir do olhar branco, tanto de cineastas como de protagonistas brancos. No caso de alguns gêneros cinematográficos, como o horror, o terror e o western, a narrativa destes filmes explorou em demasia a projeção do “medo branco” e a produção de estereótipos dos negros, indígenas e outros raciais. No texto comentado acima de hooks, ela cita uma passagem de Hall em que discorre sobre a influência desse olhar inquisidor:

> O que Frantz Fanon nos lembra em *Pele negra, máscaras brancas* é como o poder está do lado de dentro, assim como de fora: “o outro, através de gestos, atitudes, olhares, fixou-me como se fixa uma solução com um estabilizador. Fiquei furioso, exigi explicações… Não adiantou nada. Explodi. Aqui estão os farelos reunidos por um outro eu”. Esse “olhar” a partir do lugar do Outro — por assim dizer — nos fixa, não apenas com sua violência, hostilidade e agressão, mas com a ambivalência de seu desejo” (Hall apud hooks, p.217)

[108] No texto, hooks insere algumas das falas de mulheres negras com quem conversou. Esta frase a seguir é de uma delas: “Eu sempre podia ter prazer com os filmes, desde que não olhasse com profundidade” (hooks, 2019, p. 225)

Bhabha vai na mesma vertente, diz que o negro é representado simultaneamente como selvagem e “o mais obediente e digno dos servos (o que serve a comida); ele é a encarnação da sexualidade desenfreada e, todavia, inocente como uma criança; ele é místico, primitivo, simplório” (Bhabha, 2005, p. 126). Para o autor, essas versões que se difundem acerca dos negros e negras são produto de uma estratégia do discurso colonial, das ambivalências que o estruturam, que ao mesmo tempo concebem a pessoa negra como "um objeto de desejo e escárnio, uma articulação da diferença contida dentro da fantasia da origem e da identidade" (Bhabha, 2005, p. 106). Ainda segundo Bhabha:

> A construção do sujeito colonial no discurso e o exercício do poder colonial através do discurso exigem uma articulação das formas da diferença - raciais e sexuais. Essa articulação torna-se crucial se considerarmos que o corpo está sempre simultaneamente (mesmo que de modo conflituoso) inscrito tanto na economia do prazer e do desejo como na economia do discurso, da dominação e do poder (Bhabha, 2005, p. 107)

Essa estratégia do discurso colonial tem como objetivo "apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução" (BHABHA, p.111). Bhabha diz ainda que essas operações discursivas visam validar um sistema de representação similar ao realismo, um regime de verdade que "produz o colonizado como uma realidade social que é ao mesmo tempo um "outro" e ainda assim inteiramente apreensível e visível" (Bhabha, 2005, p. 111). Para ele, esses procedimentos utilizados se articulam com a produção de estereótipos, processo que encapsula e fixa os sujeitos, "que se move entre o reconhecimento da diferença cultural e racial e seu repúdio, fixando o não-familiar a algo estabelecido, de uma maneira que é repetitiva e que vacila entre prazer e medo" (Bhabha, 2005, p. 115).

Segundo Bhabha, o estereótipo deve ser compreendido também com base na ideia do fetichismo, já que, "como ponto primário de subjetificação (sic) no discurso colonial, tanto para o colonizador quanto para o colonizado", ele agencia "a cena de uma fantasia e defesa semelhantes — o desejo de uma originalidade que é de novo ameaçada pelas diferenças de raça, cor e cultura" (Bhabha, 2005, p. 117). Nesse sentido, o autor também recorre a Fanon, com o intuito de demonstrar que "a recusa da diferença transforma o sujeito colonial em um desajustado - uma mímica grotesca ou uma "duplicação" que ameaça dividir a alma e a pele não-diferenciada, completa,

do ego" (Bhabha, 2005, p. 117). Ainda segundo ele, o estereótipo “não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade”, contudo, também é uma simplificação porque corresponde a “uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais" (2005, p. 117).

Diante destas reflexões, resta-me assinalar o quanto os realizadores dos filmes deste corpus tomaram posições ambivalentes acerca da colonialidade que pretensamente ambicionavam combater. Conforme descrevi no início do capítulo, em muitas das obras analisadas ocorre um reiterado acionamento de atributos instintivos e sexuais das personagens negras, bem como uma frequente vinculação do perigo à presença de vultos e outras figuras notadamente negras, de modo que as representações que se forjam para os espectadores constituem-se em torno dos mesmos mecanismos de estereotipização do discurso colonial. Ainda que algumas das ações impetuosas e violentas dessas personagens estejam justificadas nas narrativas, os papéis sociais mobilizados para os negros e negras nas obras corroboram com o discurso histórico construído pelos brancos.

Através de uma dinâmica de inclusão e desaparecimento, muitas das figuras negras são retratadas como ameaçadoras e/ou sexualizadas. Não à toa, alguns destes corpos são filmados numa perspectiva voyeur, de maneira distanciada, tanto nas habitações como nas ambiências exteriores presentes nos longas-metragens. Por vezes, aparecem em cenas construídas como sonhos, ou melhor, pesadelos, de forma a assombrar a branquitude. Noutras vezes figuram através de rastros e fugas, como o menino-aranha[109] (Jefferson Lima) em *O som ao redor*, que percorre os telhados, os interiores das casas e as copas das árvores da vizinhança durante as madrugadas.

Em *Açúcar*, a reiteração de estereótipos é ainda mais evidente, principalmente, no que tange à esfera sexual — dimensão esta que abordarei no capítulo seguinte. Ocorre também uma animalização de determinados corpos negros, processo que, na

[109] Nos créditos do filme, este personagem é identificado como “Menino da Árvore”, mas há um esforço por parte do diretor de associar esta figura ao “Menino-aranha”, personagem histórico que ficou conhecido na cidade do Recife por escalar edifícios altos e invadir algumas propriedades durante as madrugadas. Optei por denominá-lo da segunda forma, em face do repertório histórico que mobiliza.

minha perspectiva, encontra-se articulado às estratégias sensíveis do filme, ou seja, busca instaurar uma certa produção do medo para a protagonista, e, por que não, para o espectador? Nas próximas páginas, portanto, mapeio algumas destas figurações do horror.

4.2.1.Fantasmas, vultos

No imaginário da população brasileira, as histórias de assombração decerto que ocupam um lugar expressivo. Dentre as lendas incluídas nessa categoria problemática chamada folclore brasileiro, encontram-se a da Procissão das Almas, em Minas Gerais, a da Emparedada do Recife, em Pernambuco, além daquelas mais conhecidas, como a do Saci Pererê e a do Curupira — entidades racializadas e bastante solicitadas nas produções midiáticas. No que concerne ao contexto colonial, Freyre comenta sobre uma tal atmosfera soturna das edificações seculares em *Casa-grande & senzala*, que, segundo ele, teria correlação com o fato dos senhores coloniais enterrarem dentro das habitações alguns familiares mortos e, nos seus "zelos exagerados de privatismo", também jóias e ouro, por "segurança e precaução contra os corsários, contra os excessos demagógicos, contra as tendências comunistas dos indígenas e dos africanos" (Freyre, 2003, p. 40). Para ele, estes seriam

> Os dois fortes motivos das casas-grandes acabarem sempre mal-assombradas com cadeiras de balanço se balançando sozinhas sobre tijolos soltos que de manhã ninguém encontra; com barulho de pratos e copos batendo de noite nos aparadores; com almas de senhores de engenho aparecendo aos parentes ou mesmo estranhos pedindo padres-nossos, ave-marias, gemendo lamentações, indicando lugares com botijas de dinheiro. Às vezes dinheiro dos outros de que os senhores ilicitamente se haviam apoderado. Dinheiro que compadres, viúvas e até escravos lhes tinham entregue para guardar (Freyre, 2006, p. 40)

Em *O som ao redor*, as fantasmagorias do passado da família patriarcal que protagoniza o filme não são exatamente mostradas, mas sugeridas. Evoca-se uma certa dimensão assombrada, especialmente, no começo da terceira parte, intitulada "Guarda-costas", em que Francisco recebe a visita do neto João e da namorada Sofia em sua casa-grande do interior. Após a cena deles dormindo na varanda, vê-se alguns

planos do casal descendo as escadas da habitação e acessando outros cômodos no térreo. O aspecto abandonado da casa produz um certo clima sombrio. Os personagens abrem as janelas e portas, logo depois escutam alguns passos. Entreolham-se, carregam expressões surpresas. Os passos não parecem de Francisco, mas de alguém com sapato. Seria uma alma penada?

Corta, vê-se o casal agora percorrendo uma estradinha de terra que liga a uma escola de nome João Carpinteiro, numa alusão ao diretor John Carpenter. Na frente dessa escola, uma professora realiza um exercício com um grupo de alunos e alunas. Algumas dessas crianças olham para o casal com expressão curiosa. Em seguida, noutro plano, João e Sofia percorrem uma fábrica/engenho desativada. Na cena posterior, ingressam num cinema em ruínas, no qual surgem ruídos e uma música de um filme de terror. A sequência encerra com o banho de cachoeira do casal junto ao patriarca. O sangue inserido artificialmente na corredeira de água vem perturbar o instante descontraído deles. João olha para a câmera, a imagem cristaliza: teria um fantasma encarnado no personagem?

Se em *O som ao redor* não há propriamente a materialização de um ser espectral, em *Aquarius* já não se pode dizer o mesmo. O outro racial é quem figura por meio de uma assombração. Vestida com uniforme de empregada doméstica, uma mulher negra e jovem (Andrea Rosa) é observada primeiramente num enquadramento voyeur na cozinha da casa de Clara. A luz baixa e a tonalidade azulada forjam para o espectador uma atmosfera sombria, que é acentuada pelo plano seguinte, no qual se verifica um efeito vertigem.[110] Neste plano, também em baixíssima luz, a personagem percorre o corredor e a câmera ao mesmo tempo aproxima-se e afasta-se dela. Na sequência, vemos a empregada adentrar no quarto da jornalista aposentada, depois abrir o guarda-roupas, recolher uma caixa pequena de madeira, sentar sobre a cama e, por último, vistoriar as jóias presentes na caixa. O plano seguinte a esta ação revela a doméstica conferindo as jóias e Clara deitada na cama, observando a prática de ladroagem da antiga funcionária.

---

[110] O chamado efeito *Vertigo*, ou *Dolly Zoom*, é uma distorção visual resultante de um movimento de câmera (travelling) aliado à uma mudança na distância focal da lente (zoom), que produz no espectador uma sensação de vertigem. Os planos filmados dessa maneira são utilizados no cinema quando há uma intenção de se transmitir medo ou tensão, normalmente indicando que o personagem está em uma situação de perigo.

Figura 42 - Empregada fantasma

Fonte: Captura de tela do filme Aquarius (2016), de Kleber Mendonça Filho

Figurada como fantasma nesta sequência, ela já havia sido mencionada no filme noutra cena, inclusive, aparece em algumas fotografias, mas sua face permanecia encoberta. Essa exposição da personagem ocorre na cena em que Clara está reunida com alguns familiares para escolher fotos do vídeo de casamento do sobrinho. Num primeiro momento, a protagonista entrega alguns álbuns para os noivos, em seguida senta-se com o irmão (Buda Lira) e com a cunhada (Paula de Renor) para rememorar algumas das pessoas que aparecem nas fotografias. A câmera focaliza estas imagens em plano de detalhe, na qual sobressai-se a antiga empregada doméstica, que recorre em quatro fotos.

Na primeira, vê-se apenas os seus braços e parte do tronco e do queixo; na segunda, em que o marido de Clara e sua filha se encontram em primeiro plano, a personagem negra é enquadrada ao fundo, com o rosto desfocado e subexposto; na terceira, ela tem até um certo destaque, mas é vista de cabeça baixa, cuidando da garota; na quarta, uma foto que centraliza a filha de Clara, vê-se apenas o tronco e os braços da doméstica. A protagonista do filme, sem conseguir lembrar o nome da mulher de imediato, recorda que ela furtou algumas das suas joias: *"Fazia uma comida maravilhosa, todo mundo adorava ela, lembra? E acabou que era uma filha da puta, roubou nossas joias... as joias da mamãe, da vó..."*. O irmão e a cunhada de Clara,

num tom calmo, conforme aponta Victor Vigneron, explicam “o roubo das joias como modo de funcionamento normal das relações entre patrões e empregados, uns explorando os outros e estes compensando sua situação por meio de pequenas trapaças” (Vigneron, 2016). Ainda segundo o autor:

> Esse comentário se situa como que fora do tempo, ou pelo menos no nível da estrutura das relações de trabalho, mais um flerte com o tema da formação brasileira, marcada pela escravidão. Mas sentimos que essa constatação mais direta é, ao mesmo tempo, não uma denúncia e sim uma justificativa cínica (Vigneron, 2016).

Após o comentário da cunhada, o diretor insere a segunda foto da doméstica numa escala ampliada. Agora ela está centralizada no quadro, mas sua face ainda é irreconhecível, por conta da subexposição. Clara e o espectador só irão acessar o rosto da mulher mais adiante, na cena descrita acima, em que a doméstica furta as jóias. De algum modo, sua imagem borrada faz dela um vulto, o que promove uma certa dimensão fantasmagórica também. A perturbação que a fotografia da empregada provoca na protagonista articula-se com algumas das ideias de Rancière, que aqui gostaria de introduzir brevemente.

Na sua tese sobre a partilha do sensível, Jacques Rancière (1996) aproxima o estético do político quando propõe pensar um sistema de evidências sensíveis que se funda a partir de um comum, mas que também tem suas partes exclusivas. Segundo ele, a própria ideia de estética corresponderia a uma divisão, um “recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído” que, ao mesmo tempo, estabelece “o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (Rancière, 2005, p. 16). Os pressupostos da divisão e da igualdade são as bases do pensamento do autor, de maneira que podem ser abreviadas a partir de duas noções: polícia e política.

Segundo Rancière, um conflito político resultaria da fricção entre um corpo social estruturado e outra parte (não contida nesse corpo) que vem perturbar o que se encontra estabelecido. Regendo este corpo social estruturado é que estaria a “polícia” ou “ordem policial”, determinando “as divisões entre os modos de fazer, de falar e de existir” (Rancière, 1996, p. 42). Assim, conforme o próprio autor aponta, esse conceito reformula as noções habitualmente aceitas da política.

> Estas designam com a palavra política o conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a

> organização dos poderes e a gestão das populações, a distribuição dos lugares e das funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição. Proponho dar a esse conjunto de processos um outro nome. Proponho chamá-lo polícia, ampliando, portanto o sentido habitual dessa noção, dando-lhe também um sentido neutro, não pejorativo, ao considerar as funções de vigilância e de repressão habitualmente associadas a essa palavra como formas particulares de uma ordem muito mais geral que é a da distribuição sensível dos corpos em comunidade (Rancière, 1996, p. 372).

Ainda segundo Rancière, uma disputa que ocorre entre uma parte estabelecida na distribuição do sensível e aquela parte que está excluída nessa distribuição, “a parte de parte alguma” ou “parte dos sem parte”, é o que poderia ser entendido também enquanto “dissenso” (Rancière, 1996, p. 372). Para explicar esse conceito, ele retoma a noção clássica de democracia (do grego antigo: demos + kratos), que significa “poder, governo do povo”. No entanto, para o autor, o termo “demos” seria um ser duplo, já que ao mesmo tempo em que descreve parte da comunidade (os pobres, os excluídos, através da noção de povo), ele também se refere à comunidade política como um todo.

Pela sua própria composição desigual, “enquanto diferente da soma das partes que a constituem”, o processo democrático produziria sempre uma face de exclusão, levando aqueles “sem parte” que pertencem ao todo virtual da comunidade a reivindicar a sua parcela na totalidade, já que não encontram espaço (Rancière, 1996, p. 370-371). As cenas do dissenso estariam articuladas então à reivindicação desses “sem parte”, e consequentemente, à ideia de “política” (1996, p. 372), capaz de promover uma instância de enunciação coletiva e assim redesenhar o espaço das coisas comuns (1996, p. 86).

> Proponho reservar a palavra política ao conjunto das atividades que vêm perturbar a ordem da polícia pela inscrição de uma pressuposição que lhe é inteiramente heterogênea. Essa pressuposição é a igualdade de qualquer ser falante com qualquer outro ser falante. Essa igualdade, como vimos, não se inscreve diretamente na ordem social. Manifesta-se apenas pelo dissenso, no sentido mais originário do termo: uma perturbação no sensível, uma modificação singular do que é visível, dizível, contável (Rancière, 1996, p. 372)

Nesse sentido, pode-se dizer que a aparição vultuosa, borrada e espectral da empregada doméstica de Clara promove um dissenso nas cenas em que figura. A inclusão da personagem na imagem, ainda que parcial, faz vibrar energias adormecidas, expressando uma ideia de perturbação no sensível. Essas figurações

engendram uma carga conflitual e tensiva, afetos correlatos à colonialidade, além de uma percepção de que as personagens da branquitude sentem uma espécie de culpa. O clima tenso retorna, de forma constrangedora, num momento posterior na cena, em que Ladjane — empregada atual da jornalista aposentada —, interrompe as rememorações da família e revela uma foto do seu filho morto. Antes de exibir a fotografia, pergunta se Clara e os parentes querem mais vinho. Eles aceitam, ela os serve. A empregada aproveita o momento para mostrar a imagem 3x4 do filho. Após servir a família e exibir a foto, Ladjane sai de quadro. O foco narrativo segue com Clara e seus familiares, que demonstram desconforto com a situação. A partir dessa interferência de Ladjane, o que constato é que, apesar de sua fala expressar a reivindicação de uma personagem historicamente excluída da estrutura social constituída e visibilizada, seu corpo aparece numa posição subordinada.

Figura 43 - Fotos da empregada doméstica / Ladjane mostra foto do filho

Fonte: Capturas de tela do filme Aquarius (2016), de Kleber Mendonça Filho

Assim como a empregada que figura sem rosto, Ladjane também tem nesta cena a face preterida. Ela é enquadrada de costas, apenas com o tronco à vista. O que indica essa escolha do diretor? Por que borrar ou ocultar os rostos das domésticas nesses momentos litigiosos? Estaria fora ou dentro da distribuição do sensível que a obra institui? A minha primeira suposição é que, com essa operação, Mendonça Filho busca em alguma medida projetá-las como sujeitos coletivos, como corpos pertencentes aos "sem-parte", aos excluídos que têm quase sempre a singularidade negada e uma circulação/experiência reduzida nos espaços de poder.

Mas esse gesto esbarra em seus próprios limites de representação, pois os pobres, isto é, os negros e negras são oclusos novamente da composição, tornam-se vultos, borrões, fragmentos de gente. Ainda que me pareça justificado o interesse do realizador pelas personagens da branquitude, tais enquadramentos e disposições de figuras pretas e pardas nas imagens assemelham-se a procedimentos que foram adotados em algumas obras racistas da iconografia brasileira, o que não equivale dizer que a obra de Mendonça Filho é racista ou algo do tipo. Se essas personagens são invisibilizadas nas imagens, calha de ser a reboque do engendramento de uma experiência dissensual ou ao menos a tentativa dela.

Na esteira dessa discussão, que envolve também a figuração de vultos, Souto diz que eles são sintomas da relação constituída entre as protagonistas dos filmes e a alteridade, uma relação perpassada pelo temor de classe, que aqui busco legibilizar dentro de um enfoque racial. Para a autora, a representação de determinadas figuras humanas como meras sombras, rastros e/ou vestígios aludem não apenas ao "sobrenatural, mas à descorporificação do outro e, portanto, à sua incapacidade de falar, de se expressar, de ser" (Souto, 2019, p. 217). Ainda segundo ela, um vulto "pode funcionar como anúncio de morte, um mau agouro, um perseguidor. A figura da sombra personifica tudo o que o sujeito não reconhece em si e sempre o importuna, direta ou indiretamente" (Souto, 2019, p. 217).

O personagem do menino-aranha em *O som ao redor*, antes de ter seu rosto evidenciado na sequência em que um dos vigias lhe espanca, é enquadrado em algumas cenas do filme como um reles vulto. Isso ocorre primeiramente na cena em

que Bia (Maeve Jinkings) fuma um baseado[111] no terraço de sua casa, na qual é vista de costas num plano médio, e depois num plano lateral em escala aproximada. Uma música de natureza empática[112] e com reverberação emerge neste plano lateral, no qual a personagem vai mudando o semblante à medida em que nota algo em sua frente. Assim, cria-se uma atmosfera de suspense, de forma a incitar no espectador uma expectativa diante do que a dona de casa excêntrica vê. Quando a montagem alterna o plano, o vulto surge em quadro, deslocando-se como um quadrúpede numa área próxima ao telhado e a uma antena parabólica na casa à frente de Bia, isto é, no segundo plano da imagem. A dona de casa, então, baixa a cabeça e retira-se, a sequência encerra.

Noutra cena mais avançada no enredo, em que Clodoaldo leva Luciene (Clebia Sousa) até uma casa vazia, cujo morador viajou e lhe encarregou de molhar as plantas, percebe-se novamente outro vulto negro. Desta vez, a *mise-en-scène* de Mendonça Filho opera de modo a enfatizar tal figura, pois o plano que a consagra inclui um movimento de câmera e um leve *zoom.* Desloca-se dos corpos do vigia e da empregada doméstica no interior do quarto para a porta, que, aberta, permite observar o corredor e o corpo negro passante. No decorrer deste movimento de aproximação da câmera inicia-se um toque de telefone, que instala uma certa tensão na cena e incita o espectador a uma experiência de ansiedade. Quando o vulto se materializa, a expectativa de alguma maneira é frustrada, já que a sensação que dá é que alguém irá interromper o sexo de Clodoaldo e Luciene. Embora isto não aconteça, a presença do vulto no interior da habitação contribui para que se assimile uma ideia de insegurança como um todo.

No plano seguinte da mesma cena, o espectador pode reconhecer um pouco mais dos atributos físicos desta figura, já que ela é enquadrada num plano geral e em excelente condição de luminosidade. Ainda que sua presença na imagem seja curtíssima em termos de duração, não resta dúvida que se trata de um esquema corporal de um adolescente. Por esse aspecto do corpo, mas também pelo figurino, passei a presumir que estes vultos eram do menino-aranha. Ao examinar um dos

---

[111] Cigarro de maconha.

[112] Segundo Michel Chion (2011, p.14), esse tipo de música exprime “diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, o tom e o fraseado”.

fotogramas deste plano mencionado e cotejá-lo com outros da sequência de agressão ao garoto, me certifiquei daquilo que intuía, pois na cena em que apanha, quando desce da copa da árvore, ele está vestido com uma bermuda da mesma cor. Além disso, encontra-se sem camisa e sem chinelo. A caracterização, portanto, municia o espectador de maneira intensiva, fornece a ideia de um jovem delinquente, mesmo que não seja mostrado ele roubando qualquer pertence.

Isso ocorre também na sequência do pesadelo da garota Fernanda (Clara Pinheiro de Oliveira), filha de Bia, na qual evidenciam-se outros vultos negros. Eles invadem uma área arborizada e pouco iluminada que lembra um quintal e que parece dar acesso ao edifício onde reside à adolescente. Esta observa os vultos pela janela do seu quarto, no pavimento superior. A maneira como a cena é montada sugere que ela acordou, deslocou-se até o quarto dos pais e não os encontrou, ou seja, que os invasores roubaram parte da mobília (os colchões dos pais e do irmão) e que deram sumiço nos familiares dela. Embora a baixa luminosidade e a composição quase não permitam ver o muro que os invasores pulam, estes vultos são de pessoas negras, o que reforça alguns dos estigmas atrelados ao outro racial da branquitude. Pode-se dizer, portanto, que a sequência apela para um dos estereótipos mais recorrentes entre as produções midiáticas: do negro como ladrão, criminoso.

Figura 44 - Vultos do menino-aranha

Fonte: Capturas de tela do filme O som ao redor (2012), de Kleber Mendonça Filho

Em *Açúcar*, os vultos são acionados também, mas não exatamente nessa chave da criminalidade. O modo como o filme elabora e pelo aspecto de flertar com o gênero da fantasia, sugere que são projeções da herdeira da casa grande. Mesmo

assim, engendram medo na personagem, e ajudam a promover uma certa dimensão espectral do passado. A primeira vez em que um desses vultos se materializa é através de um espelho de um móvel disposto no quarto da protagonista, logo após ela desfazer a mala e dirigir-se à outro cômodo da casa. Quando vai à área de serviço para lavar algumas roupas, o vulto aparece novamente. Através das frestas de tijolos vazados — de estilo cobogó —, Bethânia vislumbra um corpo negro deslocando-se pela área externa. Ele anda como um quadrúpede, tal qual o menino-aranha numa das cenas em *O som ao redor*.

Estes planos são filmados com uma movimentação frenética da câmera, buscando emular o ponto de vista dela, de modo que produzem um efeito visual de desorientação, deixando o espectador um tanto incerto acerca da presença de um corpo humano. A expectativa que se cria é de uma figura monstruosa, mas, quando Bethânia caminha até o portãozinho, avista o personagem Zé Neguinho (Zé Maria), que lhe entrega algumas contas. Este encadeamento deixa patente uma das operações mais lesivas no que tange à representação dos negros e negras, pois a montagem e, sobretudo, a encenação (que solicita do ator que mimetize um animal quadrúpede) efetua a animalização da personagem. Como se não fosse o bastante essa sequência, o filme repete o procedimento noutra parte da narrativa.

Nela, Bethania novamente é tomada por uma curiosidade com o outro racial. O toque do tambor é o que mobiliza a personagem, que, ao escutá-lo, dirige-se a uma área de onde é possível observar a associação quilombola e testemunhar uma prática de dança com fogo de alguns capoeiristas. Dessa paragem, ela avista também o transe de uma mulher negra próxima a uma fogueira. Embora não seja possível identificar de imediato a personagem, trata-se de Alessandra, que será apresentada na narrativa posteriormente. A maneira como ela é filmada, fundida com o fogo, faz dela um vulto, remetendo ainda a uma figura animalesca. A montagem contribui para essa percepção, uma vez que alterna planos curtos do giro da personagem com planos curtos do rosto de Bethânia, de modo a produzir uma sensação de estranhamento da forma humana.

No final do filme, aciona-se novamente um repertório de movimentos e gestos corporais que, mesmo que reconhecidos como parte da corporeidade das religiões de matriz afro-brasileira, soam um tanto inverossímeis para o contexto da sequência. Isso

porque Alessandra incorpora uma entidade durante a festa que a herdeira promove, deslocando-se da despensa onde estava trancada até a sala da casa-grande. O vexame é enorme, os convidados reagem aos risos. A despeito da música operar um certo contraponto na cena, a estratégia de encenação adotada pelos realizadores coopera no sentido de tornar a personagem risível, já que optam por mostrar Alessandra no centro da sala, juntamente com a personagem de Branca no plano, que ri desmedidamente. Ainda que o transe da jovem quilombola instaure um desconforto entre o núcleo branco, penso que a própria gestualidade não tem intensidade nem descontrole o suficiente para ser lido como uma ação transgressora e, portanto, sensibilizar o espectador.

Além disso, a transformação identitária de Bethânia recorre a expressões corporais presentes no repertório racista da branquitude, já que seu reconhecimento enquanto negra é expressado através de uma série de ações instintivas e gestos violentos, tais como revolver à terra com as mãos e movê-las furiosamente contra si própria, numa imputação de dor e ao mesmo tempo gozo. Nessa última parte da obra, os vultos tornam a aparecer, evocando em alguma medida os fantasmas que rondam a personagem, que a perturbam. O fato de os planos estarem levemente desfocados, torna as criaturas quadrúpedes um tanto monstruosas, de modo que corrobora para uma percepção de figuras sobrenaturais. Quiçá, essa operação tenha como intencionalidade comunicar o ambiente macabro dos tempos coloniais, mas o efeito que ela produz é contrário, acaba por reiterar a condição de animalidade que os colonizadores brancos projetaram sobre os negros.

Figura 45 - Vultos e criaturas animalescas

Fonte: Capturas de tela do filme *Açúcar* (2017), de Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira

4.2.2. Zumbis, bruxas

Se, em *Açúcar*, as assombrações do passado colonial são aludidas através de criaturas quadrúpedes e vultuosas, em *O nó do diabo* ele é expressado de maneira ainda mais fantasmagórica, uma vez que materializa uma série de personagens mortos-vivos. Como Delumeau (2009) comprova, monstros e assombrações compõem a mitologia de muitos povos do Ocidente, mas as histórias de zumbi somente se notabilizaram a partir do século XIX, em textos de exploradores sobre os rituais de vodu (voodoo) no Haiti. As lendas em torno dos cadáveres reanimados se popularizaram com os relatos de militares e escritores estadunidenses, como o autor William Seabrook, que visitou o país durante a ocupação americana, estabelecida entre 1915 e 1934. Distorcendo o ponto de vista dos nativos, esses relatos fixaram o vodu como um culto exótico e libidinoso, de modo que atrelaram a reaparição de pessoas mortas à captura de crianças e invocação de forças malignas.

A partir da década de 1930, surgem as primeiras representações da figura do zumbi no cinema, tendo como marco o filme *Zumbi branco* (1932)[113], dirigido por Victor Halperin e adaptado do livro *The Magic Island*, do autor citado acima que viajara ao Haiti. Conforme aponta Robin Coleman (2019) em *Horror Noire*, a entrada do zumbi no imaginário popular estadunidense se intensifica desde então, consolidando-se como uma das vertentes do cinema de gênero americano, principalmente, do horror e do terror.[114] Calcados em fantasias selvagens e numa série de associações racistas, muitos desses filmes retrataram os personagens negros como perversos e aterrorizantes, às vezes como feiticeiros a atrapalhar o romance de mocinhos e mocinhas, outras como os próprios zumbis, figuras monstruosas a ameaçar à branquitude. Além disso, essas obras contribuíram para propagar uma imagem negativa acerca da religiosidade de matriz africana, convertendo-a numa prática demoníaca e temida.

No longa-metragem paraibano, esse repertório horrorífico do cinema hollywoodiano é mobilizado também, em vários episódios, de forma a referenciar alguns dos clássicos dos gêneros do terror e do horror. A obra incorpora no enredo algumas das elaborações discursivas mais problemáticas que se convencionaram nestes gêneros. Como aponta Carol Almeida, muitas das personagens negras de *O nó do diabo* "são espécies de bruxas ou fios condutores de forças mágicas e sobrenaturais que, num filme de terror, nunca são exatamente positivas" (Almeida, 2017, s.p.). A autora diz ainda que o longa-metragem paraibano "abre várias fendas

---

[113] No enredo do filme, Charles procura um feiticeiro praticante de vodu para afastar Madeleine, a mulher pela qual se apaixona, do seu noivo. No entanto, as coisas escapam do controle, e a jovem desejada acaba se transformando num tipo de escrava zumbi.

[114] Embora muitos filmes de terror tenham codificado racialmente a zumbificação, articulando os discursos de superioridade branca e exotismo, um dos clássicos do gênero efetuou uma crítica incisiva ao racismo da sociedade americana da época através de uma narrativa na qual o personagem negro não figura como zumbi. Ao contrário, *A noite dos mortes vivos* (1968), de George Romero, é protagonizado por um homem negro com autoconsciência da sua identidade, que age de maneira lúcida a combater os monstros de almas penadas. No desfecho, ele é assassinado por um grupo de brancos, que o confundem com um zumbi. Ainda que o diretor tenha se eximido em relação à crítica racial do filme, segundo Coleman, o longa-metragem teve bastante repercussão na época por aludir ao linchamento de pessoas negras e por, de alguma maneira, representar os "cidadãos de bem" como antagonistas, sendo acolhido, inclusive, por muitos espectadores de cinema da comunidade negra. Os filmes seguintes de Romero também tiveram personagens negros em papéis importantes e acionaram os zumbis como metáforas para a branquitude.

para que o público leigo faça conexões fáceis e rápidas entre as religiões de matriz africana com um ritualístico de “magia negra”” (2017, s.p.).

Isso é verificado, principalmente, no quinto episódio da obra, que narra a jornada de fugitivos de um quilombo. Estes protegem-se numa área cercada por um muro e um portão que lembra um cemitério e buscam resistir ao ataque de um grupo de jagunços liderado por Vieira, o senhor de engenho que perpassa todo a trama do filme. Em momentos menos tensos, alguns dos fugitivos comentam sobre a planta da jurema, sobretudo, as personagens de Afi (Zezé Motta), a feiticeira, e Tete (Cíntia Lima), sua aprendiz, que é incumbida de encontrar mais da erva e preparar uma poção. No desfecho, vê-se a personagem despejar um pó branco (muito provavelmente da planta) sobre a terra que envolve as covas dos mortos. Estes ressuscitam quando o sangue da feiticeira sacrificada é derramado sobre o solo, dando a ver figuras monstruosas, zumbificadas.

De algum modo, o processo de zumbificação inscreve a obra dentro de um paradigma de representação racista, pois mobiliza todo um imaginário no qual os negros aparecem como seres desprovidos de faculdades mentais e sensíveis. Reitera-se assim uma das bases do discurso colonial: a redução do negro ao corpo, como sentenciou Fanon. Indo um pouco além, esse corpo do outro racial tornou-se escravizado a partir de um discurso teológico que o concebia como destituído de espírito — termo que na época correspondia à razão, uma razão incorpórea, transcendental —, logo, um ser animalizado, vocacionado à servidão. Não custa lembrar, no contexto do fim do século XV, àqueles que não tinham uma religião ou que não professavam a fé cristã, eram tidos como desalmados para os colonizadores, ou seja, eram expulsos da esfera do humano.[115] O racismo científico que emerge em meados do século XIX representa uma secularização dessas ideias forjadas no

[115] Como argumenta Ramon Grasfóguel, o racismo religioso antecede o racismo de cor. Segundo o autor: “a definição de “povo sem religião” foi cunhada na Espanha, no final do século XV e início do século XVI. O debate suscitado pela conquista das Américas era sobre se os “povos sem religião” encontrados por Colombo em uma de suas viagens eram “povos com alma ou sem alma”. A lógica da argumentação era a seguinte: 1. se você não tem uma religião, você não tem um Deus; 2. se você não tem um Deus, você não tem uma alma; e, por fim, 3. se você não tem uma alma não é humano, mas animal. O debate tornou os “povos sem religião” em povos “sem alma”. Este discurso racista colonial causou um efeito que redefiniu e transformou o imaginário dominante do tempo e os discursos discriminatórios medievais. O conceito de “pureza do sangue” adquiriu novo significado” (Grasfoguel, 2016, p. 37-38).

discurso teológico, uma vez que “a autoridade do conhecimento passou da teologia cristã para a ciência moderna” (Grasfoguel, 2016, p. 39).

Surge então um novo monstro para uma nova época. A figura do zumbi, embora seja compreendida dentro de uma categoria espectral,[116] exibe uma forma corporal monstruosa, irracional e letárgica, [117] que, justamente por esses atributos, foi comparada ao sujeito escravizado. Roger Luckhurst o descreve como uma criatura ausente de “agência, controle ou consciência de seu estado atual”; está morto, mas não sabe ainda, vive como autômato, “um emblema perfeito do declínio casado com a negação” (Luckhurst,, 2016, p. 8-9). Não à toa, muitas das personagens zumbis nos filmes americanos aparecem num contexto de trabalho escravo e/ou de consumo ininterrupto, trabalhando em plantações e fábricas ou canibalizando todo tipo de mercadoria em shoppings centers (Coleman, 2019, p. 194).

Entretanto, o que transcorre é que *O nó do diabo* articula narrativamente a invocação dos mortos-vivos com o objetivo de restituir o terror colonial, sugerindo ao espectador uma possibilidade de confronto com os antagonistas no último plano. Recolhe-se então alguns dos procedimentos estilísticos mais usuais do cinema de gênero (*travellings*, fotografia com alto contraste, maquiagem exacerbada) numa aposta de que o enredo por si só efetue uma inversão da carga simbólica contida na iconografia racista e macabra do cinema clássico. Porém, me parece que a própria tessitura narrativa se mostra ineficaz nesse ponto, além dos parâmetros figurativos adotados, que não elidem totalmente os significados atribuídos à zumbificação de negros e negras, nem suas implicações históricas.

---

[116] Tanto no Haiti quanto na Martinica, o termo servia para “descrever um espírito ou um fantasma – qualquer presença perturbadora que assumiria uma miríade de formas à noite” (Luckhurst, 2015). Na etimologia da palavra, proveniente de línguas da África Ocidental, haveria uma ambiguidade, já que *ndzumbi* significa “cadáver”, e no idioma mitsogo, do Gabão, *nzambi* quer dizer "espírito de um morto”.

[117] Essa é a maneira com que os primeiros filmes e produções midiáticas representaram os zumbis. Em *O nó do diabo*, a figuração de tais criaturas conforma-se dentro deste modelo, muito embora nas obras mais recentes do sub-gênero, elas sejam caracterizadas como figuras ágeis e velozes.

Figura 46 - Zumbis e feiticeiras

Fonte: Captura de tela do filme *O nó do diabo* (2017)

Quiçá, a escolha de vincular a aparição dos zumbis às ações de feitiçaria seja o maior entrave nesse sentido, pois ensejam ao espectador uma ideia de fidedignidade e/ou parecença aos rituais de vodu. Embora os diretores filmem as cenas de Afi e Tete com uma certa sobriedade (câmera fixa, por vezes, distante), de modo a facultar também uma compreensão da dimensão racional das personagens, todo o encadeamento da trama sugere uma aclimatação mística, que é reforçada pela música incidental. Assim, através da sucessão de ações relacionadas à magia (corte da jurema, preparação da poção, ingestão, derrama do pó sobre a terra, invocação e sacrifício), o filme projeta as personagens como bruxas, promovendo uma associação direta com a prática do satanismo.

Talvez — aqui novamente uma suposição, já que este é um filme bastante controverso, que mobilizou opiniões distintas nos espectadores — alguns consigam desatrelar tais significados históricos destas figurações. Ocorre, no entanto, que os planos mais diligentes nesse intuito são por demais curtos. Destaco dois deles, inseridos após a captura da feiticeira e de sua aprendiz. Neles, a câmera gira evidenciando as faces sangrentas dos colonizadores, dando a ver um aspecto monstruoso deles. De algum modo, esta operação zumbifica também estas personagens, de modo a engendrar uma certa vertigem no espectador. É o momento

no episódio em que o terror colonial mais se intensifica. Contudo, o filme retoma as convenções do cinema de gênero, mobiliza novamente seu repertório de *travellings* e composições harmônicas, tombando na armadilha que forjou para si mesmo.

4.2.3. Manchas, vazamentos e outras figuras

Numa das cenas de *Aquarius* que comentei acima, àquela em que Clara vê a empregada furtando suas jóias num sonho, notabiliza-se uma primeira mancha. O sangue que vaza do seu peito encarde a camisa branca, aludindo de alguma maneira ao tumor cancerígeno que a personagem extraíra. Teria a antiga empregada doméstica alguma relação com o câncer da protagonista? Seria a mácula de sangue a expressão de um conflito perpassado por alguma dinâmica de colonialidade? Afinal, Clara sente raiva ou culpa? Evidentemente, cada espectador constrói o sentido que lhe tocar e apetecer. Aqui não tenho pretensão de diagnosticar a personagem, mas é inegável que esta cena fissura o estatuto de heroína que o filme vinha delineando para ela.

Luiz Soares Júnior, comentando acerca desse vazamento na crítica que fez ao longa-metragem, diz que a "a noção do Mal como infiltração/infecção já estava no sonho da menina em *O som ao redor*; agora, porém, encarnou-se num corpo, já que ali o objeto infiltrado era uma comunidade, e aqui um *portrait de femme*" (Soares Júnior, 2018, s.p.). Tanto nesta cena de *Aquarius*, como naquela da corredeira de sangue do primeiro longa de ficção de Mendonça Filho — em que João banha-se com o avô e a namorada numa cachoeira —, o líquido viscoso e vermelho nos remete a um "retorno do recalcado". Souto, em sua tese, discorre sobre essa noção freudiana:

> Para Sigmund Freud, aquilo que o sujeito sente como insuportável é transferido do consciente ao inconsciente, sofrendo a ação do recalcamento – um mecanismo de defesa para lidar com algo perturbador. O que é esquecido e reprimido, no entanto, exerce uma pressão contínua para emergir, demandando uma contrapressão por parte do consciente. Algumas expressões do recalcado podem se fazer notar: algum tipo de escape pode surgir através dos sonhos e fantasias, em lapsos e atos falhos ou em manifestações mais agudas e patológicas como os sintomas. Essas manifestações podem sofrer algum tipo de distorção, de modo a ficarem um tanto camufladas, exigindo um trabalho de elaboração para que seja possível remontar suas origens. Aquilo que, por efeito do recalcamento, não pode ser

> lembrado, muitas vezes é repetido e atuado pelos sujeitos. O recalque se dá tanto nas modalidades individuais de sofrimento psíquico "quanto nas repetições de fatos violentos e traumáticos que marcam as sociedades governadas com base na supressão da experiência histórica" (KEHL, 2013). É possível ver o retorno do recalcado em sintomas sociais, portanto, especialmente em sociedades que barram o acesso à verdade, reprimindo seus períodos vergonhosos da história (Souto, 2016, p. 189)

Como já contextualizei anteriormente, quiçá de forma excessiva, em muitas das obras deste corpus elabora-se criticamente sobre o presente a partir de resquícios do passado, remontando ao período colonial, mas também a contextos distintos e não tão longínquos. Tais como vestígios, que buscam "operar visualmente uma desaparição", revelando como quase nada uma espessura da história (Didi-Huberman, 1990, p. 178), as manchas e os vazamentos materializados nos filmes expressam sintomas de um mal-estar da branquitude atado à presença de outros raciais, que se entrelaça com o racismo e com o afeto do medo.

Figura 47 - Mancha de sangue no peito de Clara

Fonte: Captura de tela do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016, CinemaScópio)

Em *Trabalhar cansa*, um dos filmes periféricos deste corpus, também se afigura uma mancha e alguns vazamentos/sangramentos. No que concerne à primeira, ela é vista na parede do mercadinho de Helena (Helena Albergaria), protagonista do filme. Desde o início do enredo, a personagem constata algo estranho nesta parede, mas, convencida pela corretora — que propõe passar uma massa corrida no lugar —,

resolve alugar o imóvel mesmo assim. Algum tempo depois encontra-se uma corrente nos fundos do estabelecimento, em seguida surge um líquido negro espesso no piso. Aos poucos, a personagem da branquitude paulistana vai mudando de humor e assumindo um comportamento irritadiço. Demite um dos funcionários e humilha o marido (Marat Descartes), logo depois pede desculpas.

O sangue que escorre pelo nariz comunica parte desse descontrole emocional e psicológico de Helena. A mancha na parede começa a se espalhar, logo em seguida o marido encontra a corrente nos fundos do mercadinho com uma peça de ferro/alumínio usada em animais selvagens. A mancha agiganta-se ainda mais, até que a empregada doméstica Paula (Naloana Lima), numa faxina que realiza no mercadinho, acha outro vestígio. A patroa resolve averiguar, pega uma ferramenta após o final do expediente e quebra a parede. É surpreendida com restos de uma enorme criatura, um bicho que lembra um lobisomem. Hibridizando o fantástico e o real, *Trabalhar cansa* apresenta para o espectador algumas evidências sensíveis e sintomáticas desse processo de recalcamento da branquitude atrelada a conflitos no ambiente de trabalho, tal como incide em *Aquarius*.

Figura 48 - Mancha, sangue, vazamento e corrente

Fonte: Captura de tela do filme *Trabalhar cansa* (2011, Dezenove som e imagens)

Mas as figuras vestigiais são inseridas também de modo a assombrar algumas personagens negras, comunicando de uma forma mais direta as marcas indeléveis do

horror da escravização, tal como ocorre em *O nó do diabo*. No episódio 2, que se passa em 1987, esse aspecto indelével pode ser verificado quando a personagem de Joana (Clébia Sousa) encontra uma enorme mancha numa das paredes da casa-grande, atrás de um móvel de madeira. Ela move a mobília de lugar com o intuito de limpar a mancha, mas não consegue removê-la. A cena — na qual se destaca um plano com um sutil deslocamento de câmera da empregada para a mancha — é intercalada com planos de outra cena, na qual se vê o personagem de Sebastião (Alexandre de Sena), companheiro de Joana, revolvendo a terra com uma enxada e encontrando alguns vestígios do passado escravocrata. O ato de escavar,[118] tal como aparece em Benjamin, fornece matéria factual do tempo pretérito, mas representa também uma possibilidade de reescrevê-lo. Essa reescritura não ocorre exatamente neste episódio, uma vez que o desfecho é bastante trágico, mas nos seguintes é possível observar outras resoluções, a exemplo do levante de zumbis.

No que tange à sequência descrita, a montagem paralela, a música dramática no piano e os ruídos sonoros acentuados pelo trabalho de desenho de som, imprimem um ritmo crescente e pujante que tempera algumas expectativas ao espectador. De algum modo, vislumbro uma intensidade colonial a partir destas cenas, sobretudo, porque o objeto que o personagem negro recupera, uma caixa de madeira com pregos, era utilizada como castigo para punir escravos rebeldes. Além desta peça, Sebastião encontra uma máscara de Flandres envolta numa cabeça enterrada nas imediações da casa-grande. As imagens desses achados arqueológicos, enquadradas algumas vezes em plano de detalhe, também comunicam o grau de horror e desumanidade do período de escravização. Mas, quando o filme opta por mostrar os personagens de Vieira e do capataz colocando a máscara sobre Sebastião, de alguma maneira, reincorpora a carga de perversão e fetiche dos antigos senhores de engenho. A que se destinam estas imagens? Explicitar a violência colonial que já se expôs em demasia noutras tantas obras iconográficas? Instaurar uma ideia do

---

[118] Metaforizando sobre o trabalho do filósofo, Walter Benjamin dedica algumas palavras sobre o ato de escavar:"Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo, pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação, ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador" (Benjamin, 1993, p. 239-240).

abjeto e concatená-la à raça branca? Ou estaria o filme a preparar o espectador para uma sensação de catarse, tal como ocorre em Bacurau?

Figura 49 - Sangue, mancha e peças de punição

Fonte: *Frames* de O nó do diabo (2017, Vermelho Profundo)

Ainda nesse episódio, nota-se um rastro de sangue atravessando a porta da estalagem de Joana. Ela levanta, suspeita que alguém pode estar se aproximando. A música e os movimentos de câmera sutis (em *travelling*) promovem uma expectativa de invasão. Surge então uma figura zumbi, uma mulher negra com turbante e olhos vermelhos, sangrando, que caminha em direção à esposa de Sebastião. Ela recua, está completamente assombrada. Quando não tem mais para onde ir, a personagem zumbi expele um jato de sangue, que mancha parte do vestido de Joana. Essa ação desencadeia a entrada dela na casa-grande, na qual vê o marido sendo chicoteado e em seguida preso num quarto escuro com a máscara de Flandres. Toda a sequência é construída como uma fuga e, ao mesmo tempo, um delírio, visando instituir uma experiência de sideração ao espectador, principalmente, porque as personagens brancas entram em cena e impedem que ela escape com Sebastião. Nesse sentido, não creio exatamente que o filme estimule um prazer visual diante da condição degradante do outro racial, mas não resta dúvida que tais figurações estão subordinadas às recompensas da narrativa horrorífica, isto é, servem a um propósito de regozijo espectatorial.

5 ZONAS DE DESEJO E DESTRUTIVIDADE: fantasias sexuais, violações, assédios, sadismo

"Toda energia não dissipada ativamente, gloriosamente, eroticamente, é sofrida miseravelmente como guerra"

Fernando Sheibe

O que será àquela misteriosa sensação de calor e desassossego no instante anterior à atividade sexual? Alguns chamam essa experiência de frenesi, outros de excitação. Ocorre que, em vias de desejo, não há outra coisa a assegurar, senão, a passagem do corpo de um estado de repouso a um estado de agitação. À medida em que se aproxima do corpo desejado, emerge neste corpo desejante uma vontade de dominar e possuir, que muitas vezes é relacionada a uma dimensão instintiva e animalesca.

Essa animalidade pode ser percebida também quando buscamos satisfazer nossas necessidades de forma imediata, em situações extremas, como as de privação de fome. Contudo, a despeito das semelhanças de aproximadamente 98% do material genético entre os chimpanzés e a nossa espécie, não resta dúvidas que há uma série de diferenças entre nós e eles, tanto no que tange à sexualidade quanto noutras instâncias comportamentais. De um modo geral, as hipóteses da especificidade humana[119] variam desde as estruturas das relações de parentesco, nas quais o tabu do incesto aparece como elemento fundamental (uma perspectiva, por assim dizer, antropológica) até a configuração psíquica e vida emocional complexa que experienciamos (uma aposta da psicanálise).

[119] Além dessas hipóteses, existe uma outra, defendida por Erich Fromm — autor que irei aprofundar sua obra no subcapítulo seguinte — que diz que nós diferimos dos animais porque somos os únicos seres que matamos e torturamos "a própria espécie sem razão nenhuma, nem biológica nem econômica, sentindo ainda satisfação ao fazer" (FROMM, 1973, pps.4-5).

Numa abordagem mais próxima do campo da filosofia, Georges Bataille (2017) comenta que a passagem da animalidade para a humanidade — a qual sabemos muito pouco ainda — envolveu uma série de fatores, entre eles as restrições que os homens impuseram a si mesmos. Essas restrições, às quais ele nomeia como interditos,[120] levaram os povos antigos a reduzir suas práticas sexuais e violentas, o que acarretou num maior planejamento e execução de atividades produtivas complexas. Como efeito desse processo, os seres humanos passaram a formar civilizações baseadas no trabalho coletivo e a viver a sexualidade também como uma experiência interior, na qual o desejo deveria ser reprimido em muitas ocasiões. Segundo ele, todos os interditos foram articulados ao sexo e à morte, de modo a organizar e conter os nossos ímpetos destrutivos.

Em sua obra clássica, *O Erotismo*, Bataille assinala que a fúria e a exuberância que marcam os fenômenos da natureza irrompem igualmente nas práticas sexuais. Para ele, a sexualidade está intrinsecamente atrelada à morte, porque desde o princípio, no ato de reprodução sexual, o que se observa é uma fusão mortal entre um espermatozóide e um óvulo (dois seres descontínuos), que, engendram um novo ser. O embrião, fruto da união sexual, representa tanto a origem da vida quanto do abismo dos seres envolvidos na atividade reprodutora, já que as células de cada qual desaparecem no momento da fecundação (Bataille, 2017, p. 38). Além disso, no encontro entre dois seres, o que se visa, em última instância, é violar o corpo do outro, atingir o aspecto mais íntimo de cada um (Bataille, 2017, p. 41-42). Acontece que o erotismo só se consagra quando o sexo “deixa de ser rudimentar, simplesmente animal” (Bataille, 2017, p. 54).

Na convulsão erótica da qual fala Bataille, em que compara o ato de amor ao sacrifício, ocorre uma liberação dos “órgãos pletóricos cujos jogos cegos prosseguem além da vontade refletida dos amantes” (Bataille, 2017, p. 116). Segundo ele, o que intercorre após esse desejo espelhado são movimentos furiosos dos “órgãos inchados de sangue”, que, animados por uma violência, são tensionados “até a explosão e, de repente, é a alegria dos corações de ceder ao excesso dessa tempestade” (Bataille, 2017, p. 116). Nesse sentido, o que difere a atividade sexual dos seres humanos e o

[120] O incesto, o ocultamento das partes íntimas, a realização privada do ato sexual e o tabu do sangue menstrual são algumas das restrições que Bataille compreende como interditos sexuais.

de outras espécies é justamente a consciência dos interditos e, principalmente, a transgressão deles, que pode ocasionar uma experiência de êxtase, ou, nos termos batailleanos, de “excesso”.[121]

No entanto, essa transgressão dos interditos não significa exatamente um “retorno à natureza”, ela é “ainda a violência exercida por um ser capaz de razão” (2017, p. 88-89), que, basicamente, vive num jogo de equilíbrio entre o “uso do mínimo necessário”, concernente à conservação da vida e à continuidade da atividade produtiva, e a realização de “gastos inúteis”, nos quais se encontram tanto o erotismo quanto as guerras — ainda que, em certo sentido, estas últimas tenham alguma finalidade e representem uma violência organizada (Bataille, 2013).

Aqui, neste capítulo, irei discutir mais dessas atividades que envolvem práticas sexuais e violentas, nas quais ocorre um dispêndio de energia corporal das personagens da branquitude. Novamente, persigo àquelas ações e fisionomias que se repetem, e que dão a ver alguns dos afetos pulsantes de colonialidade no âmbito do desejo. Entre elas, destacarei primeiramente as violações dos senhores coloniais, materializadas nos filmes históricos. Em seguida, comentarei a respeito das formas de assédio e importunação sexual,[122] que emergem num contexto perpassado por relações de poder, nos filmes em que a trama está situada na atualidade.

Nestas obras, a maioria das cenas de sexo revelam personagens negras como objeto de desejo dos brancos, muito embora algumas das figuras desejadas tenham a pele clara. Nesse sentido, ainda que os repertórios afetivos e estéticos da branquitude estejam impregnados da ideologia racial e balizados por hierarquias forjadas durante a colonização, que, consequentemente, levou e ainda leva pessoas brancas a desejarem e se envolverem afetivamente com pessoas brancas, o desejo que irei enfatizar aqui concerne ao das personagens brancas pelas outras raciais — um desejo que é apontado como destruidor, por suas projeções, fantasias e efeitos, e

---

[121] Sobre o excesso, Bataille diz que “há na natureza e subsiste no homem um movimento que sempre excede os limites, e que jamais pode ser reduzido senão parcialmente” (BATAILLE, 2017, p.63).

[122] No Código Penal Brasileiro, a definição de importunação sexual, incluída pela Lei nº13.719, de 2018, consiste em: “Praticar contra alguém e sem a sua anuência ato libidinoso com o objetivo de satisfazer a própria lascívia ou a de terceiro”. Por sua vez, “assédio sexual” aparece como: “Constranger alguém com o intuito de obter vantagem ou favorecimento sexual, prevalecendo-se o agente da sua condição de superior hierárquico ou ascendência inerentes ao exercício de emprego, cargo ou função”.

que têm uma profundidade histórica no cinema brasileiro, como irei demonstrar nas páginas seguintes.

O que me interessa, desde já, são as zonas de intersecção entre desejo e violência nas obras, que, de alguma maneira, expressam as pulsões insaciáveis das figuras brancas pelas figuras pretas e pardas. O sadismo emerge nesse contexto, representando o deleite de exercer poder e controle sobre os outros não-brancos. Estes corpos, em raros filmes aqui analisados, mas numa porção de obras do cinema brasileiro, são enquadrados a partir de um olhar fetichista e que visa engendrar prazer ao espectador.

Além disso, me parece importante localizar os gastos inúteis de energia mobilizados nas "batalhas" que se travam nos filmes, como em *O nó do diabo*, *O clube dos canibais* e *Bacurau*, nos quais se constatam personagens da supremacia branca empenhados em promover sofrimento e morte às populações não-brancas. Até que ponto a perspectiva e outras escolhas estéticas dos diretores [aqui me refiro à utilização de técnicas e formas estilísticas dos gêneros do horror e do terror) não aproximam o espectador de uma experiência sádica? Esse é mais um dos problemas que irei discutir.

5.1 5.1. Um desejo destruidor: violações, assédios, fetiches

Em sua etimologia, atração (*attractĭo*, em latim) aparece vinculada inicialmente a um uso médico, referente à capacidade do corpo de absorver fluídos e nutrientes e/ou de arrastar para a superfície determinadas matérias. Entretanto, por volta de 1600, o termo passou a ser utilizado num sentido figurado, indicando a qualidade de uma pessoa que atrai interesse ou imaginação.[123] De alguma maneira, a palavra foi se tornando usual no léxico das relações afetivas, enredada à instância do desejo. Porém, se atração nos leva a pressupor a existência de forças magnéticas, ou seja,

[123] Ver mais em Online Etimology Dictionary.

duas partes em interação e certa reciprocidade (àquele que atrai e aquele que é atraído), o verbo “atrair" já sugere um certo desequilíbrio na relação, uma vez que implica um maior esforço daquele indivíduo que desperta interesse no outro, como pode ser verificado nos significados contidos no verbete do dicionário Houaiss:

> 1.trazer para si, fazer aproximar-se; 2.ser objeto de desejo, de cobiça; 3.conquistar a atenção, a admiração, o desejo ou o afeto; encantar, empolgar, seduzir; 4.fazer surgir (ideia, sentimento, opinião etc.); suscitar, levantar, provocar; 5.levar (alguém) à adesão de (algo); aliciar (Houaiss, 2023)[124]

Ocorre que, muitas vezes, a atração é instaurada sem necessariamente a pessoa fazer qualquer esforço (as paixões platônicas são prova disso). Se uma parte não corresponde, logo, há uma assimetria de desejo, que pode ou não produzir efeitos violentos. No período colonial, sabe-se que as mulheres indígenas e negras — principalmente aquelas que trabalhavam no interior das casas-grandes — fascinavam os senhores. Quando estes homens as procuravam a fim de saciar seus desejos, não era permitido a estas mulheres dizer não, porque a ordem patriarcal e escravista assegurava o direito de posse e usufruto dos corpos delas.

Embora Freyre não suprima o sadismo dos senhores coloniais em sua narrativa histórica, as relações sexuais entre brancos(as) e não-brancos(as) descritas por ele assumem uma face amena em muitas páginas de sua obra clássica, sobretudo nos primeiros capítulos, quando enfatiza a sensualidade e depravação das mulheres indígenas. Denise Ferreira da Silva (2006), numa leitura crítica acerca da escrita do sujeito nacional brasileiro, aponta que essas articulações do erótico em Freyre estão marcadas todas elas por um desejo destruidor. Para a autora, um dos problemas centrais é que a versão erótica freyreana promove o fruto da relação sexual entre senhor e escravizada — a saber, o “mestiço” —, como um sujeito moderno, mas na verdade o roteiro dele está traçado desde o princípio como “um objeto escatológico” (Silva, 2006, p. 61).

Ela argumenta que a miscigenação só é proposta por Freyre como um fator positivo da constituição social brasileira moderna porque “o excesso que ela produz” é na verdade uma “sobra”, um sujeito instável, que incorpora temporariamente a

---

[124] Ver mais em Dicionário Houaiss online.

brasilidade como símbolo da cultura popular, mas que é incapaz de ameaçar o sujeito verdadeiro da história de Freyre, o branco colonizador, transigente para com as outras raças (ibid, p 62-63). No entanto, segundo Silva, a erótica de Freyre se distingue bastante do texto clássico de Bataille sobre o erotismo.

Para o autor francês, como já foi assinalado, a atividade erótica pressupõe um dispêndio, ou seja, é contrária à produção regulada. Como se sabe, no contexto jurídico-econômico do colonialismo, o branco colonizador incorporava “a própria regulação (jurídica e econômica), como o regente soberano do latifúndio, de sua mulher, filhos, empregados e escravos” (ibid, p.77). É, sobretudo, por este aspecto, que a autora diz que a erótica de Freyre não tem relação com a erótica de Bataille, porque ao se apropriar dos corpos das escravizadas, os senhores não estariam infringindo a regulação, transgredindo os interditos.

> Desde o início, a erótica de Freyre pertence à lógica da reprodução regulada: a primeira regra, o casamento, a aliança que fundamenta o social, mas também a casa-grande como uma unidade jurídico-econômica; a escravidão, um modo de produção econômica na qual o corpo do trabalhador é uma propriedade legal; e mais importante, a histórica, na qual os direitos absolutos do patriarcado sobre os corpos dos escravos também incluem o direito de usar o corpo da escrava como instrumento sexual e o direito de reclamar como seus os filhos dessas uniões sexuais (Silva, 2006, p. 78)

Ainda segundo a autora, o horizonte de morte que hoje se apresenta para esse "brasileiro economicamente despossuído, o mais ou menos mestiço” (ibid, p. 63), corolário do desejo destruidor do branco, que reside, em grande parte, em áreas controladas por milícias e pelo narcotráfico, e que também é alvo das políticas de extermínio do Estado, é a materialização esperada da narrativa hegemônica nacional, porque ela se funda justamente no desaparecimento desse sujeito social.

No cinema brasileiro, as narrativas apoiadas na versão erótica freyreana têm uma vasta trajetória, uma vez que muitos filmes romancearam as relações dos colonizadores portugueses com os povos nativos e africanos. Num artigo diagnóstico sobre a representação racial no cinema brasileiro, Orlando Senna (1979) aponta que as ideias disseminadas por Freyre tiveram influência na produção dos filmes desde a década de 1930. No entanto, segundo ele, por volta dos anos 1950, na fase do “Cinema Mulato”, o negro ainda era enquadrado dentro de uma “concepção

meramente epidérmica", especialmente a mulher negra, "apresentada e oferecida como objeto de prazer" (Senna, 1979, p. 215).

> A incidência dessa utilização do corpo negro cresce geometricamente da chanchada da Atlântida até a pornochanchada dos anos 70, que ocorre na mesma época em que a "indústria da mulataria" se organiza e aumenta seus lucros. Em toda uma linha de comédia a mulher negra é vista numa situação de senzala, sempre servindo a um Senhor, satisfazendo sua luxúria, limpando a casa e fazendo a comida (…) Difundindo uma imagem colonial e estereotipada do negro - animal de carga ou objeto sexual - esta parcela do cinema brasileiro evoca e confirma o sentido pejorativo da palavra mulato (que vem de mula) (Senna, 1979, p.215)

Senna aponta uma outra fase denominada como "negro/povo", que correspondia aos filmes do Cinema Novo. Para ele, estes filmes se distinguiam da fase do Cinema Mulato porque denunciavam a exploração dos negros, "mas sem se deter em uma análise racial, uma vez que o negro está englobado na massa multirracial dos pobres e oprimidos" (1979, p. 216). Ele elabora sobre uma certa tendência de filmes "preocupados com uma investigação da Cultura Negra como fator substantivo" (1979, p.222) a partir de 1976, ano em que também são lançados *Tenda dos Milagres*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Xica da Silva,* de Cacá Diegues. As duas obras, voltadas à temática do nacional-popular e conciliadas com o mito da democracia racial, repercutem no cenário cultural da época. Como já pontuei anteriormente, alguns críticos chegam a acusar as obras de endossar a mestiçagem e reproduzir estereótipos grosseiros acerca dos negros.

Passado mais de quarenta anos, a fantasia erótica de Freyre segue viva no cinema brasileiro e no imaginário da branquitude, consolidando-se como uma tradição,[125] já que vem sendo atualizada desde muito tempo. Dentre os vários filmes da produção contemporânea que encenaram relações sexuais interraciais, alguns fazem parte deste corpus de pesquisa. Porém, salvo algumas exceções, estas obras não buscaram necessariamente endossar o repertório erótico freyreano, elas revelaram as nuances de desejo dos patriarcas e herdeiros da branquitude, de modo atrelado à violência e à destrutividade muitas vezes, ou seja, numa perspectiva

[125] Aqui levo em conta uma série de filmes que citei anteriormente, principalmente, os que se apoiaram no arquétipo da "Mulata Boazuda" (RODRIGUES, 2011), como *O Cortiço* (1945/1978), *Como é boa nossa empregada* (1973), *Uma mulata para todos* (1975), *A gostosa da gafieira* (1981), dentre tantos outros.

pretensamente crítica. Além disso, percebe-se em alguns dos filmes torções dessa erótica, através do agenciamento do desejo feminino e de relações interraciais perpassadas por um conteúdo emocional e envolvimento mútuo.

Mas, ainda assim, o desejo destruidor se manifesta nessas obras, pois elas põem em cena ou sugerem, por meio da montagem, situações nas quais as personagens da branquitude assediam, violam e praticam atividades sádicas com personagens majoritariamente negros. Antes de mapear essas formas complexas de prazer e destrutividade, gostaria de comentar sobre o filme que considero uma matriz erótica do cinema brasileiro, a fim de cotejá-lo com os longas-metragens que analiso no corpus principal. *Xica da Silva* talvez seja um dos primeiros filmes históricos a acionar a sexualidade de maneira preponderante como um ativo da cultura brasileira e não como um tabu. A seguir, evidenciarei como a obra explora algumas das fantasias coloniais, pondo em relevo justamente a sensualidade e os jogos eróticos, corroborando uma ideia da mulher negra como sexualmente disponível.

5.1.1 O mito da Vênus negra e a intoxicação sexual

Considerado um marco da cinematografia brasileira, o longa-metragem *Xica da Silva* fez sucesso de bilheteria na época do lançamento (3 milhões de espectadores) e teve bastante influência na formação do imaginário nacional. O filme buscou retratar a história da negra alforriada Chica da Silva, personagem histórica que viveu no Arraial do Tejuco durante o século 18. O ambiente de "intoxicação sexual" descrito por Freyre em *Casa grande e Senzala* parece inspirar a abordagem do diretor Cacá Diegues. A narrativa freyreana é endossada, principalmente, através da caracterização da protagonista, que é representada como uma mulher libertina e sensual, influente por seus dotes sexuais. Em face desses atributos e da personalidade selvagem[126] – como o próprio diretor afirma em seu livro –, Xica da Silva (Zezé Motta) conquista o coração

[126] Cacá Diegues, em seu livro biográfico, fala sobre a caracterização da personagem de Xica, num comentário acerca da escolha do ator que faria o contratador: "Walmor foi a minha primeira e única opção para interpretar o contratador. Eu precisava de sua elegância e discrição, de sua serenidade em contraste com uma Xica selvagem e barroca" (Deigues, 2014, p. 382).

do contratador-geral João Fernandes de Oliveira (Walmor Chagas), e logo em seguida sua alforria.

Na primeira cena em que Xica aparece, ela está de costas no quintal de uma casa, próxima de algumas galinhas. Zezé (Stepan Nercessian), filho do sargento-mor do distrito, surge na varanda da casa comendo um milho. Ele joga o alimento na direção das galinhas e chama pela mulher imitando os animais (Xic, xic, xica). Xica levanta e diz: “Ah! Hoje não”, porém, não encontra o rapaz. Numa aparição surpresa, ele abre uma porta que dá para o quintal, vai até a protagonista e põe a cabeça entre as nádegas dela. Xica o repreende, se afasta. O jovem segue obstinado na perseguição, consegue tirar a parte de cima do vestido dela, que foge outra vez. No entanto, ela para, olha na direção do rapaz e sorri. Em seguida, entra por um cômodo da casa e assobia. Ele comemora ao perceber que Xica aceitara o seu apelo sexual. A partir daí a relação sexual é sugerida através do som, já que o plano segue enquadrando apenas a porta de fora da casa. A cena encerra com um grito do rapaz.

Nessa breve apresentação da protagonista, encontra-se um vestígio do desejo destruidor do branco, conforme Silva (2006) aponta. A associação com as galinhas é uma tentativa de rebaixar a personagem, de guiar a atenção para traços extravagantes da sua personalidade. Essa mimese do animalesco[127] retorna noutros momentos do filme, sobretudo, nos ritos de conquista e encontros sexuais de Xica. Ela uiva e assobia tanto nas cenas de sexo com João Fernandes, quanto com o líder quilombola Teodoro (Marcus Vinicius). Na sequência do banquete africano com o conde de Valadares (José Wilker), ela também emite sons antes do ato sexual, mas o curioso é a ação do conde, que, desestabilizado corporalmente, mexe os braços imitando uma galinha. Seu compatriota, João Fernandes, é outro que se desestabiliza, grita todas as vezes em que se deita com Xica. Essa escolha de apresentar o ato sexual a partir dos sons (uivos, assobios e gritos), segundo Liv Sovik, remetem a obra ao gênero da "comédia bufão” (Sovik, 2014, p. 241).

[127] No reino animal, algumas espécies emitem sons e ruídos com o objetivo de seduzir os seus pares para o acasalamento. Os coalas e os arapongas-da-amazônia são exemplos disso. Antes da cópula, os machos dessas espécies entoam cantos para as fêmeas que podem chegar a 125 decibéis, como é o caso do som do araponga-da-amazônia, que pode ser escutado a mais de 1,5 km na floresta. Ver mais em matéria da Revista Planeta (2019).

Mariana Queen (2017) também comenta sobre determinadas influências na encenação do diretor. Conforme descreve a autora, a cena (Figura 50) em que Xica aparece nua pela primeira vez de corpo inteiro, na qual invade a reunião entre o contratador João Fernandes, o intendente (Altair Lima) e o sargento-mor do distrito (Rodolfo Arena), é inspirada na técnica de monumentalização (Queen, 2017, p.51). Assim que tira a roupa, todas as personagens ficam imóveis - tal qual na *commedia dell'arte* italiana. Segundo Queen, essa "técnica de monumentalização" busca enfatizar o "primeiro contato visual de João Fernandes não só com a sua futura companheira, mas também com o corpo nu dela, explicitamente um fator sexual atrativo e impactante à primeira vista" (2017, p. 51).

Figura 50 - Xica da Silva invade a reunião

Fonte: Capturas de tela do filme *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976)

É importante salientar que Xica invade a reunião para denunciar uma agressão do filho do sargento-mor. Mas, quando exibe seu corpo nu, as marcas da violência não se evidenciam. Ainda assim, os personagens ao redor, quase todos brancos, se chocam. A imobilidade deles realça o assombro com o corpo esbelto e potente de Xica — uma violência de ordem erótica, tal como Bataille (2014) concebe. Para o autor, o sentido último do erotismo é a morte, e o desnudamento é a ação decisiva

que leva à violação dos amantes. Ainda segundo Bataille, a nudez se insurge contra tudo o que se encontra obstruído, ela é “um estado de comunicação, que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do fechamento em si mesmo” (Bataille, 2014, p. 41).

Xica, ao se despir, aposta que sua pregnância corporal desordene o contratador. A conquista é parte da estratégia para ser alforriada e ascender socialmente. Ela compreende o poder de sedução que tem, tanto que na última parte do filme, busca seduzir o personagem do Conde de Valadares a fim de contornar a situação complicada com João Fernandes. Essa articulação erótica, como descrevemos anteriormente, estrutura todo o enredo da obra, e foi em decorrência dessa aposta na sexualização da personagem que o filme se tornou alvo de polêmica.

Na edição 206 do jornal *Opinião*, uma série de intelectuais comenta o longa-metragem. No artigo intitulado *Copiando o senso comum*, Carlos Hasenbalg aponta que "entre as múltiplas possibilidades de se fazer uma adaptação livre da história original, o diretor escolheu a versão mais ambígua, e aquela que condensa, no personagem principal, todos os preconceitos a respeito da mulher negra" (Haselbalg, 1976, p. 19). O autor diz ainda que o filme retoma a tradição literária mistificadora e romântica ao agenciar os aspectos mais estereotipados do negro na cultura brasileira, e destaca que a vitalidade de Xica na obra está baseada na infantilização que Diegues faz de sua estrutura emocional, ao retratá-la através de ações espontâneas desprovidas de razão. Segundo Hasenbalg:

> Como em toda mobilidade individual, o projeto de Xica é a-político *(sic).* Isto fica claro em suas atitudes beneficientes e na sua indiferença frente a tortura e morte do garimpeiro quilombola. Por oposição à esposa lisboeta de João Fernandes - doente, fria e branca - Xica corporifica em sua plenitude o mito da "vênus negra". Os seus favores, calor e recursos 'excepcionais' são procurados com avidez pelos homens brancos e concedidos generosamente. As potencialidades liberadoras e criativas do erótico são confundidas, em todo momento, com deboche, libertinagem e oportunismo sexual (Hasenbalg, 1976, p. 19).

Beatriz Nascimento, historiadora e ícone do movimento negro, também escreve nesta mesma edição de *Opinião*. Em sua crítica intitulada *A senzala vista da casa grande*, ela comenta que o diretor abordou a história da escrava alforriada a partir do mito da sexualidade aberta que se desenvolveu em quatro séculos de domínio e exploração dos portugueses sobre as mulheres negras.

> Então Xica da Silva se transforma num animal embrutecido pela fraqueza e irracionalidade. Sua eroticidade nem legitima o seu poder de fato. É uma inconsequente, até nisso. Quando ela pensou, somente por um momento no filme (no "banquete africano"), o senhor Diegues arrumou-lhe uma cena estéril e banal. O único momento em que concede à plateia presenciar uma cena sexual de Xica da Silva, não é uma mulher que se apresenta, mas uma imagem metálica e animalesca, idiotizada na própria ação. Mais uma vez aparece a velha compreensão ocidental da África e do africano, como um primitivo, um selvagem (Nascimento, 1976, p. 21).

Ainda segundo a autora, o filme de Diegues é "a projeção empobrecida de *Casa Grande e Senzala*" (1976, p. 20), sobretudo, porque representa os portugueses de maneira sentimental e complacente. Para Nascimento, essa humanidade dos brancos define o ethos do colonizador na obra, num retrato da escravização que, segundo ela, é amena e divertida (1976, p. 20). A autora complementa afirmando que *Xica da Silva* "vem reforçar o estereótipo do negro passivo, dócil e incapaz intelectualmente, dependente do branco para pensar" (1976, p. 21).

Apesar de concordar com a autora em diversos pontos da sua crítica, julgo importante ponderar este tópico da representação do português como sentimental e complacente. Ela tem razão se leva em conta apenas o personagem do contratador João Fernandes, no entanto, não há como dizer o mesmo do Conde de Valadares, tampouco do Intendente e da mulher do Intendente. Assim como estes três personagens, outros brancos tratam Xica com desdém e ojeriza, e isso pode ser observado de forma mais aguda na sequência em que ela se encontra no barco enquanto os brancos assistem seu passeio com repúdio, bem como na sequência final, em que ela é escorraçada da vila, sendo apedrejada por crianças.

De modo geral, o filme *Xica da Silva* sedimentou no imaginário brasileiro uma ideia da personagem histórica atrelada à sexualidade, configurando-se como uma matriz erótica do cinema brasileiro. Zezé Motta, atriz que representou Xica, posou nua para uma revista e passou a ser reconhecida enquanto símbolo sexual. A construção da personagem dentro do arquétipo da "mulata sensual", segundo Sovik (2017), teve influência também na dinâmica cultural da violência racial e de gênero.

Num artigo em que fala de Chica da Silva como um vulto histórico, a autora alerta para a atualidade dessa violência, mais especificamente, para um trote realizado na UFMG (Figura 2), no qual um aluno branco acorrentou uma estudante negra e a fez carregar um cartaz em que dizia “Caloura Chica da Silva”. Para Sovik,

essa violência atesta a latência do paradigma racista e patriarcal, pois regularmente vemos narrativas acionando a sedução e o sexo como as únicas estratégias possíveis para o prestígio social das mulheres negras (Sovik, 2017, p. 19).

5.1.2 Violações, fugas e a recusa da sexualização

No rastro do desejo destruidor, comento neste tópico sobre os filmes do corpus de pesquisa que encenaram o passado colonial e/ou o pós-Abolição. *Vazante, Joaquim e O nó do diabo* são as obras nas quais vemos algumas personagens negras na condição que me referi nas primeiras páginas deste subcapítulo, de impossibilidade de rejeitar o sexo com os seus senhores e/ou com os convidados brancos. O modo como cada obra elabora essas violações sexuais ou tentativas de violações é central para a análise aqui, tanto no nível da encenação (a mostrar ou ocultar o sexo forçado), quanto no que diz respeito à narrativa (ao encadeamento das ações e ao desfecho forjado a essas personagens violadas).

Em *Vazante* e *Joaquim*, percebe-se alguns elementos em comum, a começar pelo ponto de vista vinculado às personagens brancas — no primeiro longa, a perspectiva se divide entre o patriarca Antônio e a sinhá Beatriz, já no segundo, o olhar se atrela ao alferes Joaquim, personagem heroicizado como Tiradentes. Nos dois filmes, o sexo compulsório é representado/sugerido com um certo distanciamento, pois os corpos são filmados de longe, a partir de enquadramentos que emolduram as portas dos cômodos e algumas paredes, de modo a obstruir o olhar do espectador parcialmente. Além disso, é notório o ressentimento dos protagonistas masculinos.

Mas, se ocorre uma aproximação nestes níveis, não se pode dizer o mesmo da figuração das negras e negros, pois o desenlace das obras revela uma clivagem de agência delas, ou seja, uma capacidade de ação e resistência dessemelhante, sobretudo, porque em apenas uma das obras se rompe com a cadeia de repetições da forma social escravista. Em *O nó do diabo*, o desejo destruidor também está presente, materializa-se no episódio de 1921, que discuti anteriormente, no qual jovens negras prisioneiras são levadas até uma casa-grande e obrigadas a realizar

serviços sexuais. Neste filme, o ponto de vista oscila entre as personagens cativas e o senhor de engenho, e a relação sexual é interrompida antes de se concretizar.

Embora todas estas obras revelem cenas de violência praticadas por homens brancos contra mulheres negras, nelas não há propriamente um acionamento da sensualidade e/ou da sedução das personagens femininas. Nesse aspecto, os filmes marcam uma diferença substancial em relação à *Xica da Silva*, pois atenuam àquilo que Freyre enaltece em sua erótica: a lascívia e o componente sensual das mulheres não-brancas. Ainda assim, julgo importante examinar a tessitura narrativa e as operações formais das obras a fim de compreender como se dá a intersecção entre desejo e violência racial.

A começar por Vazante, me parece crucial a instância do desejo no filme, pois tanto o casamento quanto os adultérios são centrais para o enredo. A estrutura narrativa se ergue basicamente a partir das expectativas do senhor colonial: primeiro a de um filho, em seguida de um novo casamento, depois do sexo com a jovem esposa e, por último, do nascimento de seu herdeiro legítimo. As cenas de violação sexual se materializam na segunda parte do longa-metragem, quando Antônio já está casado com a adolescente Beatriz. Além de violar[128] a jovem esposa, repetidas vezes, ele também estupra a escravizada Feliciana (Jai Batista), mãe do garoto Virgílio (Vinicius dos Anjos), que tem idade próxima à Beatriz.

Como apontei anteriormente, as violações sexuais não são mostradas de forma literal. A montagem opera através de elipses, cortando de um plano anterior à prática sexual para outro posterior, tanto nas cenas que envolvem a esposa como a escravizada. De modo mais concreto, a primeira vez em que Antônio viola Feliciana, a relação sexual é sugerida com planos de uma troca de olhares entre o personagem do patriarca e a negra escravizada, depois um plano dela se deslocando para a casa-grande e, em seguida, outro plano com os dois deitados numa esteira no dia seguinte.

---

[128] Entendo as cenas de sexo entre Antônio e Beatriz como violações porque o semblante da garota é de evidente descontentamento e repugnância. Sua postura cabisbaixa e olhar desolado no pé da cama, enquanto Antônio dorme, é prova disso.

Figura 51 - Antônio e Feliciana deitados numa esteira

Fonte: Captura de tela do filme *Vazante* (Daniela Thomas, 2017)

A segunda violação à Feliciana é encadeada após a sequência em que a jovem Beatriz se prepara para ter a primeira relação sexual com o seu esposo. Nesta parte, a montagem sugere que o sexo entre o casal protagonista não aconteceu, já que o proprietário de terras procura a negra escravizada na senzala. Paralelamente, o filme revela a aproximação de Beatriz com o jovem Virgílio. Sem que Antônio perceba, eles vão se aventurando por lugares recônditos, mas são descobertos pelo capataz Jeremias. A segunda frustração do português tem relação com esse extravio dos jovens, e só é revelada na sequência final, quando ele avista a criança que Beatriz acabara de parir. Antônio se dá conta que o filho não é seu. O efeito dessa descoberta é uma ação colérica por parte dele, que mata o bebê bastardo (informado através do som, mais especificamente, do corte sonoro do choro da criança), e em seguida Virgílio e Feliciana (num plano com enquadramento fechado, em que sequer vemos a arma).

Ações de violência extrema, como a de Antônio, são tema constante da obra crítica de Judith Butler. Segundo a autora, somos vulneráveis desde o princípio das nossas vidas, já que "mesmo antes da própria individualização, e em virtude de exigências físicas" (Buttler, 2019, p. 51), somos entregues a pessoas que não temos idade suficiente para conhecer e julgar. Portanto, desde o início, somos vulneráveis à violência, e isso implica a possibilidade de alguém nos erradicar. Desdobrando essa ideia, a autora diz que tanto a violência como o abandono resultam de um processo de não reconhecimento do outro. Em linhas gerais, Butler afirma que existem normas

e contornos culturais definindo quem conta e quem não conta como humano ao nosso redor (2019, p.52).

> Vidas são apoiadas e mantidas diferentemente, e existem formas radicalmente diferentes nas quais a vulnerabilidade física humana é distribuída ao redor do mundo. Certas vidas serão altamente protegidas, e a anulação de suas reivindicações à inviolabilidade será suficiente para mobilizar as forças de guerra. Outras vidas não encontrarão um suporte tão rápido e feroz e nem sequer se qualificarão como “passíveis de ser enlutadas” (Butler, 2019, p. 52)

Se ainda hoje as normas e quadros culturais do Ocidente não reconhecem a humanidade da pessoa negra de forma plena, no contexto da escravização elas eram ainda piores. O desfecho de *Vazante* ilustra bem quais vidas importavam à época. Antônio livra a jovem esposa e pune Virgílio e Feliciana porque os dois escravizados são qualquer coisa para ele, vidas que não contam, que não devem ser enlutadas — como o próprio faz questão de comunicar, quando grita para os demais da localidade que os corpos ficarão expostos para os urubus, no plano geral em que os cadáveres são enquadrados ao chão, próximos da área da senzala e de uma pequena escada que liga à casa-grande (a mesma na qual Jeremias se encontrara na sequência em que Antônio aparece pela primeira vez a convocar os serviços sexuais de Feliciana).

Na cena final, observa-se dois planos similares: um no qual se vê Beatriz descendo a escada e os corpos ao fundo, e outro um pouco recuado, em que Antônio é enquadrado em primeiro plano, de costas, observando a jovem sinhá entrar na senzala. Intercalados a estes planos gerais, vemos alguns *closes* da face do personagem português e da arma em punho. De alguma maneira, essa montagem intercalada produz uma expectativa de que Antônio atente contra à vida de Beatriz e do seu próprio filho, fruto da relação com a escravizada. Na banda sonora, escuta-se o choro intenso da criança, além de um latido incômodo de cachorro. Essa paisagem sonora caótica, juntamente com os *closes* de Antônio e da arma (alguns bastante instáveis e curtos) também me parecem contribuir para uma certa vertigem do espectador, aproximando-o assim da experiência de fúria do protagonista.

No entanto, antes mesmo de Beatriz sair da senzala com o bebê, sentando-se sobre um banco de madeira para amamentar a criança (um regozijo para o espectador piedoso), um outro close já revelava uma mudança no semblante de Antônio. Algo havia lhe tocado, alguns contornos do humano — haja vista que o bebê também tinha pele clara, o que talvez fosse o suficiente para o patriarca. No plano final, retoma-se

então o mesmo enquadramento dos planos gerais citados anteriormente, uma composição extremamente bem distribuída, na qual a jovem sinhá, o bebê, e os cadáveres encontram-se ao fundo, desfocados, e Antônio, em primeiro plano, aparece de costas, dando alguns passos e se ajoelhando. *Vazante* emoldura assim a violência colonial, o exercício da regulação produtiva e da ordem patriarcal numa imagem que não consegue se desvencilhar do seu protagonista, sobretudo, pela proximidade e focalização, uma vez que a derradeira ação é o grito desmedido do colonizador, talvez para dissipar parte da energia furiosa que ainda lhe acomete.

Figura 52 - Antônio mata Virgílio e Feliciana

Fonte: Captura de tela do filme *Vazante* (Daniela Thomas, 2017)

Um último ponto decisivo no filme diz respeito ao deslocamento dos personagens brancos à área da senzala, pois essa espacialidade é tanto palco do desejo quanto dos assassinatos descritos acima. Como já relatei, a primeira vez em que Antônio demonstra atração por Feliciana, ela encontra-se na frente de seu alojamento, trocando olhares com Jeremias. A chegada do português na escada, além de instaurar um constrangimento nela e no negro forro, comunica para o espectador o desejo do personagem pela escravizada. Numa cena anterior na narrativa, que integra a sequência de celebração após o casamento, Beatriz também se desloca da casa-grande até a porta da escada, que dá acesso à área da senzala. Lá ela avista

os festejos dos negros e é observada também por Virgílio, que parece um tanto fascinado pela sua presença.

De alguma maneira, a relação entre os dois é a única a envolver um sentido de atração mútua, mas, se há algo que instaura a aproximação entre eles, é a morte vista de perto, materializada no corpo desfalecido do prisioneiro africano. No dia seguinte, quando rumam da casa-grande até um campo relvado, numa das primeiras fugas, ela confessa para o garoto que nunca tinha visto um morto antes, no que ele responde: *"Eu já. Muita morte aqui"*. De olhos fechados, a sinhazinha revela toda sua fragilidade (*"Tenho medo!"*), o que leva Virgílio a mover-se na direção dela e, logo em seguida, oferecer proteção (*"Tenha medo, não! Eu cuido d'ocê"*). O contato acontece após a frase, num toque delicado sobre a mão da jovem, que é destacado num plano fechado — ao estilo bressoniano.

Figura 53 - Virgílio e Beatriz

Fonte: Capturas de tela do filme *Vazante* (Daniela Thomas, 2017)

A segunda fuga consolida um sentido de erotismo na relação dos adolescentes, uma vez que ocorre sob o manto escuro da noite e é montada de forma subsequente à cena da primeira violação de Antônio à Beatriz. Tal como um herói a socorrer a amada, Virgílio surge na área frontal à casa-grande para acolher a jovem consternada, que descansava apoiada no parapeito da varanda. Ainda que a relação dos dois possa ser lida de maneira assimétrica, como de maior risco e desejo por parte do garoto ou, numa perspectiva acirrada racialmente, de negro à serviço do branco, creio que o abraço e o correr junto pela escuridão materializam uma transgressão, nos termos batailleanos, de escape a qualquer ideia de razão. Um transe ou mesmo uma embriaguez, que visa somente suspender o poder dos interditos.

Em *Joaquim*, tal como o longa-metragem anterior, evidencia-se também uma fuga decisiva para o enredo, assim como uma série de frustrações do protagonista (principalmente, com a Coroa Portuguesa), que vão o levando a uma condição ressentida. Mas é a relação de Joaquim com Preta, escrava de outro negro, que, por um lado, remete à *Vazante* — pelo agenciamento de uma relação sexual interracial —, e, do outro, se afasta — porque o personagem heroicizado como Tiradentes difere bastante de Antônio, personagem principal do filme de Daniela Thomas. O que caracteriza essa enorme diferença entre os protagonistas é, sobretudo, a paixão que Joaquim nutre pela escravizada, porque isso implica no reconhecimento dela enquanto sujeito.

Logo no início do filme, após Preta catar piolhos na cabeleira do alferes, ele aparece fazendo sexo oral nela (Figura 54). Essa ação do protagonista transpõe parcialmente a versão erótica que Freyre enfatiza em Casa grande e senzala,[129] já que, na sociedade patriarcal e escravista da época, cabia à mulher dar prazer ao homem, e não o contrário. A prática, bastante incomum, demonstra em alguma medida como a relação dos dois personagens tinha algo de excepcional. Preta então conta que o seu proprietário — o negro Benedito, dono de uma venda — está lhe

[129] Na citação a seguir, Freyre descreve o papel que cabia às negras escravizadas: “em tudo que é expressão sincera de vida, trazemos quase todos a marca da influência negra. Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu de mamar. Que nos deu de comer, ela própria amolengando na mão o bolão de comida. Da negra velha que nos contou as primeiras histórias de bicho e de mal-assombrado. Da mulata que nos tirou o primeiro bicho-de-pé de uma coceira tão boa. Da que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da cama-de-vento, a primeira sensação completa de homem” (Freyre, 2006, p. 367).

obrigando a deitar com o administrador português. Joaquim fala que sua promoção está próxima e que irá fazer uma oferta à Benedito para comprá-la. Em retribuição à resposta dele, ela o masturba.

Figura 54 - Joaquim e Preta em atividade sexual

Fonte: Captura de tela *Joaquim* (Marcelo Gomes, 2017)

O alferes até que tenta persuadir o dono da venda da localidade a vender sua escrava, mas, mesmo torturando Benedito de dor na cena em que retira um dente dele, não o convence. Como a promoção também não chega — é frustrado pelo chefe da administração colonial, que informa a ele sua designação para uma missão no Sertão proibido —, o protagonista fica sem alternativa e não consegue impedir com que Preta seja forçada a deitar-se com o administrador.

A violação sexual à personagem ocorre ainda na primeira parte da narrativa, numa cena que, embora seja filmada de maneira distanciada e com pouquíssima

iluminação, revela uma certa crueza do ato, que não deixa impune o espectador. O incômodo ocorre, principalmente, porque a ação do estupro é encenada num único plano, que mostra Preta se deitando na cama e em seguida o administrador português adentrando o quarto, mandando a escravizada abrir as pernas e penetrando-a sem dó. O jeito ríspido do homem dá um tom ainda mais cruel ao personagem, que pode ser caracterizado como uma espécie de vilão, já que além de representante da Coroa e corrupto, é também o chefe de Joaquim.

No plano seguinte à revelação do estupro, o alferes entra na área da casa e escuta do lado de fora os sons de prazer do administrador colonial. À medida em que escuta os gemidos, sua expressão vai ganhando um ar de inconformismo e revolta. A montagem e o desenho sonoro são excepcionais nesse sentido, pois constroem uma curva de intensidade (um crescendo) que explode na cena seguinte, em planos instáveis e descentralizados de Joaquim furioso num cavalo em movimento. Sua energia revoltosa, que parece se dissipar na cavalgada, é expressada também na conversa com os amigos na sequência posterior, em que questiona as indicações para cargos de alta patente da Corte.

Já Preta, após ser violada pelo senhor português, esfaqueia o seu proprietário Benedito e foge. Essa ação da personagem escravizada assinala uma diferença fundamental entre ela e a personagem de Xica da Silva no filme homônimo. Se na obra de Diegues, a protagonista aposta numa conciliação com os brancos para conquistar a alforria e ascender socialmente, em *Joaquim,* a ação de Preta é oposta. Ainda que na primeira parte da obra, a personagem negra cultive a paixão do alferes, sua trajetória no filme é de insurgência contra o mundo branco e, isso inclui, violentar até mesmo um personagem negro, àquele que lhe compele ao sexo com homens brancos.

Figura 55 - Violação sexual do administrador português à Preta

Fonte: Captura de tela *Joaquim* (Marcelo Gomes, 2017)

Na última parte do filme, quando Joaquim busca retornar ao local onde encontrara pedras preciosas, ele é sequestrado por um grupo de negros, que o levam até um quilombo. Lá ele se depara com Preta, que não reconhece mais esse nome e lhe obriga a chamá-la de Zua. Transmitindo a mensagem dos líderes do quilombo, ela o ameaça de morte se não falar onde estão as tropas. Ele contesta dizendo que não tem tropa nenhuma, mas ela o ameaça outra vez. É aí então que ele a desafia: *"Me mata! Me mata de uma vez!"*. Após um tempo olhando para ele, ela fala algo para o companheiro quilombola e retira-se da tenda, onde Joaquim permanece preso. Nesta cena, reconheço novamente uma dimensão de vulnerabilidade comum, e uma possibilidade de desfecho não-violento, tal como Butler propõe, inclusive, por parte daqueles que historicamente foram oprimidos.

Segundo a autora, diante do outro, somos sempre interpelados (Butler, 2019). Há um "rosto" que nos convoca, que nos lança uma demanda moral impossível de rejeitar, ainda que não tenhamos solicitado. Essa noção do rosto — tomada emprestada de Lévinas — fundamenta boa parte da argumentação de Butler na sua proposta ética da não-violência. Conforme ela aponta, o rosto não fala propriamente, mas transmite a ideia contida no mandamento "Não matarás" (Butler, 2019, p. 162). É uma espécie de "vocalização sem palavras do sofrimento", que só pode ser compreendida se estivermos atentos à precariedade da vida do outro e à precariedade da vida em geral (2019, p.163-164).

O que resulta após a cena descrita acima é a libertação do prisioneiro, que nos termos de Butler, muito provavelmente seria decorrente da "escuta do rosto" pela personagem negra. No dia seguinte, Zua aparece na tenda para livrar Joaquim sem que os outros quilombolas vejam. Ele ainda tenta agarrá-la, mas ela o ameaça com uma faca e diz: *"Se tocar em mim, eu mato. Nunca mais nenhum branco vai encostar em mim!*". Ainda que a ação seja ameaçadora, a agressão não ocorre. Zua permite que Joaquim viva, mas distante dela. Ele foge (mais uma fuga) e a fantasia erótica se encerra, disparando no protagonista um pouco mais de abertura em relação ao contorno do humano.

Ao retornar para a vila e ser indagado por seu escravo João (Welket Bungué) se aceita alforriá-lo, o alferes cede. Esse é mais um ponto que separa *Joaquim* de *Vazante*, pela possibilidade de emancipação, mesmo que ínfima, dos personagens negros. Além disso, o encadeamento dramático das ações parece pôr em crise a própria representação colonizador *versus* colonizado, que costuma se materializar sob a forma da liberação conciliada ou da violência supressora. *Joaquim*, em alguma medida, esquiva-se deste dilema, deixando-o em aberto, enquanto *Vazante*, com seu desfecho pessimista, opta pela segunda possibilidade, a eliminação do outro não-branco.

O nó do diabo, por sua vez, leva ao extremo a representação da violência no período colonial e nos anos pós-abolição. As escolhas estéticas que os diretores adotam se distinguem bastante de *Vazante*, bem como de *Joaquim*. O longa-metragem mobiliza convenções do gênero do horror no intuito de dar legibilidade às relações escravistas e semiescravas que são encenadas nos cinco episódios, ao mesmo tempo em que busca oferecer algumas catarses ao espectador, através de rebeliões e vinganças das/os personagens violentadas/os, no caso, negras e negros.

No episódio referente ao ano de 1921, esse repertório do horror é combinado com alguns elementos sobrenaturais, dando um toque de fantasia à história retratada. Como contextualizei anteriormente, a trama envolve as gêmeas Maria e Cissa (Miule Felipe da Silva e Yurie Felipe da Silva), jovens negras mantidas em cárcere (um lugar que lembra uma antiga senzala) a mando de Vieira, que vive com duas filhas e um filho num casarão de aspecto colonial. Logo no início do episódio, uma pista de violação sexual é lançada com a cena de Cissa abortando um feto. Em seguida, o

espectador é informado sobre os poderes mágicos de Maria: ela aquece o cabo de uma enxada com as próprias mãos ao ver a irmã apanhar no tronco.

Quando Vieira recebe a visita de Bacelar, o proprietário da casa-grande convida o amigo para dormir em sua propriedade e se deitar com uma das gêmeas. Ao adentrar o quarto, um tanto cambaleante, Bacelar pergunta a Cissa se ela não sabe o que fazer. No outro dormitório da casa, Vieira toca o corpo de Maria lentamente e lança uma pergunta impiedosa: "*Tu sabe o que eu fazia com a tua mãe quando eu tava com ela aqui?*". Eis que um grito interrompe a perversão de Vieira e, antes mesmo de qualquer preliminar sexual, ele dirige-se até o quarto em que Bacelar se encontrava. Lá avista o amigo esguichando sangue, em seus últimos instantes de vida. Inicia-se então uma sequência de fuga e perseguição, que resulta na morte de Cissa.

Figura 56 - Bacelar, Vieira e as gêmeas / Bacelar morto / Perseguição à Cissa

Fonte: Capturas de tela do filme *O nó do diabo* (Ramon Porto Mota, Gabriel Martins, Ian Abé e Jhesus Tribuzi, 2017)

Após abater a jovem com sua espingarda, Vieira vai até o cárcere de Maria e ordena que ela enterre a irmã próxima da cerca. A nova sequência revela uma série de mortes, algumas possibilitadas apenas pelos poderes mágicos da jovem. Após matar os capangas do senhor de engenho, ela retorna ao casarão com a intenção de vingar a irmã gêmea, mas é alvejada por um tiro de Vieira. A jovem então se arrasta

pela casa, tenta fugir, mas o patriarca vai de encontro à ela. Quando ele atira pela segunda vez, a bala explode na direção do rosto dele, uma ação resultante do feitiço de Maria. Pela via do sobrenatural, a trama de vingança é solucionada: ela levanta e novamente se utiliza dos seus dons para acender uma fogueira sobre o corpo do homem, que agoniza nos planos finais.

Mas se em *Vazante* e *Joaquim* o conflito do enredo se desenvolve em torno do ressentimento dos protagonistas, em *O nó do diabo* não é bem assim. Ainda que o desejo do patriarca seja evidenciado, não é propriamente a frustração desse desejo que leva à morte de Cissa e à punição de Maria (enterrar a própria irmã). Vieira mata a prisioneira mais arisca e pune a mais mansa como resposta à morte do amigo, que, evidentemente, resultou da tentativa de Bacelar violar à jovem. Além disso, os filmes diferem em relação à perspectiva, já que neste episódio do longa-metragem paraibano, o ponto de vista prioritário é das personagens negras.

Por último, gostaria de assinalar que, embora as violações sexuais das personagens das irmãs gêmeas não sejam concretizadas na narrativa, de alguma maneira, o filme sugere outras violações, através das cenas do aborto e do enterro do feto, bem como da cena no dormitório em que Vieira fala de maneira perversa para Maria o que fazia com a mãe dela. Nessa última cena, revela-se uma violência psicológica que atesta a continuidade das relações coloniais mesmo no pós-abolição.

Assim como nos longas de Daniela Thomas e Marcelo Gomes, as fantasias sexuais dos brancos colonizadores com as mulheres negras são novamente acionadas, mas, neste episódio de *O nó do diabo*, o desfecho aponta para uma ação de maior insubordinação das personagens negras, o que ocorre também em *Joaquim*, ainda que não vise promover um efeito catártico no espectador, como o longa de direção coletiva.

5.1.3 Assédios, importunações e fetichização

Se, nos filmes de época presentes neste corpus, o desejo destruidor se concretiza através de violações sexuais, e, em duas das obras, chega a culminar em

assassinatos, nos filmes ambientados no presente, a junção entre desejo e violência assume outras feições, que vão desde assédios e importunações sexuais até práticas de sadismo e canibalismo. Estas últimas irei examinar no subcapítulo seguinte, portanto, aqui gostaria de concentrar os esforços de análise nos atos libidinosos das personagens brancas, que ocorrem sem um consentimento prévio e/ou que expressam uma má conduta. Estas ações recorrem em muitas das obras, mas emergem num contexto perpassado por certa ambiguidade, em que brincadeiras, provocações e estados alterados de consciência põem em dúvida o reconhecimento desses atos enquanto prática violenta e criminosa, o que, consequentemente, dificulta a categorização.

A obra que talvez mais suscite indecisão ao espectador em relação a este ponto é *Casa grande,* pois as cenas que evidenciam as investidas sexuais do jovem herdeiro à empregada doméstica estão marcadas por uma atitude sedutora da personagem feminina. Como já relatado, Jean desloca-se até o quarto de Rita durante as madrugadas. Lá ele escuta algumas intimidades dela, que o levam a perder o decoro. Na primeira cena, sentados sobre um sofá, lado a lado, ela conta detalhes de uma aventura sexual para o jovem, que, tomado de desejo, tenta beijá-la. A expressão facial da doméstica sugere um certo prazer em seduzi-lo, assim como algumas frases, ditas em tom provocativo: *"Ai, Jean! Só beijando a minha bunda pra saber"*.

Na segunda cena, o espectador é instalado numa condição de dúvida ainda maior sobre a categorização do ato libidinoso do jovem, uma vez que Rita põe uma das pernas sobre o corpo dele, a fim de que passe hidratante nela. Além disso, ela provoca Jean, quando diz que "homem tem que ter pegada", colocando a mão dele sobre a perna dela, logo após o garoto contar que não havia transado ainda com a jovem que conhecera. Excitado, o herdeiro tenta beijá-la, mas ela o afasta e recomende que ele tente com "a tal de Luiza". Jean contra-argumenta, diz que precisa treinar: *"Você podia me ensinar algumas coisas"*. Rita o repreende, mas ele insiste, tenta beijá-la outra vez, e novamente é afastado.

O jovem então diz que ela é sádica e, após ser questionado, explica o significado da palavra para a doméstica. Enquanto se entreolham, Rita sorri discretamente, numa expressão facial sedutora ao garoto. Jean, afoito, avança de novo sobre a empregada. Dessa vez, ela não o afasta imediatamente, permite que a

beije por um curto espaço de tempo (um, dois segundos). Mas, em seguida, levanta-se e manda o jovem se retirar. Embora insista, sugerindo que deitem-se à cama, ele obedece a ordem dela. Quando já está do lado de fora do quarto, Rita lhe chama novamente, e lança mais uma de suas provocações: "*Oa! Pode sonhar comigo que amanhã eu vou trocar os lençóis*".

Figura 57 - Jean assedia Rita

Fonte: Captura de tela de *Casa grande* (2014), de Fellipe Barbosa

A rigor, os atos libidinosos poderiam configurar-se como assédio, em face da insistência de Jean em se insinuar sexualmente para a empregada, e da relação de

hierarquia entre eles[130]. Mas, ainda que o adolescente provoque um certo desconforto nela com suas investidas, o consentimento da personagem para que ele acesse o quarto e a toque em alguns momentos deixa o espectador numa posição incerta, mais propício a não reconhecer as ações como práticas violentas. Além disso, Rita domina as situações e faz uma série de provocações, o que corrobora para uma percepção das cenas como parte de um jogo erótico.

Quando Jean pede para que a empregada o ensine algumas coisas, referindo-se ao campo da sexualidade, de alguma maneira ele se coloca numa posição inferior. Essa imperícia sexual do rapaz, somada às ações provocativas de Rita — sobretudo, os diálogos ousados e os semblantes sedutores — invertem as posições hierárquicas estabelecidas noutras cenas do filme, nas quais se vê a doméstica a serviço do jovem herdeiro e de sua família. Mas, se esta inversão de papéis abranda a relação de poder e produz uma certa comicidade, por outro lado, ela escamoteia qualquer leitura dos atos libidinosos do garoto como assédios, já que passam a ser compreendidos como ações comuns de um rito de conquista, socialmente aceitáveis.

Nesse sentido, me parece que a ênfase dada ao aspecto libertino e jocoso da empregada visa promover um efeito atenuante à má conduta de Jean, pois forja ao espectador uma ideia muito similar àquela disseminada em *Xica da Silva*, de uma personagem depravada sexualmente. A doméstica não é apenas objeto de prazer do adolescente branco, mas a figura que traz desordem ao ambiente familiar — conforme se percebe na cena após a descoberta das fotos nuas, em que Sônia, mãe de Jean, passa a suspeitar que Rita se deitara com o marido e/ou com o filho. Embora Rita não apresente traços negróides, tampouco uma pele escura, no filme ela desempenha um papel que, historicamente, sedimentou-se no imaginário brasileiro como atrelado às mulheres negras.

Gonzáles, no seu artigo sobre a atualização do desejo colonial, comenta sobre as chamadas “mucamas”, negras escravizadas que trabalhavam no interior das casas-grandes no período colonial e que perturbavam a ordem estabelecida, tanto na

---

[130] Acerca deste último ponto, passível de questionamento, considero que o jovem herdeiro exerce poder nesta relação porque mesmo não sendo o patrão de Rita (aquele que lhe paga o salário), ele é parte do núcleo familiar ao qual ela presta serviços, o que inclui, de um lado, demandas, e do outro, tarefas.

dimensão econômica, como familiar, pois implicava em conflitos com as sinhás. Palavra originária do quimbumdo, mucama, no Dicionário Aurélio aparece como “a escrava negra moça e de estimação que era escolhida para auxiliar nos serviços caseiros ou acompanhar pessoas da família e que, por vezes era ama-de-leite” (Gonzalez, 1984, p. 229). Para a autora, a sexualização das mulheres negras — que constantemente é acionada na cultura brasileira, tendo o carnaval como ápice celebratório — tem uma relação profunda com esta figura da mucama. A “mulata” e a “doméstica” na atualidade derivam desse vulto histórico, que, com sua “malemolência perturbadora”, representava uma espécie de “burro de carga” das famílias brancas, por seus inúmeros serviços realizados (1984, p. 230).

Figura 58 - Sônia vê foto de Rita

Fonte: Captura de tela de *Casa grande* (2014), de Fellipe Barbosa

Na cena final de *Casa grande* [que já descrevi anteriormente, mas que não custa lembrar], Rita oferece a Jean aquilo que as mucamas também propiciavam aos meninos das famílias patriarcais: explorar seu corpo, desfrutar de prazeres carnais. A prática sexual não é mostrada literalmente, há um corte de uma cena dos dois dançando no forró para uma cena deles dormindo num puxadinho na favela. A elipse informa ao espectador que eles tiveram uma noite de sexo, já que aparecem nus na cama. Mas uma última ação de Jean vem confirmar a experiência erótica: ele beija o bumbum de Rita e realiza a fantasia fomentada por ela numa das primeiras cenas do filme.

Além de fechar o circuito da narrativa, com uma recompensa ao herói da branquitude, o beijo nas nádegas da ex-doméstica alude a uma fantasia sexual com enorme profundidade histórica. A bunda, como se sabe, é um dos símbolos nacionais[131], uma obsessão cultural explorada por muitos artistas e que exporta a imagem do Brasil para o estrangeiro[132]. Mas, conforme Freyre apontou, num artigo de 1984 para a Revista Playboy, essa paixão brasileira vem de longa data, desde a chegada das mulheres africanas no século XVI, com suas "nádegas notavelmente protuberantes", que em razão dessas "saliências", eram "sexualmente provocantes do seu uso, e até do seu abuso, em coitos de intenções mais voluptuosas" (Freyre, 1984).

Nesse sentido, quando o diretor elege a bunda da empregada como um elemento a destacar na obra, agencia-se parte do repertório erótico do período colonial, pois o fascínio de Jean remete à adoração dos brancos colonizadores às nádegas das mulheres afro-brasileiras. A relação de poder entre o adolescente e a doméstica, evidentemente, é fator decisivo para essa irrupção do fantasma da colonização. Ainda que a personagem de Rita não trabalhe mais para a família de Jean na sequência final, esse fantasma ressurge porque ao espectador é um tanto custoso se desprender da relação que havia anteriormente entre eles, estruturada numa lógica hierárquica[133]. Ocorre que esse agenciamento da erótica escravista no filme não se faz propriamente crítico, contamina-se dela, forja (para alguns mais fetichistas e absortos pela lógica colonial) uma possível experiência de prazer e riso, haja vista que a obra não incita uma fantasia apenas ao seu protagonista, mas igualmente ao espectador, e, de algum modo, entrega também uma recompensa a este, ao evidenciar um nu da doméstica.

---

[131] A celebração da "bunda" na cultura brasileira aparece em diversas expressões artísticas, desde a a poesia de Manuel Bandeira até a pintura de Di Cavalcanti (com suas mulatas em formas curvadas), passando, evidentemente, por uma série de canções da MPB até os funks do Furacão 2000. Na década de 1970, figuras como Gretchen e Rita Cadillac ganharam projeção em decorrência do avantajado dos seus bumbuns. Recentemente, Anitta e outras cantoras da música pop têm reivindicado em suas performances o "mexer a raba" como um ato de empoderamento. O clipe de *Vai Malandra*, de Anitta, é um dos grandes fenômenos midiáticos dos últimos tempos a exaltar a bunda e situá-la como parte da identidade brasileira. Foi alvo de polêmica, inclusive, por ter evidenciado em primeiro plano a bunda da artista com algumas celulites.

[132] A fama decorre, sobretudo, do bumbum das mulheres brasileiras ser reconhecido como mais arredondado que as de outros países.

[133] Creio que a relação hierárquica entre eles não desapareceu, porque as diferenças de classe são evidentes, além do fator raça, que a depender da perspectiva, poderá ser levada em conta também.

Figura 59 - Jean beija a bunda de Rita

Fonte: Captura de tela de *Casa grande* (2014), de Fellipe Barbosa

O contexto de iniciação sexual do adolescente branco é o que talvez aproxime o espectador de uma experiência de entretenimento, pelo jeito canhestro e inexperiente de Jean, e, principalmente, pelo tom zombeteiro de Rita. Acerca dessa fase de aprendizagem erótica, Freyre diz que, no Brasil Colonial, as primeiras experiências sexuais dos filhos dos senhores de engenho se deram com as negras e mulatas escravizadas, que, não raramente, apresentavam junto com estes rapazes as marcas de sífilis no corpo.[134] O autor comenta ainda que os herdeiros da classe senhoril eram incentivados desde cedo, sobretudo por seus pais, a anteciparem-se nas "funções genésicas", ou seja, a tornarem-se garanhões (Freyre, 2006, p. 455).

> Nenhuma casa-grande do tempo da escravidão quis para si a glória de conservar filhos maricas ou donzelões (…) O que sempre se apreciou foi o menino que cedo estivesse metido com raparigas. Raparigueiro, como ainda hoje se diz. Femeeiro. Deflorador de mocinhas. E que não tardasse em emprenhar negras, aumentando o rebanho e o capital paternos (Freyre, 2006, p. 456).

Quando Hugo, na cena em que dirige após buscar o filho e os amigos numa boate, pergunta a Jean se ele "pegou alguém", de algum modo ele está reiterando a

---

[134] "Da ação da sífilis já não se poderá dizer o mesmo; que esta foi a doença por excelência das casas-grandes e senzalas. A que o filho do senhor de engenho contraía quase brincando entre negras e mulatas ao desvirginar-se precocemente aos dozes ou aos treze anos" (Freyre, 2006, p.109).

cultura machista que se formou no regime escravocrata. Para Freyre, os fatores responsáveis para a consolidação desses “vícios de educação” que se constituíram no território brasileiro decorreriam tanto do “excesso de mimo de mulher na criação dos meninos” como o extremo oposto, já que se deu muita “liberdade para os meninos brancos cedo vadiarem com os moleques safados na bagaceira, deflorarem negrinhas, emprenharem escravas” e também “abusarem de animais” (Freyre, 2006, p. 459).

Em *Que horas ela volta?*, embora o jovem herdeiro também seja bastante mimado e frequente o quarto da empregada, não é ele o personagem a ser tomado por um desejo destruidor. Quem deseja furiosamente é Carlos, o pai de Fabinho, que se apaixona por Jéssica, conforme já relatado anteriormente. Na cena em que visita o Edifício Copan com a filha da empregada Val, ele a abraça calorosamente dentro de um apartamento vazio, logo após conversarem sobre o futuro das cidades. Do abraço, ele avança para um beijo no pescoço dela, incorporando assim uma tática de conquista com base na força física. A jovem pede desculpa e se afasta, Carlos fica constrangido, mas logo recebe uma ligação informando que Bárbara se acidentara no trânsito.

Diferentemente de *Casa grande*, que enfatiza um certo aspecto sedutor e provocativo da doméstica com o jovem herdeiro, o filme de Anna Muylaert se recusa a acionar tal caracterização, de modo a evitar qualquer indecisão do espectador acerca da prática assediadora de Carlos. Porém, o ato libidinoso do pai de Fabinho talvez não seja enquadrado criminalmente como assédio, porque mesmo oferecendo uma série de vantagens à Jéssica (o quadro que dá de presente é um deles, a permissão para dormir no quarto de hóspedes é outro), ele não ocorre num ambiente de trabalho, nem envolve posições hierárquicas. Nos termos do Código Penal, a ação poderia ser enquadrada como importunação sexual, mas, no Brasil, circunstâncias como essa raramente são reconhecidas pela Justiça como prática criminosa.

De alguma maneira, a reação pacata de Jéssica expressa um receio de que o ocorrido afete sua acolhida na casa de Carlos e, principalmente, o vínculo de trabalho da mãe, pois numa situação como essa, não haveria porque pedir desculpas, já que ela é a vítima. Acontece que a adolescente não tem para onde ir, tampouco consegue oferecer uma alternativa de emprego para Val. Talvez por esta razão oculte da mãe a

importunação de Carlos e aceite, após tentativa frustrada de alugar uma morada num bairro periférico onde vive Raimunda e outras amigas de Val, retornar à casa da família endinheirada para ficar hospedada por uma semana.

Na cena seguinte, quando retorna da comunidade e espera na cozinha pela mãe — que fora pedir autorização à patroa para a filha dormir mais algumas noites na residência — Jéssica é novamente constrangida por Carlos. Ele pega uma garrafa de água na geladeira, senta-se numa cadeira ao lado dela e diz: *"Você sabe que a casa aqui é como se fosse sua… qualquer coisa que você precisar… a casa ficou até meio vazia, sabe?"*. A garota agradece e ele introduz um papo sobre reencarnação, demonstrando bastante nervosismo. Em seguida, após tentar se justificar sobre uma fala que pode parecer loucura, Carlos pede Jéssica em casamento: *"Casa comigo! Eu te levo onde você quiser"*.

A reação de Jéssica é de espanto e incredulidade. Ela fica em silêncio primeiramente, depois ri, um tanto sem acreditar. Quando Carlos insiste, seu semblante altera-se, ganha forma de apavoro. Ele muda de assunto, fala do calor. Neste momento, Jéssica pede desculpa, alega não saber o que dizer. Carlos levanta da cadeira e se ajoelha de frente para ela, insiste no pedido de casamento, o que leva a jovem a se posicionar de maneira mais firme, objetando a possibilidade. Após ele dizer que estava brincando, ela ri novamente, bastante aliviada.

Embora haja com mais veemência na parte final da cena, ao negar o pedido de casamento do dono da casa, a postura de Jéssica é moderada. Ela busca de alguma forma não ser ofensiva a Carlos, já que depende da hospedagem. Mas, mesmo não tocando no corpo dela novamente — o que embarga a possibilidade da ação ser enquadrada como importunação sexual — a investida dele é bastante problemática, primeiro porque a filha de Val não deu sinal algum de interesse nele, segundo porque ela é muito mais jovem (talvez até menor de idade), e, terceiro, como já pontuei, porque ela não tem para onde ir.

Figura 60 - Carlos importuna Jéssica / Carlos pede Jéssica em casamento

Fonte: Capturas de tela de *Que horas ela volta?* (2016), de Anna Muylaert

Nestas duas sequências, me parece que a *mise-en-scène* opera de modo a atenuar qualquer erotização. Isso porque na primeira cena, as personagens são enquadradas inicialmente num plano distante, silhuetados, olhando para o horizonte de prédios. Quando Carlos beija o pescoço de Jéssica, o enquadramento muda, vê-se um primeiro plano que evidencia a expressão de incômodo da garota. Esse último plano, por enfatizar o semblante dela durante e depois à prática de assédio interpõe-se criticamente à ação, obstruindo, assim, qualquer interpretação ambígua do espectador acerca do ocorrido.

Na segunda cena, que é filmada num plano-sequência, o nervosismo e constrangimento dos personagens são acentuados pela aproximação da câmera, que, lentamente, se move num *travelling*. A hesitação de Carlos é flagrada de forma frontal, dando a ver um aspecto vexatório também a partir de sua fisionomia retraída. O plano

inclui ainda a reação de Jéssica, numa posição mais lateralizada e aproximada da câmera, que, apesar de revelar apenas parte da face da personagem, permanece com ela, deixando entrever mais do incômodo da adolescente após o artista herdeiro sair da cozinha. Novamente, os segundos posteriores à ação principal efetuam um comentário crítico, uma vez que a duração permite que o espectador elabore melhor o que acabara de ver e escutar.

Além de *Que horas ela volta?* e *Casa grande*, percebe-se outra má conduta na esfera do desejo em *As boas maneiras*, mas o estado alterado de consciência da personagem principal coloca em dúvida o estatuto do ato libidinoso. Instala-se uma nova zona de indiscernibilidade para o espectador, na qual a ação em si pode muito bem ser compreendida enquanto prática de assédio, mas a condição em que se efetua talvez a isente. Quem deseja na obra é a personagem da patroa Ana, que passa a sentir atração pela empregada Clara. Desde a cena do aniversário, no início do filme, Ana forçara um contato com a trabalhadora doméstica, oferecendo cerveja e sentando-se no colo dela. Nesta ocasião, embora animada pela bebida, ela nitidamente apresentava consciência.

A cena da investida sexual ocorre algum tempo depois, na primeira noite em que Clara observa Ana em estado sonâmbulo. Após voltar da rua, de um momento de folga, a personagem negra escuta um barulho na cozinha e dirige-se até lá para ver o que acontece. Eis que avista a patroa na frente da geladeira, a procurar alimentos. Clara se aproxima lentamente e chama por Ana, que não responde. A empregada insiste, toca nas costas da personagem branca, mas esta só reage quando é tocada no ombro, e interrogada se quer ir para a cama. Ela vira-se de um jeito brusco e avança na direção de Clara, que recua num primeiro momento, mas que em seguida permite que a patroa lhe cheire, lhe toque e depois lhe beije, de um modo pouco sutil, a escalar para a violência. Clara só se afasta quando Ana lhe morde, pondo as mãos sobre os lábios para verificar o ferimento. A jovem herdeira, por sua vez, é enquadrada com a boca repleta de sangue e com expressão de prazer.

No dia seguinte após Ana ter lhe agarrado na cozinha, Clara pergunta para a patroa se dormiu bem. A jovem herdeira diz que teve um sonho esquisito, mas não revela o conteúdo. Em seguida, diz que não viu a empregada chegar. Supostamente com a intenção de preservar o emprego, Clara oculta a informação do que ocorrera

entre as duas. Mas, na noite posterior, depois de acordar de um sonho, Ana beija a babá outra vez, e transa com ela de maneira consentida. A partir daí, Ana e Clara passam a desenvolver um laço afetivo, sem, no entanto, amenizar a carga de trabalho da empregada, que, não custa recordar, havia sido contratada como babá, mas que passou a realizar todo tipo de serviço.

Em linhas gerais, o filme promove uma torção da erótica freyreana, uma vez que as relações sexuais encenadas envolvem duas mulheres. Trata-se de uma articulação erótica mais próxima da versão de Bataille, já que as cenas de sexo descritas acima não se configuram como transgressões “autorizadas”, ou seja, não estão fundadas na lógica da produção regulada que era praticada pelos senhores de engenho nem por seus herdeiros. Mas, se por um lado, o repertório patriarcal é dispensado, por outro, a lógica hierárquica perdura, pois as obrigações de trabalho não desaparecem para Clara, mesmo ela se envolvendo afetivamente com a patroa. Conforme relatei no capítulo anterior, a empregada passa a se dedicar ainda mais à Ana, partilhando todo tipo de experiência.

Figura 61 - Ana beija a babá Clara

Fonte: Captura de tela de *As boas maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017)

Nesse sentido, me parece importante pontuar outra vez como o agenciamento de alguns elementos sobrenaturais e a utilização de convenções do gênero do horror — principalmente, a baixa iluminação e a música incidental — produzem uma série de atmosferas sombrias no filme, de modo a embaralhar o real e a fantasia, e a vincular o desejo da patroa a uma ideia obscura e perigosa. Isso não ocorre apenas em *As boas maneiras*, mas também em *Açúcar*, filme no qual se vê a herdeira Bethânia desfrutando do corpo de Zé Neguinho num ambiente bastante escuro,

juntamente com sua madrinha Branca (Magali Biff). Ao emergirem nessa modalidade soturna, os desejos das personagens brancas nestas obras acabam remontando aos tempos coloniais, porque o sexo entre senhores de engenho e escravizadas muitas vezes se dava em condições obscuras similares, que precisavam ser recalcadas também.

Em *Açúcar,* esse processo de recalcamento acontece de forma integral, inclusive, é o que move o enredo do filme, com a personagem de Bethania tentando sonegar alguns fantasmas do passado, e se inquietando à medida que esse estranho familiar[135] retorna, especialmente em forma de atração. A cena de luxúria com o personagem negro é montada de forma a sugerir um devaneio da protagonista, uma vez que sucede a cena da bebedeira dela com a madrinha. A própria transição do real para uma suposta fantasia ocorre através de uma passagem secreta da casa-grande, que dá acesso inicialmente a uma mata, e logo depois a uma corredeira de água num lugar escuro e represado.

Lá, nesta corredeira, o ex-funcionário do engenho, agora líder da associação cultural quilombola, aparece para entretê-las. A sequência evidencia o sexo dos três, mas o último plano, em que a personagem principal é enquadrada sozinha nas águas, corrobora que a transa foi um devaneio dela. Na cena, Zé Neguinho demonstra estar bastante à vontade, tendo seu corpo venerado pelas mulheres, que, lentamente, vão o tocando dos pés a outras partes. Nesse ponto, é possível localizar uma espécie de fetichização[136] do negro, operação simbólica que reduz sua existência ao corpo.

Para Fanon, tal processo é parte da situação colonial que forja o branco como sujeito universal, aquele dotado de razão, e o negro como mero corpo animalizado. Ainda segundo o autor, "o branco está convencido de que o negro é um animal, se não for o comprimento do pênis, é a potência sexual que o impressiona" (Fanon, 2008, p. 147). De maneira sucinta, o argumento de Fanon é que o corpo do negro,

---

[135] A noção de *"estranho familiar"* se apoia na ambiguidade da palavra *"Heimlich"*, que quer dizer familiar, mas que também conota algo secreto e oculto. Essa contradição aproxima a palavra à sua oposição, *"Unheimlich"*, que em algumas traduções de Freud aparece como "inquietante". Segundo o autor, "*Unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu" (FREUD, 2010, p.338).

[136] Em *Casa grande e Senzala,* sobretudo no capítulo que dedica ao negro, Freyre elabora nesta chave da fetichização quando realça as características de sensualidade e licenciosidade do negro e, principalmente, quando enfatiza a importância dele na vida sexual brasileira.

hipersexualizado pelo branco, visado como criatura de impulsos primitivos, desajusta o esquema corporal do próprio branco, que passa a agir numa dinâmica de atração e repulsa.[137]

No filme de Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira, vemos Bethania se comportar de maneira muito semelhante. Na primeira cena com Zé Neguinho, ela recusa a ajuda dele quando chega à casa-grande. Após outra situação com o rapaz, na qual ironiza uma proposta de venda de terras, a herdeira passa a procurá-lo. Primeiro, vai com um lampião[138] pelo mato até parar próximo de uma árvore e avistar os remanescentes quilombolas no terreiro da associação cultural. Quando percebe o olhar de Zé Neguinho em sua direção, tenta se esconder, mas não consegue. O nervosismo é tamanho que chega a urinar.

Na noite seguinte, Bethania segue até a sede da associação para falar com ele, pede ajuda para religar a luz. De volta à casa-grande, às escuras, ela passeia a lanterna sobre o corpo do rapaz enquanto ele faz o reparo elétrico. O gesto é o primeiro indício de atração da protagonista pelo personagem. Ele, ao terminar o serviço, também tem uma leve hesitação corporal, olha de forma sedutora para ela. Zé Neguinho só retorna à casa-grande após a chegada da madrinha de Bethania, Dona Branca, que o convida a entrar.

Nessa cena, Bethania demonstra bastante incômodo com a sua presença, principalmente com as coisas que ele fala, que se relacionam com a história e a cultura do povo escravizado. Mas, na cena seguinte, eles são vistos na corredeira de água, e dessa vez os corpos se tocam. Ainda que a cena de sexo seja sugerida como uma situação imaginária engendrada pelo inconsciente da protagonista, ela preenche o circuito de atração e repulsa entre Bethania e Zé Neguinho no enredo, e, mais do que isso, materializa o processo de fetichização do negro, localizado acima.

---

[137] Essa dialética sexual de atração e repulsa dá suporte também às ideias racistas do Conde Gobineau, precursor da teoria racial européia, que influenciou Hitler em seu projeto nazista (Young, 2005, p. 120).

[138] Uma lanterna, portátil ou fixa, que pode ser elétrica ou composta por um botijão munido de combustível no qual se embebe um pavio que se acende para alumiar.

Figura 62 - Bethania e Branca aos pés de Zé Neguinho

Fonte: Captura de tela de Açúcar (Renata Pinheiro e Sergio Oliveira, 2017)

A maneira como os diretores iluminam e enquadram a cena, com planos silhuetados e em *contra-plongée,* reforça a objetificação do corpo negro do rapaz, sobretudo, porque ele surge ocupando uma faixa central do quadro*,* numa escala muito maior do que as personagens brancas. A fantasia erótica de *Açúcar* atinge o seu clímax nessa cena, projetando, no nível do fetiche, a mesma vinculação do negro à sua potência sexual*,* e, de alguma maneira, amainando as tensões que se estabeleciam ali entre Bethania e Zé Neguinho, e que são apaziguadas no desfecho redentor da protagonista, na sua "redescoberta" identitária.

5.2 A vez dos sádicos: a destrutividade e os prazeres da supremacia branca

“Sempre é possível ligar um grande número de pessoas pelo amor,
desde que restem outras para que se exteriorize a agressividade”

Jacques Derrida

Num de seus textos clássicos, *O mal-estar na civilização*, Freud argumenta que a natureza humana não se restringe à placidez e à sede de amor, ela é composta também por uma enorme parcela de agressividade, inserida dentre os "dotes instintuais" de cada um (Freud, 2010, p. 76). Segundo o autor, como efeito dessa composição intrincada, o ser humano não vê o outro unicamente como "possível colaborador e objeto sexual", mas também em lugares extremamente ultrajantes e deletérios, de forma que pode ser encarado tanto como uma "tentação para satisfazer a tendência à agressão", como para "explorar seu trabalho sem recompensá-lo" (FREUD, 2010, pps.76). Ainda para Freud, conforme a expressão latina que Thomas Hobbes popularizou, *Homo homini lupus* (O homem é o lobo do homem), alguns indivíduos sentem desejo em violar sexualmente o outro, sem permissão, além de tomar suas posses e humilhar, torturar e matar (Freud, 2010, p. 76-77).

O termo agressão, que aparece em Freud, é o ponto de partida de uma discussão de Erich Fromm em seu *The Anatomy of human destructiveness*, no qual argumenta que todos os atos nocivos têm sido atrelados à agressividade, sejam eles destinados a proteger, a destruir ou mesmo a construir. Para o autor, as agressões referentes à sobrevivência do indivíduo e da espécie, tidas como inatas por determinadas correntes da psicologia e da psiquiatria, devem ser discernidas daquelas ações perpassadas pela crueldade e anseios "malignos", caso contrário, até mesmo as guerras seriam compreendidas como uma vocação inata do ser humano (Fromm, 1973, p. 4). Aquelas ações agressivas que encontram-se fora do âmbito defensivo e/ou reativo, isto é, que caracterizam-se por uma "uma ânsia de poder absoluta" e por uma "propensão especificamente humana para destruir", Fromm propõe que sejam compreendidas como destrutivas e cruéis (Fromm, 1973, p. 4).

Ocorre, no entanto, que essa distinção entre agressividade (agressões benignas/defensivas) e destrutividade/crueldade (agressões malignas) exige uma diferenciação anterior entre instinto e caráter. Para o autor, os instintos são respostas "às necessidades fisiológicas do homem", enquanto o caráter corresponde a uma "segunda natureza" do ser humano, que condiciona as paixões e "substitui os instintos pouco desenvolvidos" (FROMM, 1973, p.5). Desse modo, as paixões humanas, entre

as quais o sadismo,[139] podem ser compreendidas como resoluções às necessidades da existência, cabendo ressalvar que os atos decorrentes dessas paixões dependem sobremaneira das "circunstâncias sociais", pois o ser humano tanto pode ser estimulado ao amor como à destrutividade (Fromm, 1973, p. 5). Porém, segundo Fromm, estas circunstâncias se efetuam numa "relação com a situação existencial biologicamente dada e com as necessidades que nela tem sua origem, e não com uma psique indiferenciada, infinitamente maleável", como alguns querem crer (Fromm, 1973, p. 5).

Nesse sentido, as ações que enfatizo aqui neste subcapítulo situam-se numa esfera da destrutividade, visto que são motivadas por desejos decorrentes do sofrimento e, principalmente, da morte do outro. Elas são materializadas em basicamente dois filmes: *Bacurau* e *O clube dos canibais*, longas que agenciam de maneira decisiva o repertório do cinema de gênero. Mas, somente no último, é que o sexo interracial é evidenciado, de forma a projetar uma dimensão sádica dos protagonistas brancos, muito embora o gozo de Otávio só se efetue após a execução brutal dos seus funcionários (não-brancos), seduzidos pela esposa para a prática sexual. Trata-se de uma operação complexa, que envolve ainda um certo prazer dos burgueses em comer os cadáveres. De alguma maneira, o filme alegoriza o Brasil contemporâneo e suas elites neocoloniais, que já não ocultam suas paixões destrutivas e tampouco necessitam de um contingente tão extenso de trabalhadores. Nesse aspecto, me parece importante retomar a obra de Silva, a fim de perceber a mudança histórica que se consagra e que, muito provavelmente, condiciona o extermínio de tantos não-brancos.

> dentre as coisas úteis – o material bruto – que as escravas produziram estava o mestiço, um objeto condenado ao consumo, um excesso apenas necessário porque ao português faltavam atributos físicos indispensáveis à construção de uma civilização nos trópicos. Agora, no entanto, na medida em que as estruturas e os processos econômicos globais exigem menos e menos trabalho humano, quando menos material bruto é preciso para reproduzir a riqueza, o excesso finalmente atingiu o destino que a lógica utilitária proporciona, ele tornou-se um dejeto (Silva, 2006, p. 82)

[139] Para Fromm, o sadismo corresponde à "paixão de poder irrestrita sobre outro ser dotado de sentimento" (Fromm, 1973, p.6).

No filme de Guto Parente, esse sujeito nacional brasileiro — identificado primeiramente com o personagem de Josimar (Bruno Prata), um homem pardo, que trabalha como caseiro — segue o roteiro traçado pela autora na citação acima. Antes de ser consumido literalmente, figura num flerte com Gilda enquanto vende sua força de trabalho (limpa a piscina). A cena é filmada de modo a destacar o jogo erótico entre eles, os meneios e hesitações corporais, os olhares sedutores, sem necessariamente fetichizar o corpo do rapaz. Em seguida, aparece num quarto pequeno, no qual recebe a visita de Otávio, que o convoca para vigiar a propriedade enquanto ele estiver fora. Após o protagonista sair da mansão e o filme informar uma passagem de tempo por meio de um plano geral noturno, Josimar é visto no quarto do casal transando com a dona da casa. Eis que surge um plano de Otávio se masturbando numa cabine escura, tal como um voyeur.

A morte do empregado é revelada a partir de um plano aproximado de Gilda no ápice do prazer, intercalado a um close de um machado. O sangue escorre pelo corpo dela, que se contorce, geme, como quem parecer atingir o orgasmo. O plano seguinte revela Josimar em primeiro plano, de olhos abertos, mas provavelmente morto, e Otávio, em segundo plano, retirando o machado da cabeça do funcionário. A cena tem ainda mais dois planos: um do protagonista com expressão de prazer e outro do tapete, no qual encontram-se uma pistola, algumas gotas de sangue, os pés de Otávio e o sêmen dele. De alguma maneira, este último plano opera uma simbolização do ideal masculinista, pois insere na mesma imagem elementos grávidos de carga simbólica, principalmente, o revólver (símbolo das forças militares) e o esperma (signo evidente do gozo masculino). Na cena posterior, vê-se o personagem de Otávio fracionando o corpo de Josimar em partes miúdas e, alguns planos depois, degustando a carne do cadáver com a esposa.

Figura 63 - Sexo, assassinato e gozo sádico

Fonte: Captura de tela do filme *O clube dos canibais* (2018), de Guto Parente

Esse encadeamento narrativo, além de materializar a trajetória de aniquilação do sujeito nacional, situa as personagens da branquitude como figuras nefastas, cheias de requintes cruéis. A caracterização e alguns dos diálogos contribuem para essa percepção, efetuando um aspecto de sátira política. Marcelo Ikeda, numa crítica ao longa-metragem, diz que “o tom escrachado, o exagero no caricato, a estilização do mau gosto torna *O clube dos canibais* claramente um filme-de-nicho” (Ikeda, 2019). Instaura-se assim uma distância crítica dos protagonistas, reforçada pela *mise en scène* do diretor, que evita mostrar os atos destrutivos em sua integridade. Quando o faz, como no plano do homem morto em cima da mesa, o enquadramento é bastante distanciado. Mesmo que o horror seja materializado, através da exposição de cadáveres e da supressão física de membros e outras partes do corpo humano, as ações e gestos violentos são enquadradas com certas restrições. A decupagem funcional (campo e contracampo) é um fator decisivo nesse aspecto, pois recorta o espaço e as personagens em escalas reduzidas, mostrando a ação de maneira parcial, sem necessariamente revelar o agressor e a vítima na mesma composição. Além disso, a duração dos planos, um pouco mais estendida do que habitualmente se vê em filmes de gêneros de horror e suspense da atualidade, ofertam ao espectador uma temporalidade maior para apreender as imagens e pensar acerca do que se vê.

A obra ainda sugere outros assassinatos e práticas canibais, inseridos na sequência em que os membros da seita reúnem-se para ver uma apresentação de sexo num ambiente fechado. Nesta espécie de arena, as figuras da branquitude são vistas numa área que remete a um camarote, de onde podem observar a prática sexual de um casal de negros de pele clara. Estes encontram-se acorrentados, transando em pé, num espaço aberto semelhante a um palco e iluminado por uma luz dramática, que silhueta os corpos e imprime sombras ao chão. A encenação nesta sequência também recusa mostrar os atos fatais, sugere a morte do casal através do som, mais especificamente, de gritos e ruídos de algum objeto impactando um corpo. Eles surgem no último plano desta cena, que desloca-se em *travelling* de um segurança para um homem mascarado com uma ferramenta que lembra um machado numa área semelhante a uma coxia, na qual se constata também uma luz vermelha. Quando ela acende, o homem mascarado sai de quadro, segundos depois escuta-se os gritos e ruídos da ação violenta. Após essa cena, revela-se outros *travellings* dos personagens da seita jantando num restaurante com aspecto grã-fino, onde consomem provavelmente a carne dos cadáveres.

Toda essa trama macabra remonta, evidentemente, às histórias do marquês de Sade, que Bataille discute em *O Erotismo*. Segundo o autor, “há na passagem da atitude normal ao desejo uma fascinação fundamental pela morte” (Bataille, 2014, p. 42). É por conta desse encantamento que Sade compreende o assassinato como o ápice da excitação erótica, porque ele acredita que a vítima ao ser sacrificada pode tornar sensível a brutalidade da morte. Porém, segundo Bataille, "no erotismo, menos ainda do que na reprodução, a vida descontínua não é condenada, a despeito de Sade, a desaparecer: ela é apenas colocada em questão (Bataille, 2014, p. 42), devendo ser desordenada ao extremo, mas sem necessariamente deixar de existir.

Nesse sentido, Bataille compreende o sadismo dentro do domínio da soberania, um mundo no qual os limites da morte foram abandonados, em que o exercício constante é o da despesa absoluta. A atividade dos sádicos tem como princípio justamente o excesso, visa levar o corpo ao seu paroxismo, à maior excitação possível diante do sofrimento e aniquilação do outro, o que implica numa “antieconomia”, num gasto irreversível. Na obra de Mbembe, que já introduzi aqui e e que articula a morte às noções de soberania e política, vislumbra-se algumas possibilidades para pensar as práticas sádicas. Em sua abordagem da necropolítica,

ele afirma como os territórios colonizados serviram de experimento social de um poder regido à margem da lei.

> Lá, o soberano pode matar em qualquer momento ou de qualquer maneira. A guerra colonial não está sujeita a normas legais e institucionais. Não é uma atividade codificada legalmente. Em vez disso, o terror colonial se entrelaça constantemente com fantasias geradas colonialmente, caracterizadas por terras selvagens, morte e ficções para criar um efeito de real (Mbembe, 2018, p. 36)

Ainda segundo Mbembe, esse projeto colonial foi levado a cabo a partir do processo de “territorialização”, que inscreveu "um novo conjunto de relações sociais e espaciais" sobre áreas dominadas (Mbembe, p. 38-39). Para o autor, essas ocupações coloniais desmantelaram os sistemas de produção locais, extraíram recursos, classificaram as pessoas de maneira hierárquica, e além disso, produziram “uma ampla reserva de imaginários culturais” (2018, p. 39). Hoje, segundo ele, as guerras da era da globalização não têm mais como prioridade a conquista e aquisição dos territórios. O que elas visam é “forçar o inimigo à submissão, independentemente de consequências imediatas, efeitos secundários e “danos colaterais” das ações militares” (2018, p. 51). No entanto, para Mbembe, os Estados já não exercem o monopólio sobre o direito de matar e “o 'exército regular' já não é o único meio de executar essas funções” (2018, p. 52). Atualmente, segundo o autor, “milícias urbanas, exércitos privados, exércitos de senhores regionais, segurança privada e exércitos de Estado proclamam, todos, o direito de exercer violência ou matar” (2018, p. 53).

De maneira geral, as formas de necropoder têm se atualizado em “máquinas de guerra”, grupos de homens armados que se dividem e se mesclam combinando uma pluralidade de funções (Mbembe, 2018, p. 54-55). Essas máquinas de guerra têm “as características de uma organização política e de uma empresa mercantil” (Mbembe, 2018, p. 55). Muitas delas desfrutam de relações complexas com formas e agentes do Estado (Mbembe, 2018, p.54), tal como a seita supremacista de *O clube dos canibais*, da qual Otávio faz parte e que tem entre os seus membros um deputado federal. Borges é o personagem que mimetiza uma parcela dos nossos políticos atuais, sobretudo, pelo discurso de base conservadora e moralista, muito embora não siga àquilo que prega. Além de legislar no cargo público, ele dita as ordens no grupo. É também o personagem que mais se permite transgressões sexuais não-normativas, já que se relaciona com outros homens de forma clandestina.

Figura 64 - A seita canibal / Transgressão de Borges

Fonte: Capturas de tela do filme *O clube dos canibais* (Guto Parente, 2018)

A descoberta dessas transgressões, conforme apresentei no capítulo 3 (Gilda avista o deputado transando com o segurança Lucivaldo durante uma festa) produz uma dobra no enredo, que passa a girar em torno desse acontecimento. A atitude do deputado (negar o ocorrido, fingir que não compreende o que ela fala) faz com que Gilda relate a situação ao marido, que se desespera. Otávio diz a esposa que Borges virá atrás deles, porque não suportaria ter o segredo revelado entre seus pares. Transar com outro homem seria uma transgressão inaceitável para os membros do clube. Isso se constata tanto no discurso moralista de Otávio, quando responde à provocação de Gilda (*"Eu lá sou homem de dar o cu"*), quanto no discurso cínico de Borges mencionado anteriormente. Não custa lembrar, ele diz para os colegas da seita canibal que é preciso defender os valores da família e lutar contra os inimigos pederastas. Manter as aparências, nos termos de Borges, seria eliminar o casal protagonista.

A primeira tentativa ocorre numa madrugada, em que seus homens encapuzados matam o segurança de Otávio e em seguida adentram na casa. Com o auxílio do novo caseiro, o protagonista consegue abater os capangas de Borges. Jonas (Zé Maria), homem negro, de estatura mediana, é o personagem que surge

para desestabilizar a narrativa. Na entrevista de cadastro que realiza numa empresa de recrutamento de profissionais, ele dá algumas pistas da sua trajetória e, quando perguntado sobre o tempo desempregado, responde que a situação está difícil. Não tendo vaga para segurança, Jonas aceita ser caseiro. Assim que assume o emprego na casa de Gilda e Otávio, dá-se conta que foi contratado para funções excessivas ao cargo, tal como acontece em *As boas maneiras*. As demandas partem tanto do patrão (defesa do território) quanto da patroa (serviços sexuais). Justo na madrugada em que Gilda bate na porta do seu quarto, a mansão é invadida. A transa secreta é interrompida quando escutam alguns tiros. Na sequência, vê-se os capangas de Borges atirando na direção da cama de Otávio, mas sendo mortos logo em seguida — o primeiro pelo protagonista e o segundo por Jonas. Após este ocorrido, o caseiro é elencado para uma nova missão: matar o deputado numa emboscada.

O golpe de machado que leva Borges à morte é executado pelo rapaz, um dos raríssimos planos do filme em que se constata o agressor e a vítima inclusos na composição no momento exato da ação violenta. Ocorre que a entrada de Jonas em quadro é bastante rápida e periférica, já que ele só aparece de fato numa zona sombreada, em segundo plano, próximo da borda direita da imagem, enquanto o deputado é visto ao centro, numa escala em primeiro plano. Concluída a missão, Jonas passa a suspeitar ainda mais do casal protagonista. No desenlace do filme, vemos o personagem desconfiado no momento do sexo. Ele consegue escapar da armadilha justamente por quedar-se vigilante aos movimentos dos patrões e conhecer os labirintos da casa. Esquiva no instante exato da machadada de Otávio, que atinge a esposa, morrendo no ápice do prazer. Em estado de choque, o dono da casa não tem forças para reagir. Jonas atira nele, que cai falecendo sobre a cama. Aborta-se assim o plano que visava a aniquilação do sujeito negro.

Figura 65 - Jonas salva-se da emboscada

Fonte: Captura de tela do filme *O clube dos canibais* (Guto Parente, 2018)

A despeito do desfecho, que evidencia uma punição às personagens da seita canibal, não me parece que o filme objetiva um regozijo espectatorial a partir dos gestos de autodefesa de Jonas, pois, como salientei anteriormente, a *mise en scène* e a montagem operam conjuntamente para neutralizar o efeito catártico. Os planos da sequência final, tais quais os das cenas iniciais descritos anteriormente, recortam o espaço e as personagens em enquadramentos que restringem a exposição total das ações destrutivas — no caso de Jonas, agressivas, porque apenas reage à tentativa de assassinato do patrão. A duração um tanto alongada dos planos também instaura um certo estranhamento perante àquilo que se vê, impactando diretamente na percepção das imagens de violência e nudez, ou melhor, modulando a experiência cinematográfica numa condição de reflexividade potencial. De algum modo, creio que essas escolhas do diretor abrandam os movimentos vorazes de excitação do espectador face à exposição dos corpos em atividade sexual e, principalmente, face à destrutividade e agressividade das personagens.

5.2.1 Abjetos, pornográficos?

Na esteira dessa discussão sobre a representação da violência e da degradação humana, muitas vezes se mobiliza a noção de abjeção. Para Julia Kristeva (1982), que enfatizou a dimensão psíquica e subjetiva inserida neste conceito, a abjeção corresponderia a um sentimento de náusea, repulsa e/ou incômodo ocasionado pelo embate do indivíduo com aquilo que se encontra na fronteira entre o “eu" e o “outro”. Os fluídos corporais, tais como vômitos, urina e fezes são alguns dos elementos que causam essa sensação de aversão e repugnância nas pessoas. Todos eles são dejetos, aquilo que o corpo expulsa e que estão situados numa zona fronteiriça entre o interior e o exterior, já que pertenciam à pessoa que expurgara tal conteúdo. Na perspectiva de Kristeva (1982, p. 3), estes fluidos corporais podem ser compreendidos também como "anunciações da morte". Para ela, a experiência mais decisiva nesse aspecto é quando o indivíduo se confronta com um cadáver, sentindo suas próprias fronteiras violadas: “o cadáver, o mais repugnante dos resíduos, é uma fronteira que invadiu tudo. Não sou eu que expulso, "eu" sou expulso. A fronteira tornou-se um objeto” (Kristeva, 1982, p. 4). Ela prossegue:

> O cadáver, visto sem Deus e fora da ciência, é o máximo da abjeção. É a morte infectando a vida. Abjeto. É algo rejeitado do qual não se parte, do qual não se protege como de um objeto. Estranheza imaginária e ameaça real, acena para nós e acaba nos engolfando. Portanto, não é a falta de limpeza ou saúde que causa abjeção mas o que perturba a identidade, o sistema, a ordem. O que não respeita fronteiras, posições, regras. O intermediário, o ambíguo, o composto (Kristeva, 1982, p. 4)

O termo abjeção aparece também no texto crítico de Jacques Rivette. Nele, o autor sentencia como imoral um *travelling* frontal sobre um cadáver presente numa cena do filme *Kapó* (1960), de Gillo Pontecorvo. O crítico diz sentir profundo desprezo pelo realizador italiano diante da operação estilística que embeleza o trágico desfecho de humilhação e aniquilação humana, isto é, que banaliza o acontecimento do Holocausto. Alguns filmes do cinema brasileiro recente, tais como *Cidade de deus*, *Tropa de elite* e *Baixio das bestas* também foram alvos de crítica por terem empregado um certo virtuosismo estético em cenas de violência. De algum modo, estas obras ostentam um fascínio com a destrutividade humana, pois não poupam recursos no afã de produzir imagens espetaculares de assassinatos, torturas e violações sexuais. Isso

ocorre tanto no nível da imagem (planos suntuosos, alguns em *travelling*, outros em perspectiva zenital, utilizando gruas), como da atuação (que solicita uma maior expressão emocional e física do ator em cena). O regime naturalista destas obras conduz o espectador a uma experiência de visceralidade, de forma a obstruir em alguma medida a distância crítica diante da ação violenta.

Em *O clube dos canibais*, conforme assinalei acima, o espectador é estimulado a outro tipo de experiência, mas em *Bacurau*, como se dá a exposição da violência? Como se encena as práticas assassinas e as relações sexuais? Primeiramente, não custa lembrar, as ações destrutivas e agressivas do longa-metragem são evidenciadas majoritariamente em espaços abertos, o que não ocorre na obra de Guto Parente. Uma das sequências mais violentas do filme se consagra na estrada de acesso ao vilarejo e nas imediações dela, onde dois invasores executam um casal de moradores do povoado e, em seguida, transam numa área descampada. Cláudio (Buda Lira) e Nelinha (Fabíola Liper), os dois mortos pelos personagens estrangeiros, tomam a estrada à noite após saberem da morte de um garoto, acontecimento que gera uma comoção entre a comunidade de Bacurau. Num ato de desespero, Cláudio obriga a esposa a entrar no carro com o intuito de fugirem. Ela ainda tenta demover o marido da ideia (*"Isso é uma loucura, Cláudio!"*) mas ele não escuta. O personagem de Pacote também tenta dissuadi-lo, corre atrás do veículo, mas não tem êxito. Assim que o automóvel pega a estrada, a voz de comando do drone informa à dupla Julia (Julia Marie Peterson) e Jake (James Turpin) que eles precisam interceptar o carro em até dois minutos. Os invasores então principiam a correr.

A sequência é montada alternando planos da fuga de Cláudio e Nelinha com planos dos estrangeiros correndo, de modo a engendrar uma tensão no espectador. Apela-se desde o início para um repertório estilístico de filme de ação, sobretudo, pela instabilidade da câmera, especialmente quando acompanha os invasores. Num destes planos em que a câmera se move junto com as personagens, Julia externa sua euforia ao colega supremacista (*"Isso é incrível, porra!"*). A expressão sorridente enquanto corre também comunica um grau de excitação dela. O veículo é interceptado alguns planos depois, numa parte da estrada em que se nota algumas árvores pequenas. Filmada em diversos ângulos, a cena da carnificina evidencia as personagens estrangeiras numa espécie de transe, atirando desmedidamente. A imagem do drone é reinserida justo no instante de fuzilamento do casal pertencente

ao vilarejo. Tal como na primeira cena de matança do filme, àquela em que os motoqueiros sudestinos matam Flávio e Maciel, a ação violenta é mostrada em demasia, muito embora se constate apenas um plano com a perspectiva do objeto voador.

Figura 66 - Perseguição e execução

Fonte: Capturas de tela do filme *Bacurau* (Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho, 2019)

Quando cessa de atirar, o semblante de Julia denota uma sensação de êxtase e ao mesmo tempo exaustão; ela respira de forma ofegante, parece extenuada diante da ação. Após um plano do drone se movimentando, vê-se a personagem novamente, agora a caminhar e celebrar com Jake. Logo depois, faz contato com a base por meio do radio comunicador (invisível) e informa que concluíram a missão. Reivindica ainda os pontos por terem matado Cláudio e Nelinha. No mesmo plano, um tanto distanciado, Julia volta a se excitar, agita o colega pelas costas e comenta em tom eufórico: *“Isso foi insano”*. A montagem opera uma aproximação, corta do plano geral

para um plano americano. Nele, as personagens riem, demonstram um enorme contentamento. Os dois ficam alguns segundos em silêncio, até que ela joga a arma no chão e propõe uma transa. Jake topa a proposta, livra-se da arma e da mochila e beija a colega. No mesmo plano, percebe-se ainda eles despindo parte do vestuário e deitando sobre o chão. Depois de alguns segundos abaixados, Julia ergue o tronco e mexe o corpo, colocando-se numa posição de controle durante o sexo.[140]

O drone volta a ser enquadrado, e as imagens aéreas novamente inseridas. Através do ponto de vista do equipamento voador, contempla-se o casal transando numa condição de luminosidade (exposição) e nitidez superior aos planos anteriores. Surge então a voz de comando: *"Vocês sabem que estão sendo filmados, certo?"*. Eles se irritam, contestam de maneira furiosa: "*Vão se foder!*". Uma música dramática é introduzida, Julia grita, acena com o dedo médio para a câmera, sem, no entanto, interromper o sexo. A sequência encerra com a voz de comando dizendo "*Ok*" e o drone, num vôo rasteiro, passando pelo casal e tomando outro rumo. Essas imagens aéreas, conforme pontuei no capítulo antecessor, propiciam uma hipervisibilidade ao espectador, tanto pela nitidez quanto pela perspectiva ampla e irrestrita, que, de algum modo, institui uma espécie de regime visual "pornográfico".

[140] No Kama Sutra, a posição é identificada como "cow girl". Em português, é traduzida como "cavalgada".

Figura 67 - Excitação e sexo

Fonte: Capturas de tela do filme *Bacurau* (Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho, 2019)

Byung-Chul Han, um dos autores que tem discutido o processo de pornografização da sociedade, diz que a perda da distância é um dos elementos centrais para a efetivação de uma estética pornográfica. Divergindo de Agamben, cujo argumento se baseia na crença de que a exposição da nudez carrega um “potencial profanador” quando desatada do dispositivo teológico, o autor assinala que o “rosto que se tornou cúmplice da nudez já passou a ser pornográfico”, pois o "o único conteúdo desse rosto consiste em expor a consciência desavergonhada de o corpo nu ser colocado sob o holofote” (Han, 2017, p.31). Noutras palavras, o que ele afirma é que “a exposição direta da nudez não é erótica”, uma vez que o jogo erótico preconiza um certo encobrimento, ou, nos termos de Roland Barthes, uma “encenação de um focar e desfocar” (2017, p. 31).

O capitalismo, segundo ele, tem intensificado a pornografização da sociedade, pois qualquer coisa pode tornar-se mercadoria e ser destinada à hipervisibilidade (Han, 2017, p. 31). É a “otimização do valor expositivo” que a empresa capitalista almeja, já que “não conhece nenhum outro uso da sexualidade” (Han, 2017, p.31). Para o autor, por conseguinte, o “corpo pornográfico” é plano, direto, explícito, não tem qualquer profundidade e/ou obstáculo; se tivesse, haveria “ambiguidade” e/ou “ambivalência” (2017, p. 31). O corpo erótico, ao contrário, é marcado por uma “imprecisão semântica”, o que pressupõe zonas sombreadas, porosas, ou seja, uma "negatividade do mistério e do ocultamento” (2017, p.31). Dessa forma, a pornografia principia quando o mistério é suprimido “em prol da exposição e do desnudamento total” (2017, p. 31).

Parafraseando Han, a imagem pornográfica não tem qualquer intenção alusiva nem poder de atração, ela é apenas “contagiante e infectiva; falta-lhe a distância na qual se torna possível a sedução” (Han, 2017, p.32). Ocorre, no entanto, que a cena de sexo em *Bacurau* envolve duas personagens que se excitam após executarem dois corpos — corpos estes legibilizados como brancos no contexto brasileiro, mas, para os estrangeiros supremacistas, fora dos parâmetros da branquitude, logo, fora dos contornos do humano. Se o desejo resulta da supressão física e simbólica da diferença, não seria, portanto, uma relação sexual perpassada pelo sadismo e pelo ódio racial? Assim sendo, como filmar estas personagens sádicas? Quais imagens para este sexo abjeto? Diferente das cenas de assassinatos — em que as inserções[141] do drone exacerbam as ações violentas e assumem uma estética *gamer* com corpos miniaturizados — creio que as imagens aéreas incorporadas pelos diretores nesta cena em específico restitui o sentido de obsceno da prática sexual observada ali, pois não há nenhuma marca do erótico entre Jake e Julia. Apenas excitação grotesca, exibicionismo.

De algum modo, o regime visual pornográfico efetua um comentário crítico na cena, já que àqueles corpos desconhecem a sexualidade em suas tramas e aventuras eróticas, isto é, são peremptoriamente pornográficos. Mobilizados em prol de uma

---

[141] Inserção ou insert é uma das expressões utilizadas regularmente na produção de cinema e audiovisual para referir-se a planos de curta-duração de um objeto, parte do cenário, do ponto de vista de uma personagem e/ou de telas e equipamentos externos, como imagens de um drone e/ou imagens da TV.

caça humana, não resta dúvidas acerca da dimensão abjeta presente no sexo em *Bacurau.* Contudo, já não se pode dizer o mesmo em *O clube dos canibais.* As relações sexuais materializadas no filme de Parente, principalmente entre Gilda e os empregados da casa, instauram uma espécie de atração no espectador. Primeiro, porque o filme evidencia alguns jogos eróticos: olhadelas, ligeiros sorrisos e outras nuances de charme. Segundo, porque as cenas de sexo configuram-se como transgressões. Terceiro e último, por conta da nudez e da própria constituição física dos atores e da atriz, que dispõem de atributos físicos invejáveis.

Mas, a despeito do filme instigar o espectador com cenas de sedução e transgressão, a nudez não tende ao pornográfico, pois o diretor busca estabelecer uma relação distanciada com as personagens sádicas no longa-metragem, conforme demonstrei no subcapítulo anterior. A rigor, a decupagem de Parente não tem qualquer traço que o filie a este regime visual, nem mesmo o nu frontal da protagonista — na cena em que desce a escada com um saco de lençóis manchados de sangue — se assemelha à imagem pornográfica, uma vez que o plano tem uma movimentação de câmera complexa e a própria duração é por demais alongada. Assim, demorando-se entre um corte e outro, *O clube dos canibais* institui uma relação crítica com as práticas de horror que as personagens brancas efetuam. Dentre os filmes do corpus aqui analisados, o longa-metragem do diretor cearense talvez seja aquele que menos vestígios de colonialidade deixou, ou melhor, aquele que mais forneceu contraponto à branquitude, e isso se deve, sobretudo, à maneira do realizador encenar e dispor as imagens.

6 CONCLUSÃO

Quiçá, seja lugar comum falar das tensões e crises no Brasil na última década, mas, se os anos 2010 a 2020 impactaram radicalmente o ambiente político, decerto que afetaram também o campo das artes e do cinema brasileiro. Na “guerra cultural” e ideológica que o movimento reacionário emergente conduziu em meados desta época, os artistas e os produtores de cultura foram alguns dos alvos, sobretudo, aqueles mais combativos, dissidentes e/ou alinhados com partidos de esquerda.[142] Esse processo de demonização de algumas coletividades e figuras públicas, como é sabido, culminou na ascensão da extrema direita ao poder, representada por lideranças políticas expressamente racistas e defensores de um ideal supremacista. Não tardou muito para a situação se agravar e assumir feições de uma catástrofe, já que os danos[143] se notabilizaram rapidamente em diversas esferas da vida social, mas, principalmente, na área da saúde, em que milhares de pessoas vieram a óbito durante a Pandemia, por má gestão e negligência do governo federal.

No campo do sensível, me parece importante localizar como boa parte do que estava oculto passou a ser pronunciado: preconceitos e aversões de distintas ordens, exteriorizados sem nenhum pudor. Este fenômeno, no entanto, só começou a ganhar corpo após os protestos que ficaram conhecidos como Jornadas de Junho, em 2013, e durante as eleições de 2014, quando o cenário político se acirrou de fato. O ressentimento de setores conservadores da população, incomodados com a inclusão de determinados grupos subalternizados em políticas públicas e com as transformações ocorridas no universo do trabalho e no âmbito dos costumes, foi sendo catalisado gradualmente pelos políticos de extrema direita, de modo a engendrar formas de ódio aos chamados “esquerdistas”, às pessoas LGBTQIA+, às feministas, dentre outros. Sob um certo aspecto, o triunfo dos neofascistas — não apenas o presidente antecessor, mas uma série de governadores, senadores e congressistas

---

[142] A censura velada ao filme *Marighella* (2019), dirigido por Wagner Moura, expressa parte da perseguição que o antigo governo impôs a alguns artistas. A cantora Anitta também foi alvo recorrente de críticas do ex-presidente e de seus asseclas.

[143] No campo cinematográfico, os efeitos danosos da gestão do antigo governo se fizeram notar tanto na cadeia produtiva, com a suspensão de editais e bloqueio de verbas de projetos aprovados pela Ancine, quanto no abandono da Cinemateca Brasileira, que resultou no incêndio de um galpão da instituição em 2021 e, consequentemente, na queima de diversas obras históricas.

— representou a anuência e a parcimônia de milhões de pessoas com as políticas de morte contra minorias e populações indesejadas.

Na produção cinematográfica brasileira, esses antagonismos também se acentuaram. A ambiguidade, observada em alguns filmes lançados no início da década, perdeu terreno à medida em que a crise política se exacerbou. Os três longas de ficção de Mendonça Filho — *O som ao redor, Aquarius* e *Bacurau*, que estrearam, respectivamente, em 2012, 2016 e 2019 —, se cotejados entre eles, projetam uma ideia das oscilações estéticas e políticas nos últimos anos, já que constata-se uma mudança de estratégia sensível e narrativa em cada obra, que implica numa tentativa de estabelecer uma relação mais direta com o espectador. Esse esforço de explicitar as pulsões e energias vibrantes no contexto brasileiro se percebe noutros filmes do corpus, inclusive, naqueles em que a narrativa se passa no período colonial e nas quais se engendram desfechos por vezes inverossímeis para as personagens negras, embora satisfatórios às demandas das plateias "politizadas" da atualidade. Refiro-me, portanto, a *Joaquim* e a *O nó do diabo*, obras que propuseram em suas subtramas interrupções da lógica de dominação/subalternidade.

Contrariamente, isso não se contempla em *Vazante.* E é, sobretudo, por essa ausência de soluções narrativas que cessem a violência colonial ou que promovam uma redistribuição dela que o filme foi acusado de reproduzir "a espiral do mesmo", isto é, de caracterizar-se como "um tour exploitation sobre a própria exploração fundadora do país" (Gomes, 2017). De alguma maneira, perfaz-se como uma obra anacrônica, pois tudo o que oferta é uma denúncia dos horrores da escravização, denúncia esta mais que reiterada e sem eficácia crítica, mormente pela forma com que se delineia, uma vez que o regime de encenação à la cinema clássico não faz outra coisa senão monumentalizar a própria tragédia. Talvez, para as plateias dos festivais internacionais e para aquela parte acrítica da branquitude, a denúncia tenha algum apelo, mas, para os espectadores letrados racialmente do cinema brasileiro exprime-se como um conteúdo estéril.

No que concerne aos filmes ambientados na atualidade, todos eles lançaram luz sobre os legados coloniais presentes no interior da vida social brasileira, inclusive materializados na configuração arquitetônica das construções expostas nas obras. Alguns desses resíduos de colonialidade encontram-se, por vezes, pouco aparentes

em face do manto de cordialidade e apaziguamento das relações cotidianas, outros já estão bastante explícitos, como os assédios de Jean à empregada em *Casa grande* ou as advertências e ordens das personagens da branquitude aos trabalhadores/as em *O som ao redor* (*"Aqui né favela não, vei!")*, *Açúcar* (*"Arrudei lá pelos fundos!"*) e *Que horas ela volta?* (*"Da porta da cozinha pra lá!"*), que deram a ver clivagens sociais e raciais do espaço. As manifestações da matriz colonial de poder, que Quijano chamou de colonialidade, são observadas também em normas de condomínio — conforme se nota em *As boas maneiras ("O elevador de serviço é o da esquerda")* — e em disposições corporais e gestualidades das personagens em situações comezinhas, nas quais se consagram as figuras brancas muitas vezes em instâncias de conforto e ociosidade, enquanto as figuras pretas e pardas encontram-se em serviço.

Ocorre que essas sobrevivências coloniais, até o começo da década, não eram tão evidentes para boa parte dos espectadores. Tornaram-se legíveis, muito provavelmente, pela reverberação do debate racial e feminista gestado, predominantemente, pelos novos sujeitos históricos nas universidades, escolas e outras esferas do saber, de forma a gerar um caldo de cultura que passa a influenciar a opinião pública. Essas ideias, designadas por uns de decoloniais, por outros de contracoloniais e até de anticoloniais, atingem o campo político fortemente, tanto no âmbito dos pleitos e das representações, quanto da linguagem. De algum modo, a emergência dessas epistemes pôs em xeque as estruturas hierarquizantes da sociedade até então pouco mobilizadas nos discursos e atos políticos, inclusive, pela esquerda, que historicamente enfatizou a dimensão de classe. A despeito disso, os partidos de direita e os movimentos reacionários emergentes se fortaleceram, em parte porque boa parcela da sociedade não demonstrou qualquer interesse nessas pautas, seja por motivações econômicas e/ou políticas, por preceitos morais/religiosos ou mesmo por ignorância/desconhecimento.

O fato é que o discurso conservador, contra as minorias (*"Chega de mimimi"* é uma das frases de destaque dessa época), ganha a dianteira no jogo político brasileiro a partir da segunda metade da década, enquanto no campo cinematográfico, as pautas identitárias e a crítica à colonialidade passam a ter centralidade, sendo agenciadas em diversas obras. Como efeito, as personagens da branquitude, que figuram, principalmente, em filmes de cineastas brancos, tornam-se caricaturas em

muitas obras, como ocorre em *O clube dos canibais*, com Otávio e Borges, em *O nó do diabo,* com Vieira ou mesmo em *Bacurau*, no qual o prefeito Tony Jr desponta como a figura proeminente em relação ao aspecto caricatural. Nesses três longas, os diretores apresentam narrativas baseadas no repertório do terror colonial, pois incorpora uma série de violências de personagens brancos contra personagens pretos e pardos, incluindo aí casos de assassinatos.

Mas, em *O clube dos canibais* e *Bacurau,* a dimensão histórica não é propriamente focalizada, como transcorre em *O nó do diabo* — que encena literalmente o evento da colonização. As tramas das obras de Parente e Mendonça Filho/Dornelles estão situadas no presente e/ou num futuro não muito longínquo, de modo que atualizam a violência colonial a partir de construções horroríficas que hibridizam elementos da cultura contemporânea com objetos e tradições de outras épocas (em *Bacurau*, os drones, painéis de Led e mapas via satélite são combinados com armas vintage, caminhões-pipa e livros velhos / já em *O clube dos canibais,* embora não haja uma ênfase em objetos *high tech*, a arquitetura, os veículos e as câmeras de vigilância que marcam nosso período atual se articulam com práticas muito antigas, como a do canibalismo,[144] que fazia parte da cultura de alguns povos indígenas, e que é acionada na obra como um dos hábitos dos personagens burgueses). No longa dos diretores pernambucanos, é importante assinalar ainda que o próprio enredo de caça humana, no qual os estrangeiros parecem estar ambientados num parque de diversões macabro, remete a uma narrativa dos games, imprimindo de tal maneira uma ideia de atualidade. Assim, transfigura-se a representação da violência colonial em seu arranjo clássico, especialmente, porque a matança abrange personagens que no contexto brasileiro seriam identificados como brancos.

Os três filmes investem também em soluções narrativas de redistribuição da violência, nas quais figuras não-brancas sob ataque reagem com ações de autodefesa e vingança, por vezes se articulando coletivamente. Mas, a reboque da sensação de catarse e doutros efeitos estéticos que pretendem engendrar ao espectador, as obras

---

[144] Segundo Hans Staden (2014), em seus escritos sobre a experiência com os Tupinambá, este povo indígena praticava rituais antropofágicos, ou seja, consumia a carne humana de outros povos com quem guerreavam.

— com exceção de *O clube dos canibais* — acionam alguns dos estereótipos raciais e regionais mais frequentes entre as produções midiáticas, exacerbando o aspecto violento e monstruoso destas personagens em determinadas situações. Dentre alguns exemplos: o exército de zumbis e feiticeiras que *O nó do diabo* mobiliza, assim como os vultos e figuras animalescas que atores e atrizes negras encarnam em *Açúcar*. Essa caracterização problemática das personagens pretas e pardas, não apenas atrelada ao perigo, mas também à sexualidade desenfreada, aparece noutros filmes presentes no corpus, de modo que me leva a questionar até que ponto tais figurações contribuem para a construção de um imaginário decolonial. Mesmo que estejam justificadas narrativamente em algumas das obras, elas reforçam os estigmas forjados sobre os não-brancos. Paradoxalmente, os filmes que pretendiam engendrar críticas à branquitude e às relações de colonialidade incorporam padrões de estereotipagem que endossam o discurso colonial.

Tais recorrências, de algum modo, corroboram a hipótese que apresentei na introdução, cuja suspeita residia na ideia de que as obras incluídas no corpus de análise projetavam as contradições de boa parcela dos realizadores e realizadoras brancos/as do campo cinematográfico brasileiro. Essas contradições envolvem, evidentemente, os privilégios, fetiches, temores e ressentimentos que perpassam muitos desses/as cineastas e que, obviamente, influenciam e/ou influenciaram em seus processos de subjetivação e criação artística. Porém, não quero com isso fixar as obras como mero receptáculo das trajetórias pessoais e/ou da moral dos diretores e diretoras, uma vez que elas são compostas por uma multiplicidade de escolhas estéticas que, não raramente, provém de intuições, sofrem influência de outros profissionais (diretores/as de fotografia, cenógrafos/as, técnicos/as de som, montadores/as, atores, atrizes, etc) ou são adotadas por força das circunstâncias (limites orçamentários, clima, etc). Isto é, os filmes não são fruto somente de elaborações intelectuais, tampouco um compêndio essencializado das experiências sociais e psicológicas dos/as cineastas. A despeito desses fatores, obviamente, os realizadores e realizadoras precisam ser responsabilizados por suas tomadas de posição nas obras, pois elas são também construções discursivas.

Nesse sentido, o acionamento dos estereótipos raciais deve, sim, ser encarado como uma evidência sensível de colonialidade, mas é bom que se diga que nem todas as personagens negras são estereotipadas nas obras e que nem todos os longas aqui

analisados empregam este procedimento. Por vezes, é o ponto de vista demasiadamente atrelado às figuras da branquitude que acede a essas figurações dos não-brancos como sujeitos perigosos e/ou sexualizados. Na minha perspectiva, isso ocorre porque em alguns filmes objetiva-se emular o medo e o desejo das personagens brancas, logo, transformam-se os corpos pretos e pardos em vultos ameaçadores e objetos de desejo, respectivamente. Essa aderência sensível à branquitude compreende ainda, em menor instância, a assimilação de determinadas hierarquias raciais no nível da composição das imagens, como se constata nas cenas da empregada negra em *Aquarius*, que embora tenham um propósito de complexificar a protagonista Clara, fissurando seu estatuto de heroína, forja a personagem da doméstica como uma assombração.

As posições ambivalentes dos diretores/as expressam-se também nas narrativas que propõem desfechos redentores aos protagonistas brancos e/ou que atenuam ou visam atenuar qualquer aspecto de disputa e tensão racial nos filmes. *Casa grande* e *Açúcar* talvez sejam as obras mais elucidativas neste aspecto, pois nelas se consagram uma evidente tentativa de conciliação e equilíbrio entre as partes de classes e raças distintas. O longa dirigido por Fellipe Barbosa, mais evidentemente, apela para um repertório erótico bastante controverso, destacado por Freyre em seu tratado culturalista. Conforme apontei no último capítulo, a cena final, que evidencia a confraternização sexual entre o jovem herdeiro e a ex-empregada doméstica, perfila a obra numa zona beneplácita ao mito da “democracia racial” fantasiada pelo sociólogo pernambucano. Quiçá, não haja mais a necessidade aqui de recapitular as manifestações do legado colonial entre as tomadas de posição dos realizadores. Se houvesse, citaria a ausência de agência das personagens negras em *Vazante*, que, ao contrário destes filmes anteriores, investe numa resolução extremamente trágica, talvez como aposta da “denúncia” do horror colonial.

Entretanto, se há um ponto pacífico entre as obras abordadas nesta tese, é que todas elas buscaram aludir às relações de colonialidade e situá-las como parte fundante da sociedade brasileira. Esta recorrência, como sinalizei desde o princípio do texto, configura-se como uma das linhas de força da produção cinematográfica contemporânea, que abrange ainda uma série de filmes de realizadores periféricos, os quais contribuíram decisivamente para escalar o tom do discurso acerca das desigualdades raciais do país, com muitas ficções especulativas e documentários

híbridos, alguns bastante inventivos e desobedientes no que concerne aos modos figurativos das feridas coloniais. O longa-metragem *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queiros, é uma obra emblemática nesse aspecto, pois focaliza sua crítica no racismo institucional, isto é, situa a violência policial como um dos legados coloniais. Outras expressões de colonialidade ganharam relevo, principalmente, nas produções de curta-metragem, dirigidas por realizadores/as negros/as e indígenas, por vezes oriundos/as das universidades públicas do país. Ocorre, no entanto, que estas obras, majoritariamente, desprezam as figuras da branquitude, o que me levou a desconsiderá-las durante a seleção do corpus.

Havia ainda no projeto da tese a intenção de abordar outras obras, entre elas o documentário *Gente Bonita* (2016), que assinei a direção e que acompanha a experiência de alguns foliões em camarotes do carnaval de Salvador, na Bahia. As performances materializadas no filme revelam o processo de camarotização em curso, repleto de segregações, práticas violentas e costumeiras relações de poder. A realização desta obra foi crucial na minha trajetória —- quiçá, o umbral de implicação na problemática da colonialidade —, porque me reconheci e ao mesmo tempo neguei a imagem-espelho cintilada através dos personagens do filme. Um fator que me engajava à análise da obra era a própria configuração espacial dos camarotes, que enxergo como uma extensão do território da branquitude: um empreendimento tomado por práticas mantenedoras da lógica colonial. De modo sucinto, minha ideia era refletir sobre as escolhas que tomei durante a realização do filme, especialmente, na montagem, em como me posicionei acerca das tensões raciais e de gênero presentes na obra, bem como em relação à experiência dos personagens brancos, maioria no filme.

Se há algo que poderia mencionar sobre a atuação destas figuras e que vincula-se às sobrevivências coloniais, certamente ela encontra-se na prática do assédio masculino, que recorre na obra demasiadamente e que tem enorme profundidade histórica, afirmando-se como um elemento persistente na cultura brasileira. Um relato bastante comum até algumas gerações passadas é o da

"conquista pelo laço”. [145] Muitas famílias brasileiras formaram-se através dessa prática, que consistia na perseguição e violação de mulheres indígenas por homens brancos. Ainda hoje esse relato é motivo de orgulho para alguns dos descendentes, que enaltecem o aspecto varonil e obstinado dos seus ancestrais, quando na verdade estavam cometendo atos de extrema violência.

No *Gente bonita* é possível constatar uma série de situações que remontam a essa prática do enlaçar durante a conquista. Os homens, de um modo geral, costumam se aproximar das mulheres falando algo ao pé do ouvido ou segurando na mão delas. Algumas concedem atenção, outras tentam escapar. Por vezes, a aproximação se dá via contato visual, antes de passar pelos homens, que, ardilosamente, colocam-se em posições a obstruir a passagem delas, a fim de facilitar o “bote”. Um traço marcante da investida corporal é o movimento do braço a envolver o pescoço das mulheres, uma espécie de captura, que força a aproximação dos corpos e, consequentemente, o beijo. Esse tipo de prática, extremamente agressiva, tem uma relação estreita com a cultura patriarcal na sociedade brasileira, bem como se entrelaça com as fantasias sexuais forjadas durante o processo de colonização, estas que de alguma maneira romantizam o relato histórico citado acima (das mulheres indígenas enlaçadas).

A exaltação dessa prática não é outra coisa, senão, a persistência da “cultura do estupro” na sociedade brasileira. E se aqui a convoco, resulta do dilema que me acompanhou durante a montagem: expor ou não expor essas imagens? A minha aposta, junto com o montador, Marcelo Pedroso, foi de reiterá-las, a fim de comunicar os assédios como uma prática banal daqueles sujeitos filmados. Ocorre, no entanto, que essas imagens expunham as mulheres, de modo que tal exposição da violência poderia ensejar uma relação incômoda e até ofensiva para algumas espectadoras e

---

[145] A pesquisadora indígena Mirna da Silva Anaquiri discute esse tema num artigo bastante elucidativo, em que aponta a persistência dessa fantasia sexual no imaginário brasileiro. Segundo ela, em Goiânia, pode ser observado com alguma recorrência adesivos nos carros que figuram um boiadeiro lançando mulheres. Ver mais em SILVA, M. P. M. “Minha avó foi pega no laço”: a questão da mulher indígena a partir de um olhar feminista. In: II Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, 2018, Goiânia. **Anais do Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual.** Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2018. p. 752 - 763.

espectadores, ou seja, não efetuar necessariamente a valência crítica que desejávamos.

Este impasse, muito provavelmente, deve ter transcorrido entre alguns dos realizadores das obras que abordei nesta tese, pois a violência colonial afigura-se em muitas delas, às vezes a propiciar experiências reflexivas, noutras a engendrar prazer. Certamente, haverá outras formas do espectador acolher estas imagens, assim como aquelas que elegi para o *Gente bonita* e que, de alguma maneira, comunicam também sobre os meus vínculos e contradições. Deixo aos leitores e leitoras desta tese a oportunidade de avaliar por conta própria, se caso for o desejo, obviamente. Resta-me apenas uma última consideração: há algo sempre a escapar da intenção do autor, assim como do analista, senão, não haveria arte, tampouco crítica. Este mundo de acontecimentos trágicos, afinal, é também o mundo onde seres dessemelhantes se aproximam e se expandem.

BIBLIOGRAFIA

AÇÚCAR. Direção: Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira. Brasil: Arome Filmes; Boulevard Filmes, Canal Curta!, 2017. Digital (100 min), son., color.

AGUIAR, Neuma. “Patriarcado, sociedade e patrimonialismo”. In Sociedade e Estado, v.15, n.2, p. 303-330, 2022. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/44600. [Acessado em: 22/01/2024]

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. A invenção do Nordeste e outras artes. 4ª ed. Recife: FJN; Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2009.

ALENCASTRO. O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

ALMEIDA, Silvio. O que é racismo estrutural?. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ANAHATA, Jamille. “A complexidade do pardo e o não-lugar do indígena”. Blog: Medium. Disponível em: https://medium.com/@desabafos/a-complexidade-do-pardo-e-o-n%C3%A3o-lugar-ind%C3%ADgena-a8a1e172e2b0 [Acessado em: 18/01/2024]

AQUARIUS. Direção: Kleber Mendonça Filho; Intérpretes: Sônia Braga, Humberto Carrão, Maeve Jinkings, Irandhir Santos e outros. Roteiro: Kleber Mendonça Filho; Produção: Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd, Michel Merkt; Coprodutor: Walter Salles; Diretor de Fotografia: Fabricio Tadeu, Pedro Sotero; Diretor de Arte: Juliano Dornelles e Thales Junqueira. Brasil/ França: Vitrine Filmes (Brasil) e Vitagraph Filmes (EUA), c2016. 1 DVD (145 Min.), Widescreen, Color. Produzido Por Cinemascópio, SBS Films, Videofilmes, Globo Filmes.

ARAÚJO, Joelzito. A persistência da branquitude como padrão estético audiovisual. Revista USP, São Paulo, n.69, p. 72-79, março/maio 2006.

AS BOAS maneiras. Direção: Juliana Rojas e Marco Dutra. Brasil, França, Alemanha: Dezenove Som e Imagem; Good Fortune Films, Urban Factory, 2017. Digital (135 min), son., color.

AUERBACH, Erich. Figura. São Paulo: Editora Ática, 1997.

AUMONT, Jacques. O olho interminável: cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

AUMONT, Jacques. A imagem. 16ª ed. Campinas: Papirus, 2012.

AUTRAN, Arthur; ORTIZ, José Mario. O cinema brasileiro das décadas de 1970 e 1980. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. (Org.) Nova história do cinema brasileiro, v. 2. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Brasil, França: Cinemascópio, 2019. Digital (131min), son., color.

BAKHTIN, Mikhail. Questões de literatura e de estética. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 2016.

BALLÓ, J. Imágenes del silencio: Los motivos visuales en el cine. Trad. de Joaquin Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.

BATAILLE, G. O erotismo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas — v. 1: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II:* rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BENTO, Cida. O pacto da branquitude. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público. São Paulo, Tese (doutorado), Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2002.

BENTO, M. Aparecida. S.; CARONE, Iray. Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. 6ª ed. 8ª reimpressão. Petropólis: Vozes, 2014.

BERNARDET, Jean-Claude. Cineastas e imagens do povo. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. Brasil em tempo de cinema. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERTH, Joice. “A síndrome de Sinhá/Sinhô: fragilidade branca elevada à (pre)potência”. Revista Carta Capital, ed. online, 13 de fev. de 2019. Disponível em:<https://www.cartacapital.com.br/justica/a-sindrome-de-sinha-sinho-fragilidade-branca-elevada-a-prepotencia/>. Acesso em: <02 de mar. de 2023>.

BHABHA, Homi. O local da cultura. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BORDWELL, David. Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema. Campinas: Papirus, 2008.

BOURDIEU, Pierre. A distinção: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRASIL. Ministério da Cultura. A carta de Pero Vaz de Caminha. Brasilia: MEC, [s.d].

BRASIL. Ministério da Cultura. Lei nº13.719, de 24 de setembro de 2018. Dispõe sobre o crime de importunação sexual e dá outras providências. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 2018.

BROWN, Wendy. Nas ruínas do neoliberalismo. São Paulo: Editora Filosófica Politéia, 2019.

BRUNO, Giuliana. Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film. New York: Verso, 2018.

BUTLER, Judith. Relatar a si mesmo: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017

BUTLER, Judith. Vida precária: os poderes do luto e da violência. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

CANDIDO, Marcia Rangel; FLOR, Juliana; FREITAS, Jefferson Belarmino de. Raça e gênero no cinema brasileiro (1995-2018) (2020). Boletim GEMAA, n.7, Edição Especial 10 anos, 11p. Disponível em: <http://gemaa.iesp.uerj.br/wp-

content/uploads/2020/04/BOLETIM-ESPECIAL-10-ANOS_FINAL_REVISADO-1-1.pdf>. Acesso em: 23/03/2022.

CANDIDO, Marcia Rangel. FERES JUNIOR, João. CAMPOS, Luiz Augusto. MARTINS, Cleissa Regina. RODRIGUES, Raissa. (2018), Raça e Gênero no Cinema Brasileiro de 1970 a 2016. In: Luiza Lusvarghi; Luiza Alvim; Genio Nascimento. (Org.). Cinema, Representação e Relações de Gênero. 1ed.: E-Galáxia, v. 1, p. 5-20.

CANTO de ave amazônica é o mais alto já registrado. Revista Planeta, 2019. Disponível em: <https://url.gratis/dxu9B>Acesso em: 20/05/2020.

CESAIRE, Aimé. Discurso sobre o colonialismo. São Paulo: Veneta, 2020.

CHION, Michel. *A audiovisão:* som e imagem no cinema. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

COLEMAN, Robin. Horror noire: a representação negra no cinema de terror. Tradução: Jim Anotsu. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2019.

CUSICANQUI, Silvia. “Etnicidad estratégica, nación y colonialismo en América Latina". Conferencia inaugural Etnicidad estratégica, nación y colonialismo en América Latina en el marco del IV “Congreso Internacional sobreDinámicas de inclusión y exclusión en América Latina. Perspectivas y prácticas de etnicidad, ciudadanía ypertenencia”, 2013, Guadalajara, México. Org.La Red de Investigacion sobre América Latina de la Universidad de Colonia (Universität zu Köln) en cooperacióncon el Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades (CUCSH) de la Universidad de Guadalajara y el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS).

DAFLON, Verônica. CANDIDO, Marcia Rangel. O Brasil das telas de cinema é um país branco. Infográfico GEMAA, 2014. Disponível em: <http://gemaa.iesp.uerj.br/infografico/infografico4/>. Acesso em: 23/03/2022.

DAVIS, Angela. Raça, classe e gênero. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEBS, Sylvie. Cinéma et Littérature au Brésil. Les Mythes du Sertão: Émergence d’Une Identité Nationale. Paris, L’Harmattan, 2002.

DEL PRIORE, Mary. Mulheres no Brasil colonial. São Paulo: Contexto, 2000.

DELEUZE, Gilles. Espinosa: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

DELUMEAU, Jean. História do medo no Ocidente 1300 - 1800: uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

DERRIDA, Jacques. Estados de alma da psicanálise. São Paulo: Escuta, 2001, p.34

DIANGELO, Robin. Fragilidade branca. Revista ECO-PÓS, v.21, n.3, 2018. Disponível em: <revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos>. Acesso em:<12 de março de 2022>.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. Que emoção? Que emoção!. São Paulo: Editora 34, 2016.

DIEGUES, Carlos. Vida de cinema – antes, durante e depois do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

DUNKER, Cristian Ingo Lenz. Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

ELLIN, Nan. Shelter from the storm or form follows fear and vice versa. In: ELLIN, Nan (Org.). Architecture of fear. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1997, p. 13-46.

ELSAESER, Thomas; HAGENER, Malte. Teoria do cinema: uma introdução através dos sentidos. Campinas, SP: Papirus, 2018.

FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Pedro Henrique. Ninguém solta a mão de ninguém. Revista Cinética, 2019. Disponível em:<http://revistacinetica.com.br/nova/bacurau-pedro/>. Acesso em:<25 de setembro de 2023>.

FERREIRA, Pedro Henrique. Da arte do constrangimento ou O cosmopolitismo venceu. Revista Cinética, 2021. Disponível em:<http://revistacinetica.com.br/nova/pedro-henrique-ferreira-da-arte-do-constrangimento-ou-o-cosmopolitismo-venceu/>. Acesso em:<23 de janeiro de 2023>.

FELLET, João. “Arquitetura no Brasil perpetua violência colonial, diz escritora Grada Kilomba”. Folha UOL, 21 de outubro, 2023. Disponível em: https://folha.com/3vgj69mi [Acessado em 02/02/2024]

FOUCAULT, M. História da sexualidade 1: a vontade de saber. — 10ªed. — Rio de Janeiro / São Paulo: Paz e terra, 2020.

FREUD, S. Freud (1917-1920) "O homem dos lobos" e outros textos - Obras completas. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

FREYRE, Gilberto. Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. – 51ª ed. rev. – São Paulo: Global Editora, 2006.

FREYRE, Gilberto. Uma paixão nacional. Revista Playboy, s.v., n.113, dez. de 1984.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura, rememoração:* ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

GOMES, Juliano. A fita branca. Revista Cinética, 2017. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/a-fita-branca/>. Acesso em: 10 fev. 2022.

GONZALES, Lélia. “Racismo e sexismo na cultura brasileira”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de(Org.). Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

GONZALES, 1984. Racismo e sexismo na cultura brasileira. Revista Ciências Sociais Hoje, s.v., p. 223-244, 1984.

GUIMARÃES, Victor. Inventários da margem, figuras do povo: Aloysio Raulino e o cinema latino-americano. Tese de doutorado. UFMG, Belo Horizonte, 2019.

GUIMARÃES, Victor. Do trono de Tarcísio Meira à poltrona de Mario Frias. Revista Cinética, 2018. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/tarcisio-frias-victor-2020/>. Acesso em: 14 fev. 2022.

GRASFÓGUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas. 2016. (COMPLETAR)

HAIDER, Asad. Armadilhas da identidade: raça e classe nos dias de hoje. São Paulo: Veneta, 2019.

HALL, Stuart. Cultura e representação. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HAN, Byung-Chul. Sociedade da transparência. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HARVEY, David. Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana, trad. Jeferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HAESBAERT, Rogério. Viver no limite. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

HASENBALG, Carlos. Copiando o senso comum. Opinião, s.v., n. 206, p. 19, 15 out. 1976.

HERÁCLITO. Fragmentos. In: Os pré-socráticos. (Coleção Os pensadores). Trad. José Cavalcanti de Souza et al. São Paulo: Abril, 1989.

HISTORYCANALBRAZIL. Ufanismo: Cena do filme Independência ou Morte. @historycanalbrazil. Publicado 25 de janeiro de 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YbZ8VVu1Pf4 [Acessado em 19/01/2024]

HOOKS, bel. Olhares negros: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

HOUAISS, Dicionário. Atrair. Disponível em:<https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-1/html/index.php#1>. Acesso em: 23/07/2023.

IKEDA, Marcelo. O clube dos canibais. Blog Cinecasusofilia. [S.l.], 06 de out. de 2019. Disponível em:<http://www.cinecasulofilia.com/2019/10/o-clube-dos-canibais.html> Acesso em: <12 de outubro de 2023>.

JOAQUIM. Direção: Marcelo Gomes. Brasil, Portugal, Espanha: Rec Produtores Associados; Ukbar Filmes, 2017. Digital (97 min), son., color.

KILOMBA, Grada. Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRENAK, Ailton. Dia - O Truque Colonial que Produz o Pardo, o Mestiço e outras categorias de Pobreza. Youtube, live Tv Tamuya, 11 de abr. de 2021. Disponível em:<youtube.com/watch?v=dvijNR9Nbgo>. Acesso em: <13 de março de 2022.

KRISTEVA, Julia. Powers of Horror: an essay on abjection. New York: Columbia University Press, 1982.

LEFEVBRE, Henri. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 1986.

LEITÃO, Lúcia. Quando o ambiente é hostil: uma leitura urbanística da violência à luz de Sobrados e Mucambos e outros ensaios gilbertianos Recife: Editora Universitária UFPE, 2009.

LESSING, G. E. Laocoonte ou das fronteiras da Pintura e da Poesia. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, J; MALDONADO-TORRES, N.; GRASFÓGUEL, R. (orgs.). Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

MBEMBE, Achile. Necropolítica. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MENDONÇA, Luís. Kleber Mendonça Filho: "Sou fascinado pela agressão que não é óbvia". *Revista À pala de Walsh*. 15 de fevereiro de 2015. Disponível em: http://www.apaladewalsh.com/2015/02/kleber-mendonca-filho-sou-fascinado-pela-agressao-que-nao-e-obvia/ Acesso em 10 jan. 2018.

MOTT, Luiz. Sodomia na Bahia: o amor que não ousava dizer o nome. Inquice, revista de cultura. s.v., n.0, s/d. Disponível em:<http://inquice.ufba.br/00mott.html>. Acesso em:<10 de julho de 2023>.

MULVEY, Laura. Prazer visual e o cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. (Org). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983.

MUNANGA, Kabengele. Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

NASCIMENTO, Beatriz. A senzala vista da casa grande. Opinião, s.v., n. 206, p. 20-21, 15 out. 1976.

OBSERVATÓRIO DAS DESIGUALDADES, boletim nº 7, fev. de 2020.

O CLUBE dos canibais. Direção: Guto Parente. Brasil: Tardo, 2017. Digital (81 min), son., color.

ONLINE ETIMOLOGY DICTIONARY. Atração. Disponível em: <https://www.etymonline.com/word/attraction#:~:text=attraction%20(n.)&text=and%20directly%20from%20Latin%20attractionem,pull%22%20(see%20attract).> Acesso em: 23/07/2023.

ORMOND, Andrea. Que Horas Ela Volta?, de Anna Muylaert (Brasil, 2015). Revista Cinética, 2015. Disponível em:<http://revistacinetica.com.br/home/que-horas-ela-volta-de-anna-muylaert-brasil-2015/>. Acesso em:<13 de abril de 2023>.

_____. Brasileiros são os outros. Revista Cinética, 2019. Disponível em:<http://revistacinetica.com.br/nova/bacurau-andrea/>. Acesso em:<19 de outubro de 2023>.

O Som ao Redor. Direção: Kleber Mendonça Filho; Intérpretes: Irandhir Santos, Gustavo Jahn, Maeve Jinkings e outros. Roteiro: Kleber Mendonça Filho; Produção: Emilie Lesclaux; Música: Dj Dolores; Diretor de Fotografia: Fabricio Tadeu, Pedro Sotero; Montador: Kleber Mendonça Filho e João Maria; Diretor de Arte: Juliano Dornelles. Brasil: Cinemascópio, 2012. 35mm (131min), son., color.

PAIXÃO, Marcelo; ROSSETTO, Irene; MONTOVANELE, Fabiana; CARVANO, Luiz M. (orgs.). Relatório Anual das Desigualdades Raciais no Brasil; 2009-2010: Constituição Cidadã, seguridade social e seus efeitos sobre as assimetrias de cor ou raça. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2010. Disponível: https://www.palmares.gov.br/wp-content/uploads/2011/09/desigualdades_raciais_2009-2010.pdf [Acessado em 15/01/2024]

PETRUCCELI, José Luis; SABOIA, Ana Lucia. Características Étnico-raciais da População: Classificações e identidades. Rio de Janeiro: IBGE, 2013. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv63405.pdf. [Acessado: 18/01/2023]

PINTO, D. M. . O descobrimento (de uma língua) no cinema brasileiro. RUA, Campinas, SP, v. 26, n. 1, 2020. DOI: 10.20396/rua.v26i1.8658836. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8658836. Acesso em: 12 mar. 2022.

PRYSTHON, Angela. Stuart Hall, os estudos fílmicos e o cinema. Revista MATRIZes, v.10, nº 3 set/dez, p. 77-88, São Paulo, 2016.

OBSERVATÓRIO das Desigualdades. 2020. "Falando sobre racismo: alguns apontamentos acerca das desigualdades raciais no Brasil." Boletim nº 7. http://observatoriodesigualdades.fjp.mg.gov.br/?page_id=162.

QUE HORAS ela volta?. Direção: Anna Muylaert. Brasil: Gullane, África Filmes, Globo Filmes, 2015. Digital (112 min), son., color.

QUEEN, Mariana. As Xicas da Silva de Cacá Diegues e João Felício dos Santos: traduções e leituras da imagem da mulher negra brasileira. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – USP. São Paulo, 2017.

QUIJANO, Aníbal. “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina”. In: LANDER, E. (org.) A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Colección Sur Sur, Clacso, 2005.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. In: QUIJANO, A. Cuestiones y Horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del Poder. Buenos Aires, Colección Antologías del Pensamiento Social Latinoamericano y Caribeño, Clacso, 2014.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad/racionalidad. In: Perú Indígena, vol. 13, n. 29, Lima, Instituto Indigenista, 1992.

QUIJANO, Aníbal. Globalización y exclusión desde el futuro. In: La República, Lima, Peru, 19 ago. 1997.

QUIJANO, Aníbal. La tensión del pensamiento latinoamericano. In: Coloquio Marx ¿Para quê?, Sociedade Portorrquenha de Filosofía, La Torre. Revista General de la Universidad de Puerto Rico, Rio Piedras, ano XXXIV, nº 121, 132, 133, jan-set, 1986.

RAFFESTIN, Claude. *Pour une géographie du pouvoir.* Paris: Librairies techniques, 1980.

RAMOS, Fernão Pessoa. História do Cinema Brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1987.

RAMOS, Fernão Pessoa. Retomada: nação inviável, narcisismo às avessas e má consciência. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. (Org.) Nova história do cinema brasileiro, v. 2. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

RAMOS, Fernão Pessoa. A ascensão do novo jovem cinema. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. (Org.) Nova história do cinema brasileiro, v. 2. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento:* política e filosofia. São Paulo: Editora 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível:* estética e política. São Paulo: Editora 34, EXO experimental.org, 2005.

RODRIGUES, J. Carlos. O negro brasileiro e o cinema. 4 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

RUFINO, Luiz. Pedagogia das Encruzilhadas. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

RUFINO, Luana. "Diversidade de Gênero e Raça no Audiovisual: A importância da produção de dados e informações para a construção de políticas públicas". Ancine, 2018. Disponível: https://www.gov.br/ancine/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/apresentacoes/MARCachoeira_LUANARUFINO.pdf [Acessado 19/01/2024]

SAFATLE, Vladimir. O circuito dos afetos. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa. O colonialismo insidioso. Público, online, 2018.

Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/03/30/sociedade/opiniao/ocolonialismo-insidioso-1808254>. Acesso em 13 jun 2018.

SANTOS, Milton. Metamorfoses do espaço habitado. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

SEGATO, Rita. Critica da colonialidade em oito ensaios: e uma antropologia por demanda. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

SENNA, Orlando. "Preto-e-branco ou colorido: o negro e cinema brasileiro. Revista deCultura Vozes, ano 73, v.LXXIII, n.3, p.211-226, 1979.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SHUCMAN, Lia Vainer. Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo. São Paulo: Veneta, 2020a.

SHUCMAN, Lia Vainer: "Se tem um país que é supremacista branco é o Brasil". [Entrevista concedida a] Juliana Domingos de Lima. UOL, São Paulo, 2020b. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2020/12/07/lia-vainer-schucman-se-tem-um-pais-que-e-supremacista-branco-e-o-brasil.htm>. Acesso em 13/12/2021.

SILVA, Denise F. da. À brasileira: racialidade e a escrita de um desejo destrutivo. Florianópolis: Estudos feministas, v.14, n.1, p. 61-83, 2006.

SILVA, Ligia Maria Osório. *A fronteira e outros mitos*. Tese apresentada para o concurso de Docente Depto. de Política e História Econômica, IE/ Unicamp, Campinas, 2001.

SIMAS, Luiz Antônio. "Historiador Luiz Antônio Simas: 'É preciso fazer o Brasil dar errado'". In Entrevista UOL. In ALVES, Chico. Reportagem UOL. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/chico-alves/2021/07/04/historiador-luiz-antonio-simas-e-preciso-fazer-o-brasil-dar-errado.htm> [Acessado em 17/01/2024]

SIMAS, Luiz Antônio. "Encruzilhadas". Youtube, 22 de junho de 2019. Duração 5min20s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rAjlvbU7tFc. [Acessado em 17/01/2024]

SODRÉ, Muniz. Pensar Nagô. 1. ed. Petrópolis: Vozes, 2017.

SODRÉ, Muniz. O fascismo da cor: uma radiografia do racismo nacional. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2023.

SOVIK, Liv. Aqui ninguém é branco. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

SOVIK, Liv. "Chica da Silva: a irrupção da memória negra em um samba-enredo." In: MATOS, Claudia N. de; MEDEIROS, Fernanda T. de; OLIVEIRA, Leonardo D. de (Orgs). Palavra cantada: estudos transdisciplinares. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2014.

SOVIK, Liv. Chica da Silva as Vulto Histórico: Brazilian Imaginaries and Gender Violence. Letterature d'America. Roma, anno XXXVII, n. 165, sem paginação, 2017.

SOUTO, Mariana. Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo. Tese de doutorado. UFMG, Belo Horizonte, 2016.

SOUTO, Mariana. Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo. Salvador: EDUFBA, 2019.

SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. São Paulo: Revista Galáxia, n. 45, set-dez, 2020.

SOUTO, Mariana; Lívia Lima Motivos visuais

SOUZA, Jesse. A tolice da inteligência brasileira: ou como o país se deixa manipular pela Elite. São Paulo: Leya, 2015. 272p.

SOUZA, Jesse. A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato. Rio de Janeiro: Leya, 2017

STAM, Robert. Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

UFMG investiga trote com teor racista. Veja, 2013. Disponível: https://veja.abril.com.br/educacao/ufmg-investiga-trote-com-teor-racista/ Acesso em: 05 fev. 2022.

VAZANTE. Direção: Daniela Thomas. Brasil, Portugal: Cisma Produções; Dezenove Som e Imagem; Ukbar Filmes, 2017. Digital (116 min), son., preto e branco.

VEIGA, Roberta. *A estética do confinamento:* o dispositivo no cinema contemporâneo. Tese de doutorado. UFMG, Belo Horizonte, 2008.

VIGNERON, Victor. Aquarius: o filme-edifício e a experiência de habitar. *Blog Junho*, 26 de novembro de 2016. Disponível em: <http://blogjunho.com.br/aquarius-o-filme-edificio-e-a-experiencia-de-habitar/>. Acesso em: 07 jan. 2018.

XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. 1ª ed. eletrônica. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico:* a opacidade e a transparência. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

XAVIER, Ismail .Maquinações do olhar: a cinefilia como ver além, na imanência. Porto Alegre: Editora Sulina, 2007.

XICA da Silva. Direção: Cacá Diegues. Brasil: Embrafilme, Terra Filmes, 1976. Digital (107 min), son., color.

YOUNG, Robert. Desejo Colonial - hibridismo em teoria, cultura e raça. São Paulo: Perspectiva, 2005

ZAN, Vitor. Espaço, lugar e território no cinema. Revista Galáxia, v. 47, pp.1-23. São Paulo (online), 2022. Disponível em:<http://dx.doi.org/10.1590/1982-2553202255455>. Acesso em 13/03/2023.

WALSH, Catherine (Ed.). Pedagogias decoloniales: práticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo I. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2013.