

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

DOUTORADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

LUÍS HENRIQUE MARQUES RIBEIRO

RAÇA, UMA CATEGORIA CINEMATOGRAFICA: a sutileza do frame em Kleber
Mendonça Filho

UNIVERSIDADE
FEDERAL
FLUMINENSE

Niterói

2024

LUÍS HENRIQUE MARQUES RIBEIRO

RAÇA, UMA CATEGORIA CINEMATOGRAFICA: a sutileza do frame em Kleber
Mendonça Filho

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine- UFF) como requisito final para obtenção do grau de Doutor em Cinema e Audiovisual.

Linha: Narrativas e Estéticas.

Orientador: PROF. DR. MAURÍCIO DE BRAGANÇA

Niterói

2024

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

R484r Ribeiro, Luís Henrique Marques
Raça, uma categoria cinematográfica : a sutileza do frame
em Kleber Mendonça Filho / Luís Henrique Marques Ribeiro. -
2024.
242 f.: il.

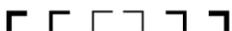
Orientador: Maurício de Bragança.
Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto
de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2024.

1. Raça. 2. Cinema Brasileiro. 3. Kleber Mendonça Filho.
4. Estereótipo. 5. Produção intelectual. I. Bragança,
Maurício de, orientador. II. Universidade Federal Fluminense.
Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do doutorando **LUÍS HENRIQUE MARQUES RIBEIRO**, na forma em que se segue:

Aos 22 (vinte e dois) dias do mês de novembro de dois mil e vinte e quatro, às 13 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual em banca formada por videoconferência, instalou-se a banca examinadora da tese de Doutorado em Cinema e Audiovisual de **LUÍS HENRIQUE MARQUES RIBEIRO** formada pelos seguintes professores doutores: Prof. Dr. Maurício de Bragança (orientador - presidente da banca - UFF), Profa. Dra. Lia Bahia (UFF), Prof. Dr. Pedro Butcher (ESPM), Prof. Dr. Pedro Asterito Lopera (FBN), Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães (UFPB). Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **“RAÇA, UMA CATEGORIA CINEMATOGRAFICA: a sutileza do frame em Kleber Mendonça Filho”**. Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca ressalta a precisão, o refinamento e a transdisciplinaridade do texto, que apresenta uma pesquisa sobre elementos sociais, a partir do conceito de representações sustentadas, impregnados na complexidade da trama dos filmes e na trama da sociedade brasileira. Para isso, acessa a materialidade fílmica da obra de Kleber Mendonça Filho de uma forma original, em diálogo com outros filmes, privilegiando na mise-en-scène dos mesmos as contradições sociais e as estruturas coloniais do poder. A banca ressalta ainda a importância da construção de um olhar étnico-racial para além das produções dos cinemas negros brasileiros. Por fim, recomenda a publicação do trabalho em artigos e na íntegra, após observadas as sugestões encaminhadas na defesa.

Assim, a banca considerou o aluno APROVADO () NÃO APROVADO ().

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Maurício de Bragança, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca



Documento assinado digitalmente

MAURICIO DE BRAGANCA

Data: 22/11/2024 16:56:13-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Maurício de Bragança (Orientador - presidente da banca - UFF)

Documento assinado digitalmente



LIA BAHIA CESARIO

Data: 25/11/2024 09:33:50-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dra. Lia Bahia - UFF

Documento assinado digitalmente



PEDRO BUTCHER

Data: 22/11/2024 17:42:50-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Pedro Butcher - ESPM

Documento assinado digitalmente



PEDRO VINICIUS ASTERITO LAPERA

Data: 24/11/2024 18:30:42-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Pedro Asterito Lopera - FBN

Documento assinado digitalmente



LUIZ ANTONIO MOUSINHO MAGALHAES

Data: 26/11/2024 09:56:05-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães - UFPB

Para a minha criança que olhou o mundo a primeira vez.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Maurício de Bragança, pela gentileza de ter aceitado ser meu orientador em um momento posterior ao início. Também agradeço por toda orientação, tranquilidade, confiança, disponibilidade e interesse ao longo desta pesquisa, o que tornou o processo mais azeitado e livre.

Agradeço a Pedro Lopera, quem abriu as portas para eu poder iniciar a jornada de pesquisa desta tese, apresentou-me mais da literatura russa e trouxe questionamentos importantes na banca de qualificação do doutorado.

Agradeço a Luiz Antonio Mousinho, orientador de mestrado, que de fato construiu, a cada conversa, reunião e correção de dissertação e artigos, algo de essencial nas ferramentas e no modo como pesquiso o cinema. Minha gratidão!

A Mariana Baltar, pelas contribuições importantes feitas na banca de qualificação do doutorado.

Aos professores e ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF, pelo desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço aos meus pais, Verônica e Ernando, por todo o apoio, a paciência e o amor.

Agradeço a Verônica, minha analista, que tem o mesmo nome de minha mãe e acompanha-me desde o início do doutorado. Sem ela, esta pesquisa seria outra.

Agradeço aos meus amigos pela afirmação de um estado de ser compartilhado, que me faz querer tocar a vida todos os dias e estiveram diretamente comigo no percurso desta tese: Demi, Vini, Bia, Renan, Diego, Breno e Leila.

Agradeço a mim mesmo, por ter sido possível diante do caos.

Agradeço a Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento da pesquisa.

Agradeço a Associação Universitária Ibero-Americana de Pós-Graduação (AUIP), pelo financiamento da pesquisa.

*“Você não me pega,
Você nem chega a me ver.”*
Reconvexo, Caetano Veloso

*“A sua casa não tem parede
Não tem janela
E não tem nada
Aonde é, aonde é
Que Exu mora
Exu mora
Exu mora
Lá na encruzilhada”*
Ponto de Exu

RESUMO

Esta tese é uma análise discursiva, no âmbito dos estudos culturais e da linguagem, das representações raciais em **O Som ao Redor** (2012), **Aquarius** (2016) e **Bacurau** (2019). Para isso, observamos como a *mise-en-scène*, montagem, narrativa, personagem e fotografia relacionam-se com a raça, enquanto também categoria cinematográfica e que está em diálogo com o social. Nesse sentido, problematizamos o estereótipo como maneira de pensar formas mais qualitativas no debate racial no cinema brasileiro. Para isso, elaboramos a conceito de “representações sustentadas”. Como resultado, a pesquisa construiu um marcador étnico-racial para os estudos gerais do cinema. Logo, inauguramos uma perspectiva de raça como metodologia, buscando oferecer novas ferramentas para a análise cinematográfica. Demonstramos como a raça opera na forma da estética da imagem em movimento como uma categoria fundamental para a compreensão das relações de poder, dos conflitos sociais e das experiências de vida dos sujeitos negros no Brasil.

Palavras-chave: Raça; Cinema Brasileiro; Kleber Mendonça Filho; Estereótipo.

ABSTRACT

This thesis is a discursive analysis, within the scope of cultural studies and language, of racial representations in **O Som ao Redor** (2012), **Aquarius** (2016) and **Bacurau** (2019). To do this, we observe how *mise-en-scène*, editing, narrative, character and photography relate to race, as well as a cinematographic category that is in dialogue with the social. In this sense, we problematize the stereotype as a way of thinking about more qualitative ways in the racial debate in Brazilian cinema. To this end, we developed the concept of “sustained representations”. As a result, the research constructed an ethnic-racial marker for general cinema studies. Therefore, we inaugurated a perspective of race as a methodology, seeking to offer new tools for cinematographic analysis. We demonstrate how race operates in the form of the aesthetics of the moving image as a fundamental category for understanding power relations, social conflicts and the life experiences of black subjects in Brazil.

Keywords: Race; Brazilian Cinema; Kleber Mendonça Filho, Stereotype.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1- Neta da empregada doméstica assistindo uma animação em O Som ao Redor.....	15
Figura 2 – Quadros do plano sequência inicial de O Som ao Redor	93
Figura 3 - Quadro do final do plano sequência inicial de O Som ao Redor.....	94
Figura 4 - Criança passando no acesso à quadra em O Som ao Redor.....	95
Figura 5 - Crianças observando entre grades em O Som ao Redor.....	95
Figura 6- Francisco e Francisca, a empregada doméstica, em O Som ao Redor.....	98
Figura 7 - Bia, a patroa, recebendo massagem ao som de Jorge Ben Jor em O Som ao Redor	99
Figura 8- Flanelinha arranhando o carro em O Som ao Redor.....	100
Figura 9 - Quadros que estabelecem relação opositiva de raça e classe em O Som ao Redor, Aquarius e Bacurau, respectivamente.....	101
Figura 10 – Conflito entre Clodoaldo, Francisco e Dinho em O Som ao Redor.....	105
Figura 11 – Quadros da cena final do conflito estabelecido entre Francisco, Clodoaldo e Dinho em O Som ao Redor	106
Figura 12 - Senhora negra veste camisa branca com os dizeres IV Encontro de Leitura, apoio Livro 7 em Aquarius	108
Figura 13 - Plano com zoom in em que se observa mulheres negras, na cozinha, ao lado de Clara em Aquarius	108
Figura 14 - Convidados do aniversário de Tia Lúcia observam as senhoras negras em Aquarius.....	109
Figura 15 - Senhoras negras observam os convidados do aniversário de Tia Lúcia.....	109
Figura 16 - Menino negro aparece rapidamente durante o aniversário de Tia Lúcia	110
Figura 17- Mulheres negras observam a exposição oral do marido de Clara, Adalberto, durante o aniversário de Tia Lúcia.....	110
Figura 18 - Bia recebe maconha embrulhada em jornal no qual se lê "à espera de Crack" em O Som ao Redor.....	120
Figura 19 - Quadros da propriedade rural de Francisco para reforçar sua autoridade em O Som a Redor.....	125
Figura 20 - Francisco aparece como provedor em posição de poder em comparação ao quadro no fundo em O Som ao Redor	126
Figura 21 - Oposição da fachada da Casa Grande, propriedade de Francisco, com o quarto da empregada doméstica, senzala moderna, em O Som ao Redor.....	126
Figura 22 - O casal passeia pela fábrica desativada e pelo antigo cinema na propriedade de Francisco em O Som ao Redor.....	127
Figura 23 - Final da visita do casal à propriedade rural de Francisco, com um banho de cachoeira dos três, em O Som ao Redor	128
Figura 24 - Quadros em que se vê a água da cachoeira tornar-se vermelha sobre João	128

Figura 25- João acorda e ao abrir os olhos nota a filha da empregada que o observa com simpatia	129
Figura 26 - Meninos negros entram na praça de Boa Viagem enquanto um grupo de pessoas gargalha, em Aquarius	132
Figura 27 - Grupo gargalha enquanto observa os meninos negros adentrarem a praça.....	132
Figura 28 - Uma das praças de lazer de Boa Viagem vazia; à direita, ao fundo, homem segura uma vassoura, no banheiro público, em Aquarius	134
Figura 29 - Garotos negros se juntam ao grupo e participam de dinâmica, na praça de Boa Viagem.....	135
Figura 30 - Enquadramentos semelhantes em placas de carro em O Som ao Redor, Aquarius e Bacurau, respectivamente.....	137
Figura 31 - Enquadramento clássico do plano do carro que aparece em O Som ao Redor, Aquarius e Bacurau, respectivamente.....	140
Figura 32 - Quadros que mostram o embate entre Diego e Clara em relação aos seus carros no estacionamento em Aquarius	141
Figura 33 - Planos similares sobre automóveis em Aquarius e Bacurau, respectivamente ...	141
Figura 34 - Semelhança entre o museu de Bacurau e o museu de Canudos, respectivamente	142
Figura 35 - Josimar e Rivanildo, ex-empregados da construtora Bonfim, atravessam a sua em direção à Clara, enquanto um carro vermelho preenche todo o plano em Aquarius.....	150
Figura 36 - Personagens tem seus rostos “cortados” pelo carro vermelho de bombeiros, o qual preenche o plano em Aquarius	155
Figura 37- Anúncio da concessionária paulista da Chevrolet (Guaporé) invocando a venda de uma família de escravizados para trabalhar de graça, década de 1970	160
Figura 38 - Ladjane cozinha para Clara em Aquarius	167
Figura 39 - Ladjane abre a porta que o vento batera, cujo barulho interrompeu a sua resposta.....	168
Figura 40- Ana Paula olha para o filho e a “superbabá” enquanto a “superbabá” o segura, em Aquarius.....	171
Figura 41 - Empregada aparece à espreita no corredor observando a discussão entre Dinho e João em O Som ao Redor	173
Figura 42 - Francisco aparece como um patriarca afetuoso junto aos seus familiares em Ao Som ao Redor.....	174
Figura 43 - Frames de O Caseiro (2016), de Jonathas de Andrade	182
Figura 44 - Frame de O Caseiro (2016), de Jonathas de Andrade.....	183
Figura 45 - Frame de O Caseiro (2016), de Jonathas de Andrade.....	185
Figura 46 - Frame de O Caseiro (2016), de Jonathas de Andrade.....	186
Figura 47 - Frame de O Caseiro (2016), de Jonathas de Andrade.....	187
Figura 48- Frames de O Caseiro (2016), de Jonathas de Andrade	188

Figura 49 - Frame de O Caseiro (2016), de Jonathas de Andrade.....	189
Figura 50 - Frame de O Caseiro (2016), de Jonathas de Andrade.....	189
Figura 51 - Moradores de Brasília Teimosa em foto de Bárbara Wagner	195
Figura 52 - Foto de Bárbara Wagner ao lado de Ladjane em Aquarius	196
Figura 53 - Em Aquarius, a falta de iluminação adequada para enxergar o rosto de Juvenita – referência ao efeito Shirley	199
Figura 54 - Fotos de família mostradas em Aquarius, as quais aparecem Juvenita, mas que o efeito Shirley ou o enquadramento colocam a personagem em segundo plano em relação a Adalberto e Ana Paula	201
Figura 55 - Como um espírito, Juvenita aparece rapidamente em cena em Aquarius	202
Figura 56- Foto da formatura de primo do marido falecido de Clara, Arnaldo, em Aquarius	204
Figura 57- Quadro de avisos da escola com fotos de alunos negros aprovados no vestibular em Bacurau	205
Figura 58 - O sobrinho de Clara embranquece seu próprio corpo de criança em aplicativo de edição de imagens no celular em Aquarius	206
Figura 59 - A iluminação em pele negra evidenciando a diferenciação de matizes em Bacurau	218
Figura 60 - Nu frontal masculino de um homem negro idoso cuidando das plantas em Bacurau	219
Figura 61 – Comparação de Close-ups de bocas em Bacurau e Alma no Olho	219
Figura 62 - O olhar de personagens negros diretamente para a câmera em Bacurau e Alma no Olho	220
Figura 63 - Frame de livros e fotos na casa de Dona Carmelita em Bacurau.....	221
Figura 64 - Em Bacurau, um estadunidense do grupo de extermínio procura vítimas enquanto na TV é noticiado execuções públicas no Vale do Anhangabaú	222

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 - RAÇA, UMA CATEGORIA CINEMATOGRAFICA	23
1.1 Cinema brasileiro é cinema negro.....	25
1.2 Raça como discurso e linguagem	33
1.3 O social da raça para o cinema	41
1.4 Colonialismo	44
CAPÍTULO 2 – IDENTIDADE, ESTEREÓTIPO E REPRESENTAÇÕES SUSTENTADAS	54
2.1 Filme antirracista e estereótipo.....	58
2.2 O estereótipo negro	63
2.3 Encruzilhadas para o estereótipo: o conceito de representações sustentadas	67
2.4 Impasses para o conceito de representações sustentadas.....	74
CAPÍTULO 3 – AS REPRESENTAÇÕES DA RAÇA A PARTIR DO TERRITÓRIO EM O SOM AO REDOR, AQUARIUS E BACURAU	78
3.1 A Casa Grande do engenho da família: territórios rurais em O Som ao Redor	124
3.2 Na praça, riso é coisa séria: confrontamentos dos espaços negros na cidade.....	131
3.3 Os Sertões e Bacurau	141
3.4 O medo como afeto mobilizador para o território no cinema de terror/horror	146
3.5 Parasitismo.....	157
CAPÍTULO 4 – O RACISMO PATERNALISTA E A CORDIALIDADE MODERNA BRASILEIRA NO TERRITÓRIO CINEMATOGRAFICO	159
4.1 Modernismos	161
4.2 A empregada doméstica em O Som ao Redor e Aquarius.....	166
4.3 O patriarca, senhor de engenho, em O Som ao Redor	172
4.4 A Casa Grande e Senzala como um gênero para o cinema brasileiro?.....	175
4.5 O Caseiro, de Jonathas de Andrade.....	179
CAPÍTULO 5 – RAÇA, VIOLÊNCIA E AFROPESSIMISMO	192
5.1 Uma família de pele mais morena.....	209
5.2 O sonho de Clara: Juvenita, as joias da família e o sangue.....	214
5.3 Bacurau e a filmagem da pele negra.....	217
CONCLUSÃO	223
REFERÊNCIA	231
FILMOGRAFIA	239

INTRODUÇÃO

É preciso falar. Quando assisti aos longas-metragens **O Som ao Redor** (2012) e **Aquarius** (2016) pela primeira vez, fiquei com um incômodo e não sabia falar o que era. Depois, assistindo **Bacurau** (2019), continuei em desconforto. Eu sentia uma necessidade de falar ou tentar traduzir coisas que ainda me eram muito abstratas, mas que pressupunham, em algum momento, deixar tudo nítido. Então fiz mestrado e depois segui no doutorado pesquisando esses filmes de Kleber Mendonça Filho. Eu sabia que essas coisas tinham a ver com raça, com o amor pelo Brasil, com a história das cidades brasileiras e com a minha própria história. Agora estamos aqui, com a tese feita e com alguns descansos de terra formados. Isto é, consegui colocar em palavras e imagens o meu incômodo. Aprendi a nomear e espero tornar isso acessível.

No momento em que esses três longas-metragens do diretor foram feitos e exibidos no Brasil, trouxe algumas encruzilhadas que pareciam impossível de se encontrar. Havia a importância política de afirmar o cinema brasileiro como respeitável artefato da cultura, em um momento de negação radical do que até então se havia construído. Por outro lado, como dar conta de falar sobre os filmes de forma mais complexa - o que incluía algumas críticas difíceis para a intelectualidade branca de esquerda brasileira - sem deixar que os efeitos desses argumentos fossem utilizados como arma para dar prosseguimento ao contínuo ataque da extrema direita no Brasil? Ainda, como não assumir que Clara, a protagonista de **Aquarius**, seria a nossa heroína, quando a equipe do filme fez um protesto no Festival de Cannes sobre o Golpe político que o país estava sofrendo com o *impeachment* da primeira presidenta da história do Brasil?

Bem, felizmente, o bolsonarismo não se reelegeu presidente em 2022 e isso tem efeitos diretos no exercício de um espaço social menos polarizado ou, pelo menos, com alguma esperança de manutenção das conquistas históricas da educação pública brasileira, o que inclui as artes e sua liberdade de expressão.

Na conclusão da minha dissertação de mestrado, em 2020, falei na dificuldade em colocar a questão racial como subtexto de um problema brasileiro. Os modos sutis ou não-explícitos de trazer o tema da escravidão, da violência aos corpos negros e do privilégio de classe, corriam o risco de nem sequer serem acessados e compreendidos em um contexto político em que coisas mais explícitas precisavam ser ditas. Isso era parte do meu incômodo, ao mesmo tempo que fazia parte dos recursos mais criativos e ricos do filme.

Afinal, a lógica da ausência/sutileza do negro era um dado da cultura brasileira. A vergonha de falar que nunca superamos a escravidão e que ela apenas se atualizou na arquitetura das cidades e na dinâmica de organização dos discursos dos sujeitos. **Aquarius**, que era o filme principal analisado por mim no mestrado, parecia articular esse difícil mapa de argumento. Até que ponto poderíamos entender como força argumentativa as operações de ausência e sutileza no tratamento do tema racial? Era preciso falar.

A ideia de território e sociedade brasileira, a qual os filmes de Kleber defendem, parte de uma visão e de vivência do intelectual branco de classe média de esquerda brasileira que se encanta, e com certa razão, pela ideia essencialmente europeia de cidades caminháveis, defesa da memória, ecletismo de estilos, oportunizada por uma estética menos associada ao mando unilateral dos monopólios capitais. Sendo assim, é o casamento entre a rua e a casa, sem separações de muros, guaritas e/ou cercas elétricas. Menos fios, menos grades, menos carros, mais árvores, parques e segurança como resultado da ocupação diversificada do território. É a vida das grandes cidades de Jane Jacobs (2011) e a denúncia da morte desse grande organismo urbano.

Assim como no livro da renomada autora estadunidense supracitada, Kleber não contempla as dinâmicas do que acontece na parte periférica, pobre e negra das cidades. A favela, quando aparece, é representada pela lógica da ocupação e dos contrastes com os horripilantes arranha-céus espelhados. Logo, a favela aparece como um elemento justificador da busca pelo modo de vida idealizado do território urbano. É uma ideia que toma exercício, em algumas instâncias, nos bairros da Zona Norte do Recife — região de metro quadrado mais caro de cidade, antiga área de chácaras e fazendas. Por lá, há ciclofaixas que cortam toda a região, parques e áreas verdes, ofertas de serviços e algum tipo de segurança. No entanto, obviamente, tudo isso é equilibrado com a conurbação de carros e prédios.

Ironicamente ou não, a parte da cidade mais explicitamente criticada em **O Som ao Redor** (2012) e **Aquarius** (2016) é a Zona Sul, região dos novos ricos e que começou a ser compulsivamente habitada, dos anos 60 adiante, pela lógica dos edifícios arranha-céus da orla, sem muitas regularizações que contemplassem um plano diretor menos hostil para a região.

É com alguma facilidade que os jovens moradores de classe média da Zona Norte do Recife podem viver a cidade caminhável, principalmente aqueles que fizeram intercâmbio europeu na faculdade, e assim desejar o resultado do que a interpretação

sugerida pelo regime das imagens em Kleber Mendonça esboça. É um problema querer uma cidade com menos carros, mais opções de lazer longe dos *shopping centers*, menos farmácias a cada esquina, mais segurança e mais conexão presencial entre os cidadãos? Absolutamente e obviamente não. No entanto, a ordem territorial é outra. Só mesmo demolindo tudo e fazendo tudo de novo. Falta, talvez, uma ética estética na exibição desse material da intelectualidade sobre o território brasileiro.

Portanto, não é a vizinhança da periferia que é complexificada, com todas as suas idiossincrasias. Este nunca foi o objetivo do diretor. Ainda assim, ao mostrar a dinâmica das cidades pelo olhar da classe média, uma pedagogia sobre a cidade se faz. Educa-se e o que advém disso são dissonâncias. **O Som ao Redor** e **Aquarius** colocam no centro algumas ameaças à classe média branca e, só assim, o debate urbano aparece e, irremediavelmente, a história colonial, a luta de classes e, aí sim, o negro.

Kleber fala sobre problemas que atingem a sua vivência — o que é confirmado em **Retratos Fantasmas** (2020), documentário sobre sua relação com Recife e com os cinemas de rua. No entanto, por mais que saiba disso, é pressuposto que os seus problemas estejam mais aliançados com os impasses do povo do que com os de sua própria classe. Afinal, a retirada compulsória de moradores para ocupar o território com objetivos dos mandos neoliberais atinge tanto à Clara, personagem principal de **Aquarius**, que mora em um apartamento na beira do mar em Boa Viagem, quanto Ladjane, a empregada doméstica de Clara, que mora em Brasília Teimosa, comunidade fruto de uma ocupação urbana, que historicamente lidou com os movimentos de ordem de retirada da prefeitura. Obviamente, o debate urbano mais explícito em Kleber é importante. A questão é que ele acontece pela ótica de uma classe média branca e, com isso, há produção de ausências e silêncios importantes. Esse é um dos motivos que me levaram a escrever esta tese.

Ainda que o diretor de **Aquarius** faça um discurso anti-empreiteira, a favor de uma cidade sem muros, da preservação de casas e de prédios de épocas pré-modernas, esta é também, de alguma maneira, uma não-cidade. Isso porque a experiência de cidade brasileira, que é uma experiência muito recente, datando o século XIX, mas que desde o princípio é marcada pelas relações de troca comercial, que é igualmente uma experiência de segregação. Essa ideia de cidade com poucas divisões e com mais portais que possuem bons espaços de passagem nunca aconteceu no Brasil, não a nível popular. Isso porque sempre tivemos divisões raciais que serviram ao acúmulo de capital na mão de brancos e poucos. Logo, Kleber fala de uma não-cidade, ou melhor, uma cidade que talvez existiu e

se atualiza hoje, nos grandes *Alphavilles*. A cidade que se comunica e se preserva entremuros. Em alguns momentos, a luta pela “cidade” parece o movimento de reivindicar a preservação dos casarões que pertenceram aos donos de engenhos de açúcar, como se isso pudesse dar conta dos séculos de regime escravocrata e suas consequências. Para muitos negros — e aqui também estou falando na perspectiva de sujeito e linguagem — há ruínas que devem ser demolidas, há prédios que devem acabar, caso o seu uso no presente não estiver conectado a uma memória política e apenas prezar pelo fetiche estético de barrocos europeus. O debate sobre a memória urbana, quando não racializado, pode levar a um pensamento gratuito de valorização do fetiche colonial.

Conseqüentemente, a retórica cidadina explícita em Kleber é a preservação do patrimônio histórico e não especificamente luta pela moradia. A moradia sempre esteve dada, embora não fosse a ideal, mas, para a classe média ter onde morar, nunca foi uma questão. Ou seja, a classe média tem para onde voltar, ainda que não seja para moradias e territórios com as marcas do tempo, a diversidade de estilos, a conexão e a articulação desses estratos temporais nas estéticas com o fortalecimento de uma memória política. Sendo assim, é preciso fazer esse movimento de crítica em relação à crítica do diretor para que iniciemos a tese sem ingenuidade e atentos também à observação dos “negativos da imagem” — usamos aqui no sentido técnico de uma fotografia como metáfora sobre dar novos ângulos às linhas narrativas dos filmes.

Em Kleber, a memória, assim como a moradia, é algo já dado na experiência de território da classe média. Todavia, um ponto sensível é tomar a experiência política desta classe como a experiência comum a todos os habitantes da cidade. Por mais que em muitos momentos o filme deixe explícito esse lugar de privilégio, ainda assim, a própria natureza fluida e de não-lugar da classe média, além da focalização do filme nesses personagens, facilita tomar o parcial como o todo nessa experiência de discursos.

Logo, se existe uma luta pela memória, é porque existe uma memória que foi construída ao longo do tempo. Isso não tem o mesmo contorno ao observar as populações negras e periféricas. Não há álbuns de família, móveis e roupas que passaram de geração a geração. Não há quartos de infância, casas de infância e imóveis que continuaram ao longo das décadas. Os motivos vão além dos mais precários, como a desocupação compulsória. Há também as migrações em busca de oportunidades mais dignas de vida, a falta de acesso à compra de um imóvel e os rearranjos familiares guiados pela precariedade (a filha que tem gravidez precoce e aumenta a população da casa, fazendo o puxadinho com o marido).

Não há tanta facilidade para guardar relíquias, coisas, pois isso está relacionado a ter um lugar fixo. Diante disso, estar consciente dessas questões permite dialogar mais profundamente com os filmes analisados.

Então, vamos logo a uma cena de **O Som ao Redor** (2012): a neta da empregada doméstica assiste a um desenho 3D, na televisão da sala de estar da patroa. Síntese da história social do Brasil, em sua relação viciada entre o trabalho e a intimidade afetiva, autorizante de dinâmicas da exploração. No quadro, a empregada limpa a sala com todos os vestígios de bebidas e de restos de comida, resultado de uma noite animada. Já nas cenas anteriores, sabemos dos autores: o patrão e a namorada, que foram acordados pelo barulho da porta da entrada da área de serviço, pela manhã, aberta pela empregada em companhia das netas.

Figura 1- Neta da empregada doméstica assistindo uma animação em **O Som ao Redor**



Fonte: O Som, 2012.

A personagem do desenho, em estilo anime, faz um teste rápido de gravidez, que dá negativo. Em seguida, vemos um cenário que remete à uma cultura nipônica, com um Daruma em primeiro plano — símbolo de sucesso e perseverança. Na sequência, a mesma personagem de anime aparece nua, transando com um homem negro, de cavanhaque e que está em transe, dado a falta de pupilas e o destaque para os olhos.

Enquanto essas cenas aparecem, no desenho é possível escutar uma narração de voz masculina. O tom é teatralmente de suspense e mistério. Ele diz: “Iansã não conseguia ter filhos. Para pegar filho, Iansã foi aconselhada a preparar um Ebó”. Não é explicado ao espectador que essa história faz referência à cosmologia do Candomblé, no mito de Iansã, uma das divindades — orixás — da religião de matriz africana. No roteiro de **O Som ao Redor** também não consta essa referência.

Vale ressaltar que o Orixá, associado à força dos ventos e tempestades, não conseguia engravidar, até que obteve sucesso, tendo 9 filhos. O nome Iansã, vem do Iorubá, “Iyá omo mésàn” e significa, justamente, mãe de nove filhos. Além do mais, referência ao Orixá é reforçada pelo quadro com um Touro, um dos símbolos de Iansã,

localizado em segundo plano, na sala. Em suma, essa sequência é um exemplo importante que explica a sutileza de como a categoria de raça aparece nos filmes de Kleber Mendonça Filho, cuja característica é não trazer “explicitamente” negros, principalmente no plano narrativo, e mesmo assim ainda produzir um material volumoso para discussão racial.

Em sua informação “racial”, pela via da religião de matriz africana, o filme evoca a necessidade de um letramento anterior do espectador. Afinal, só quem tem o conhecimento prévio do Candomblé entenderá as sutilezas dessa cena, que estabelece um diálogo profundo com a força de uma entidade, mãe dos ventos e das tempestades, e a força de uma empregada doméstica, que precisa driblar a falta de acessos sociais, sendo refém de “concessões”, como a de poder levar as netas para o trabalho quando a mãe precisou ir ao médico. São cordialidades que, em algum momento, serão debitadas nos modos de exploração sutis e normalizados, como o prolongamento da jornada de trabalho e a fragilidade de direitos trabalhistas.

Quem não conhece esses detalhes, simplesmente irá assistir como uma cena comum e simples, talvez um respiro narrativo entre uma ação e outra. Assim, o filme assume que o espectador possui esse letramento racial para prosseguir na formação de elementos-chave na composição do argumento. Em **O Som ao Redor** (2012), **Aquarius** (2016) e **Bacurau** (2019), muito desse jogo da sutileza da cena e da narrativa tem como eixo elementos raciais.

O espectador que visualizou este código, com consciência da cosmologia do candomblé, sou eu, quem produz esta tese. Muito do meu processo de identificação com o cinema de Kleber aconteceu nessa surpresa de visualizar esses “*easter eggs*” do filme, que, na verdade, estariam mesmo aparecendo pontualmente, no centro mais importante do que se é comentado.

Meu ponto de partida afetivo em relação ao objeto é a minha experiência como homem negro, nascido no Nordeste do Brasil, em João Pessoa, Paraíba, 110 km distante de Recife, onde majoritariamente se passam os filmes. Habitei a estrada durante todo o período da minha infância, adolescência e vida adulta, essencialmente migrando entre os Estados do Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco. Cada um desses territórios direcionou meu olhar para entender que cada cidade possui uma disposição diferente de corpos negros e brancos.

Sou um homem negro. Como eu sei disso? Sou identificado assim por outras pessoas negras, identifico-me sendo negro com base nas minhas experiências de vida, sou

filho de uma mãe negra, tenho avós e bisavós negros. Explicar como justifico a minha condição racial poderia ser algo dispensável pela obviedade. No entanto, fazer isso é totalmente coerente com a cultura brasileira, que tem a raça como um significante flutuante, apesar das visualidades sociais. Nisso é bom lembrar que raça é uma categoria social e não biológica. Logo, a superfície da pele e seu repertório de cores “pardas” importam menos do que as condições históricas. Negros de pele clara ou negros de pele escura se encontram em algo fundamental nas suas experiências da identificação: a política das diferenças, que escreve fronteiras de acesso socioeconômico e subjetivo. Felizmente, a separação também acontece na identificação reparadora da política do amor e do reconhecimento da legitimidade e potência criativa das subjetividades negras. No Brasil, ser negro significa ser preto ou pardo.

O cinema é um dos espaços produtores de experiências da identificação. Portanto, elaboremos uma pergunta simples e fundamental: O que se espera ao assistir a um filme brasileiro em 2025?

O início do cinema inaugurou possibilidades de sonho. Havia algo radicalmente vívido e paradoxalmente *sem* suspensão na continuidade das imagens em movimento — de 1895 — que produzia novos modos de falhas da insuficiência congênita da linguagem. Parece residir nesse gérmen a resposta da pergunta. Inclusive, é bom deixar nítido que as possibilidades de sonho não são tributárias do cinema, mas atualizáveis e imersas na complexa cadeia de elaboração das subjetividades artísticas. Ou seja, os jogos, a literatura, a fotografia, a música, a dança e a pintura, além do cinema, e de qualquer nova modalidade de arte que venha a surgir, se retroalimentam, resultando nessas possibilidades de sonho. No entanto, o cinema trouxe uma singularidade que, ao relacionarmos com determinados processos políticos, sociais e econômicos, literalmente compôs imagens atuadoras na distribuição de poder.

Em vista disso, esta tese é um comentário sobre o modo como o poder se situa para os corpos negros no cinema. Eu vejo um filme brasileiro em que há corpo negro e faço o que com isso? Comento com alguém, uso como referência em alguma conversa cotidiana, no trabalho, em uma discussão, durante um momento de total felicidade ou enquanto durmo e sonho. Ainda, eu assisto a um filme brasileiro em que há corpo negro, e depois? Esqueço ou apenas não faço nada? Agora, o que é corpo negro no cinema brasileiro? A pele negra no quadro fílmico em, absolutamente, qualquer campo de posição, inclusive o fora de campo? Analisar o modo como o poder se situa para os corpos negros no cinema

brasileiro é interpelar historicamente a produção de subjetividades sobre raça. Isso significa comentar sobre a cultura, acessar seus monumentos ruinosos e suas possibilidades de ritmo no exercício do presente.

Também é importante situar, com alguma demora, quem é o diretor de **O Som ao Redor** (2012), **Aquarius** (2016) e **Bacurau** (2019) — lembrando que este último tem direção compartilhada com Juliano Dornelles. O diretor Kleber Mendonça Filho nasceu no Recife, em 1968, e desenvolveu uma carreira que dialoga com vários campos de expressão cinematográfica: inicialmente, como estudante no curso de Comunicação Social, da Universidade Federal de Pernambuco; depois como crítico de cinema, época em que trabalhou no *Jornal do Commercio*, *Folha de São Paulo*, revistas *Cinética* e *Continente Multicultural* e no seu site *CinemaScópio*¹. Além disso, é diretor de um dos mais importantes festivais de cinema do estado de Pernambuco, o Janela Internacional de Cinema, e trabalhou no setor de Cinema da Fundação Joaquim Nabuco, na programação de filmes.

Na infância, Kleber teve contato com o cinema por incentivo da mãe, Joselice Jucá, historiadora, que o colocou em contato com leituras como **Casa Grande e Senzala** (2003), de Gilberto Freyre, além de levá-lo à comunicação com ideias sobre reformas sociais e abolição, uma vez que pesquisava sobre o abolicionista André Rebouças (1838 – 1898). Ainda nesse período, foi morar na Inglaterra, em Essex, onde sua mãe fez doutorado. “Minhas primeiras experiências foram graças à UFPE, em VHS. E eu posso dizer que, desde os três, quatro anos de idade, que eu realmente tenho esse foco e interesse muito peculiar pelo cinema. Fui só desenvolvendo de maneira exponencial” (Mendonça Filho, 2011 *apud* Nogueira, 2014, p. 87).

Com uma série de premiações, a começar pelos curtas, como: **Vinil verde** (2004), **Eletrodoméstica** (2005) e **Recife frio** (2009), Kleber também recebeu o Prêmio do Júri, no Festival de Cannes, em 2019, pelo seu filme **Bacurau** (2019), que é codirigido por Juliano Dornelles. O longa também foi indicado à Palma de Ouro. No Festival de Cinema de Munique, ainda recebeu o prêmio de melhor filme, além de ter sido indicado a melhor filme no Festival de Sydney. Esse terceiro longa dá continuidade à linha de prêmios que Kleber recebeu com **O Som ao Redor** (2012) e **Aquarius** (2016).

¹ O *CinemaScópio* era um site mantido por Kleber Mendonça, nos anos 2000, que trazia críticas, relatos e coberturas de festivais de cinema, em destaque, o Festival de Cannes. O espaço servia de plataforma de interação e discussão com os leitores sobre cinema.

Sobre a produção fílmica de Kleber ressalta-se que ruas, cafés e cinemas da cidade do Recife foram pontos luminosos na construção de afetividades que resultaram em produtos audiovisuais que se alinham à *brodagem*, conceito defendido na tese de Amanda Mansur Nogueira (2014). Cujas característica principal é a rede de afetos, de concessões, favores e permutas que os cineastas estabeleceram como forma de fortalecimento da cena audiovisual do Recife, o que favoreceu a efervescência de diretores e filmes de baixo orçamento. Além disso, os cineclubes, a Associação Brasileira de Documentaristas de Pernambuco (ABD-PE), o Cinema da Fundação, o Café Castigliani, os bares da rua Capitão Lima e o Bar Central, todos fazem parte da cena cultural cinematográfica da cidade do Recife, sendo pontos de encontro de cineastas, algo constitutivo da identidade desse grupo (Nogueira, 2014).

Salienta-se ainda que **Aquarius** (2016) foi um filme que estreou em um contexto político singular no Brasil: o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff. Por isso, em sua estreia em Cannes, a equipe do filme fez um protesto no tapete vermelho (Moraes; Vicente, 2016). A repercussão desse protesto promoveu uma visibilidade que o associava a um caráter progressista, de engajamento político, algo que se liga a uma tradição do cinema brasileiro de abordar realidades políticas e socioeconômicas, com o Cinema Novo, o Cinema Marginal e o Cinema da Retomada.

Direcionado na intenção de retratar temas da realidade local, que não eram contemplados no cinema brasileiro de feição *hollywoodiana* até então, o Cinema Novo foi um movimento cinematográfico surgido na década de 1960, cujas inspirações do Neorealismo Italiano e da *Nouvelle Vague* Francesa explicavam as tônicas de luta de classes, bem como seu modo de filmagem tecnicamente limitado. Glauber Rocha, expoente do movimento, em manifesto intitulado **Eztetyka da fome**, fala que “o Cinema Novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas consequentes da sua existência” (Rocha, 2004, p. 33). Ou seja, o subdesenvolvimento atribuído ao Brasil era a força criativa e temática, manifestando-se em linguagens alegóricas (Xavier, 2014), exprimindo-se no modo precário da produção cinematográfica, com poucos equipamentos e orçamento reduzido e que se dava, mais do que por qualquer outra coisa, pela vontade de fazer filmes que ecoassem as necessidades de expressão política de uma classe média intelectualizada, no momento em que o Brasil sofria um golpe ditatorial.

O Cinema Marginal aparece como uma espécie de radicalização dos impulsos do Cinema Novo. Dessa maneira,

Ao bom humor da ironia de 1968, o Cinema Marginal opõe a sua dose amarga de sarcasmo e, no final da década, a ‘estética da fome’ do Cinema Novo encontra seu desdobramento radical e desencantado na chamada ‘estética do lixo’, na qual câmara na mão e descontinuidade se aliam a uma textura mais áspera do preto-e-branco que expulsa a higiene industrial da imagem e gera desconforto (Xavier, 2001, p. 17).

Ambos os movimentos, Cinema Novo e Cinema Marginal, se aliavam a uma constelação de pensamento em dimensão de entender e confrontar as dificuldades sociais e econômicas da nação. A discursivização sobre a natureza de subdesenvolvimento da situação brasileira era força motora para as transgressões estéticas que marcaram o período dos anos 1960-1970, na cinematografia do país. Em contrapartida, no Cinema da Retomada, não houve um movimento estético organizado, mas sim um momento histórico no qual a produção cinematográfica brasileira voltava a se desenvolver e ter financiamento e apoio do Estado, através de editais, festivais e leis, depois de um período morto.

Para entendermos esse cenário, é preciso saber que, desde 1969, a Embrafilme figurava como a base de financiamento do cinema brasileiro. Com a política neoliberal adotada, em 1990, pelo governo do presidente Fernando Collor de Mello, as políticas de incentivo ao cinema acabaram.

Março de 1990 marcou o fim de mais um ciclo na história do cinema brasileiro: no dia 16 daquele mês o presidente Fernando Collor de Mello pôs fim à política cultural praticada até então, quando extinguiu a única lei brasileira de incentivo fiscal para investimentos em cultura (lei nº 7.505/86, conhecida como lei Sarney), e através da medida provisória 1518, dissolveu e extinguiu autarquias, fundações e empresas públicas federais, como a Fundação Nacional das Artes (Funarte), a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) e o Concine (Conselho de Cinema, órgão vinculado a Embrafilme, responsável pelas normas e pela fiscalização da indústria cinematográfica do mercado de cinema no Brasil, controlando a obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais). O mesmo pacote de medidas dissolveu o Ministério da Cultura, transformando-o em uma secretaria do governo, e criou o Instituto Nacional de Atividades Culturais (INAC) - que deveria receber as atribuições, receitas e acervos das fundações e empresas culturais extintas (Marson, 2006, p. 17).

Consequentemente, o corte do Estado para o financiamento do cinema brasileiro deu força ao hiato na produção cinematográfica, cuja crise formava seus sintomas ainda na década de 1980. O cenário ensaia novo fôlego com a criação da Lei Rouanet (Lei nº 8.313,

de 23 de Dezembro de 1991), aliada à pressão dos cineastas para a elaboração de uma legislação específica para o setor. Enquanto a nova legislação não era sintetizada pelo Estado, os municípios e estados brasileiros entraram como norte ao criarem leis e incentivos para a produção cinematográfica. Tal articulação resultou, por exemplo, no vigor da produção audiovisual pernambucana, em filmes como **Baile perfumado** (1997), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, considerado um símbolo do período do Cinema da Retomada.

Em 1992, Collor é alvo de *impeachment* e dá lugar para seu vice-presidente assumir, Itamar Franco. Este, por sua vez, restabelece o Ministério da Cultura e cria a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual. Esse cenário produtivo resultou na Lei do Audiovisual, que entrou em vigor em 20 de junho de 1993. Já com o governo de Fernando Henrique Cardoso e a estabilização, via Plano Real, a economia se restabelece, o que proporciona abertura para expectativas de incentivo e solidez no setor audiovisual; aliadas à boa recepção do filme **Carlota Joaquina, Princesa do Brasil** (1995), de Carla Camurati, e às comemorações mundiais pelos cem anos de criação do cinema, cuja primeira sessão pública, ocorrida em 1895, de um filme dos irmãos Lumière, tornou-se o gesto inaugural da sétima arte. É dessa forma que “o sucesso de Carlota Joaquina, a euforia do Real e o centenário do cinema ajudaram a entender o porquê o ano de 1995 é considerado o ano da retomada do cinema brasileiro” (Marson, 2006, p. 69).

As representações raciais no cinema brasileiro têm uma importância basilar nessa arena discursiva. Romper com o inegociável da esterilidade produtiva da ausência racial para dar a ver o que pouco se nomeia: o negro na imagem em movimento. Em outras palavras, é preciso retirar a pedra sobre a discussão da miscigenação para compor uma teoria sobre raça no cinema brasileiro contemporâneo que possa dar conta daquilo que, de fato, nos é próprio. Não apenas de uma reinterpretação de categorias estadunidenses de raça. Fazer isso possibilitará o acesso para algumas das volumosas ausências raciais na nossa história.

Dito de uma forma simples e direta: *filmes em que não aparecessem negros-pretos*, nem falassem sobre escravidão, pareciam se situar distante da arena de autorização racial. Com isso, perdeu-se oportunidades de análises raciais fundamentais para a composição de uma teoria contemporânea do cinema brasileiro que seja capaz de articular essa categoria central na formação da cultura nacional. Dizer isso não é negar as especificidades de raça, nem a importância de afirmações identitárias nos movimentos políticos e na economia.

Dizer isso é abrir caminho para uma discussão estanca do cinema brasileiro, que tem em suas derivações — cinema negro, cinema indígena, cinema periférico, entre outros — um território importante de articulação analítica.

Esta tese está dividida em análises fílmicas que vão sendo costuradas na construção de uma teoria fílmica da raça no cinema brasileiro. Sendo assim, o estudo inicia com uma discussão conceitual sobre a raça enquanto categoria cinematográfica, explorando a sua construção histórica e social. A análise se aprofunda ao investigar a relação entre cinema brasileiro e cinema negro, reforçando que cinema brasileiro é cinema negro. Logo, a pesquisa problematiza o conceito de estereótipo, propondo uma nova perspectiva analítica a partir do conceito de "representações sustentadas".

Em seguida, o trabalho se volta para a análise de filmes como **O Som ao Redor** (2012), **Aquarius** (2016) e **Bacurau** (2019), que abordam a questão racial a partir de diferentes perspectivas e contextos territoriais. A análise aprofunda a relação entre raça, território e poder, observando as formas como o espaço é utilizado para marcar e hierarquizar as relações sociais, a partir de categorias cinematográficas como *mise-en-scène*, montagem, narrativa, personagem e fotografia.

A pesquisa também investiga a presença do racismo paternalista e da cordialidade brasileira no cinema, referenciando o quanto esse universo temático fez e faz parte das produções de argumentos de roteiros no cinema brasileiro. Nesse sentido, destaca-se as relações entre patrões e empregados, bem como na construção de personagens negros e brancos. Por fim, o trabalho aborda a questão da violência e do afropessimismo, explorando como esses temas são representados no cinema brasileiro a partir do uso da fotografia.

Ao longo da pesquisa, o foco é tentar responder à questão: quais as implicações da permanência da dominação do poder, expressa na categoria de raça, na produção de narrativas que estão embebidas dos ecos desses sentidos? Dessa forma, busca-se ampliar o debate sobre as representações raciais no cinema brasileiro, oferecendo novas perspectivas para a análise de filmes e promovendo uma reflexão crítica sobre a forma como a questão racial é abordada na cultura audiovisual.

CAPÍTULO 1 - RAÇA, UMA CATEGORIA CINEMATOGRÁFICA

A raça é uma categoria cinematográfica na medida em que pode ampliar a explicação de determinados filmes. Como parte da linguagem cinematográfica, a raça é uma facilitadora para entender *algo* do filme.

Agora, quem entenderá o filme com a ferramenta “raça”? O pesquisador, o crítico de cinema, os alunos da aula de história, o casal de namorados, os filhos-de-santo, os graduandos em matemática, os formandos em arquitetura, os moradores de um subúrbio? Para quem a categoria de raça conseguirá ser uma facilitadora na elaboração de discussões sobre o filme? A categoria continuaria a mesma para diferentes públicos? Haveria necessidade de pensar em deslocamentos de “profundidades” analíticas para contemplar o entendimento do pesquisador de doutorado e do espectador médio de uma sala de cinema *multiplex*?

Se seguirmos nessa linha, observamos que determinados aspectos que qualificam um indivíduo parecem ter relação com a elaboração dos resultados consequentes da categoria cinematográfica de raça.

De outro modo, mas com alguma filiação deste raciocínio, determinados aspectos de um filme também parecem qualificar a elaboração de resultados consequentes da categoria de raça. O mais óbvio, claro, é o aparecimento do corpo negro na *cena cinematográfica*. Os menos explícitos seriam, também pela obviedade, o não aparecimento do corpo negro, ou a limitação desses *modos de visualidade*. Nesse sentido, cabem dois: a supressão ao discurso oral e ao visual. Por exemplo, um filme em que houvesse uma longa fala de uma personagem branca sobre escravidão, ou quando corpos negros apenas aparecem na imagem, sem falas.

O problema que se coloca é de qualificação. Isto é, uma questão da capacidade de públicos em identificarem-se com esses vários níveis de aparecimento do corpo negro. Além disso, é imperativo pensar o que permite e o que não permite essas identificações. Parece que essas demandas, de alguma forma, organizam frentes de discussão em que a categoria cinematográfica de raça estaria, de fato, situada.

Agora, como isso se explicita no campo da imagem em movimento? Levando em consideração os recursos dessa linguagem, poderíamos dizer que em qualquer um dos aspectos estéticos. No entanto, situando a nossa discussão no campo do Cinema Brasileiro,

no nosso *corpus* e no recorte da pesquisa, trabalharemos com a raça enquanto categoria operada na *narrativa*, montagem e *mise-en-scène*.

Não é novidade que a narrativa ocupa um lugar central na história da linguagem cinematográfica. Para nós, interessa a ideia do quanto a narrativa pode qualificar um filme enquanto texto, que é estruturado por uma linguagem relacionada ao social. Logo, a narrativa no cinema permite um filme ser representado em palavras. Os meios diretos que indicam isso estão no roteiro e no enredo. Para esta pesquisa, tal direcionamento é essencial, pois entendemos a raça como um discurso, que acontece por meio da linguagem. Pois a montagem dá cadência a uma forma de significado. Sendo assim, pode funcionar como um diálogo entre as cenas, reforçando determinados aspectos e inaugurando novas relações. Diríamos ser uma espécie de sinal de pontuação ou mesmo palavra capaz de criar unidades, gerando “orações”, que contém verbos, direcionando e modalizando sentidos.

Já a *mise-en-scène* dá forma a uma parcela considerável do que a narrativa propõe. Isto é, os recursos do posicionamento de câmera, interpretação dos personagens, enquadramento, iluminação, movimentos da composição do quadro fílmico e modos que a ação adquire no fluxo temporal permitem deixar determinados aspectos inteligíveis da narrativa. No entanto, muito escapa; algo da responsabilidade das sutilezas e que não adquire uma correspondência ou um efeito de correspondência nas palavras, tanto quanto uma narrativa.

Por exemplo, há uma diferença entre uma personagem falar: “você deve ter vindo de uma família de pele mais morena, que deve ter batalhado e dado muito suor para ter o que tem”, e observar que determinado enquadramento de cena “corta” o corpo da empregada doméstica ou que sua pele não está iluminada com qualidade suficiente para aparecer as variações dos tons negros. No primeiro caso, há um efeito de correspondência direta. Afinal, o som que escutamos e sabemos, por convenção e intuição, sair da boca da personagem representa com exatidão às mesmas palavras escritas.

Em contraponto, no segundo caso, a informação colhida é uma escolha, por mais que esteja ancorada explicitamente na técnica cinematográfica, ela ainda consegue fluir para outros espaços. Podemos compor mais modos de contar em palavras as informações dessa *mise-en-scène*. Isto é, ao invés de “corte” do corpo da empregada, dizer que as suas pernas estão enquadradas ou, no caso da pele, chamar a atenção para a baixa iluminação geral da cena. A linha de correspondência, no caso da *mise-en-scène*, não tem o efeito de paralelismo tão nítido quanto o da narrativa.

No entanto, é importante perceber que falamos desses processos como “efeito” e não como anuição efetiva. Isso porque entendemos que tanto a narrativa, como a *mise-en-scène* sempre vão atuar enquanto mediadores produtores de um espaço suficientemente distante para a construção de interpretações que se movam para outros âmbitos que não níveis tão exatos de correspondência entre linguagens. Por isso é importante situar o contexto em que apresentamos nosso recorte: os filmes **O Som ao Redor** (2012), **Aquarius** (2016) e **Bacurau** (2019). Nestes, nas cenas em que nos propomos analisar tomando a categoria de raça, acreditamos que o funcionamento da *mise-en-scène* e da narrativa acontecem em torno desses níveis progressivos de correspondência.

Entre o roteiro e o filme como produto finalizado, podemos perceber as diferenças e movimentos dos aspectos da narrativa e da *mise-en-scène*. Por exemplo, um roteiro em que não esteja descrito a cor dos personagens e sim a função social. Em contraste, a cor aparece nos filmes. Então, de onde partiram as escolhas para o estabelecimento da cor dos personagens, já que não estavam indicadas no enredo do roteiro? Podemos falar em sentidos de verossimilhança com o social, esse tipo de real, modalizado historicamente pelo cinema. Então, chegaríamos a um dado curioso: personagens associados aos estratos de classe inferiores, sendo correspondidos com a cor da pele negra. Afinal, este seria um dado do real: pessoas pobres são majoritariamente negras no Brasil, em função do passado escravagista que não criou uma estrutura política, após a Abolição, para integrar o negro, em sua totalidade vindo de uma população em regime de escravidão, na sociedade de classes.

No entanto, também curiosamente, é comum este dado de classe estar relacionado ao fato de que personagens negros e pobres apresentam funções reduzidas na narrativa e/ou padronizadas, o que não acontece com personagens brancos. Se há protagonismo, é por meio da lógica do personagem vilão, incapaz, sexual ou associado a um repertório cristalizado, que dialogam em correspondência nas circulações de ideias sociais e antropológicas sobre o que é ser negro.

1.1 Cinema brasileiro é cinema negro

Pensar que a raça é uma categoria, pressupõe uma estabilidade de sentido sobre raça suficiente para se fazer entendível e executável para diversos filmes. Além disso, também seria assumir que uma análise desse viés permaneceria atualizada ao longo de,

pelo menos, uma fatia considerável de tempo. Assim, falar em raça como categoria seria identificar a característica imutável o suficiente para sempre ser reconhecida enquanto tal. Portanto, a coleta de imagens raciais estaria vinculada a um saber estável. No plano social, temos visto quais são as características inegociáveis da categoria racial. Isto é, a violência colonial como marcador racista que promoveu, a partir do jogo de outrificação, o desenvolvimento maciço do acúmulo de capital.

Pensar a categoria de raça é também ser levado a dizer sobre o conjunto o qual se poderia observar as diferentes etnicidades (asiático, indígena etc), a branquitude, o racismo, a negritude? Dizer isso explicita a questão: em quais filmes e outros formatos de linguagem cinematográfica é possível aplicar a raça? Uma das respostas possíveis nos levaria para a radicalidade da generalização. Logo, essa reflexão pode viabilizar o entendimento de que a necessidade de assumir a categoria racial no cinema também seria delimitá-la, dizendo aquilo que não é racial. Afinal, se tudo é raça, nada é raça também.

Por isso, faz-se necessário evitar o esvaziamento do termo e promover uma atitude mais propositiva para interpretar o tônus racial do cinema, de modo a ultrapassar uma análise puramente racial, que tenha sido apenas uma transposição da categoria social para uma categoria cinematográfica, quando aplicada ao cinema. É evitar que as duas categorias sejam as mesmas, apenas com roupagens diferentes. Falar isso é ter atenção para um dos principais marcadores sociais para a raça: a violência da outrificação, o que não significa diminuir a legitimidade e importância temática sobre a escravidão e outros processos de exploração contemporânea.

Logo, o que queremos demarcar aqui é que pensar na categoria de raça no cinema seria identificar caminhos menos óbvios que conseguissem explicar o que é um filme ou como se produz uma linguagem de cinema. Sendo assim, como a raça azeita ou trava ferramentas interpretativas, para o cinema, que movimentam as dimensões estéticas, históricas, políticas, sociais e econômicas?

Sabemos que a raça pode facilitar a observação dos regimes de poder da relação cinema e sociedade. Portanto, a relação entre sociedade e ficção, quando falamos sobre raça, expõe significados explícitos. A começar pelo fato de que “o *sujeito negro* se encontra forçado a se identificar com a branquitude, porque as imagens de pessoas *negras* não são positivas.” (Kilomba, 2019, p. 154). E aqui entendemos como positivo, mesmo que não imediatamente, o seu sentido direto, mas no sentido da exposição de subjetividades dignas, criativas e menos reprodutoras dos racismos históricos.

O ponto básico para entendermos se existiriam caminhos ou como elaborar uma epistemologia racial para o cinema brasileiro, deve ser identificar os movimentos que viabilizaram ou não produções racializadas. Isto é, observar o que está por trás das câmeras e como isso influenciou narrativas, escolhas políticas e estéticas. É observar como o contexto social pode ter limitado o acesso, nas mais variadas instâncias, do negro ao contato com imagens do cinema. Será a partir disso que poderemos situar onde a produção fílmica de Kleber Mendonça Filho se situa nesse debate que encontra territórios do cinema brasileiro e do cinema negro.

Isto é, temos que o cinema negro constrói a leitura dos filmes a partir da raça. A história construída a partir daí, quando colocada em paralelo, permite visualizar o lugar do “cinema brasileiro”. Isso porque o cinema negro vai mostrar o lugar de legitimação nas políticas de construção de imagem do cinema qual é o sujeito legitimado a falar sobre isso. É nesse sentido que o cinema negro, enquanto objeto epistemológico, ajuda a posicionar Kleber Mendonça Filho no campo da raça no cinema, observando seus apagamentos e contribuições para a criação de argumentos mobilizadores de uma pauta antirracista e da discussão de raça como categoria cinematográfica.

Em muitos momentos da história do cinema brasileiro, o enunciado “realidade brasileira”, usado como elemento organizador das retóricas do roteiro pelos cineastas brancos, encobre o enunciado “realidade racial brasileira”. Deriva-se daí um apontamento chave a ser discutido nesta pesquisa sobre a sutileza ou a presença volumosa das ausentificações do negro no cinema brasileiro. Em outras palavras, é tentar responder ou encontrar novos modos de perguntar o seguinte questionamento: em um espaço no qual filmes negros e o próprio cinema negro ainda são tão pouco pesquisados e vistos, até que ponto também é importante analisar filmes cuja recepção e identificação não tem o negro enquanto protagonista da narrativa? Em última análise, o que se quer dar a ver é pensar os filmes como possibilidades de sonho para os corpos racializados.

Por conseguinte, indicaremos alguns dados históricos sobre a relação racial entre ficção e sociedade ao longo do desenvolvimento do cinema brasileiro. A primeira questão é entender a relação entre a história dos movimentos políticos que lutaram por direitos para os negros, com a história do que vem a ser caracterizado como cinema negro e as articulações com aquilo que se denomina cinema brasileiro.

Já em 1940, no Brasil, o movimento político negro construía sistemas de autorrepresentação (Carvalho, 2006). Assim, o surgimento do Teatro Experimental do

Negro (TEN), fundado por Abdias do Nascimento, foi um precursor importante para o cinema. Isso porque muitos atores da companhia derivaram para a produção audiovisual — Milton Gonçalves e Ruth de Souza, por exemplo — e, com isso, já levavam uma ideologia racial fundamental para repensar os sistemas de representação do negro. No caso, essa ideologia, até os anos 1960, reivindicava a integração do negro à nação, afastando-se de uma ideia identitária de africanidade originária. Logo, o possível antirracismo estava vinculado a uma ideia de democracia racial, ideia revista posteriormente.

Na década de 60 os principais intelectuais e ativistas do movimento negro construíram a agenda política centrada em dois eixos de ação: 1) a crítica à noção de democracia racial, que passou a ser entendida como forma de ocultar a realidade do racismo e da discriminação; 2) e a afirmação política da identidade negra. A mudança foi radical se comparada ao período anterior (década de 50), em que se celebravam a democracia racial e a integração na comunidade nacional. No decorrer dos anos 70 e 80 essa agenda cristalizar-se-ia no interior da militância, acrescida de formulações de inspiração marxista (Carvalho, 2006, p. 119).

É importante destacar que o antirracismo do cinema novo estava vinculado à ideia de *negar a raça como um elemento de distinção da personagem*. Portanto, o negro ocupava um lugar específico que poderia ser um devir comum a todos os cidadãos brasileiros, justamente por isso não deveria haver discriminação, nem preconceito.

As representações do negro estiveram, fortemente, vinculadas às representações do popular (Carvalho, 2006). As ideias de nacionalismo que estavam no centro das ideologias políticas, à medida que o Brasil avançava no seu movimento de industrialização, e que foram centrais como substrato para a Ditadura militar e a produção de movimentos artísticos, como o Cinema Novo, o Tropicalismo e o Cinema Marginal, em suas alegorias do subdesenvolvimento (Xavier, 2014), elaboraram um regime de imagens que colocava o negro como sinônimo de povo.

Do ponto de vista da identidade nacional, para uma parcela significativa da elite, a miscigenação havia criado uma civilização original e imune ao racismo. O negro foi tomado como parte fundamental da construção dessa nova forma de imaginar a comunidade nacional. Segundo esse ponto de vista, no Brasil não poderia haver racismo já que todos tinham no sangue ou na cultura elementos das três raças formadoras (Carvalho, 2006, p. 27).

O Cinema Novo foi o movimento de cinema brasileiro a colocar no centro o negro, de uma forma menos esquemática e estéril. Isso porque o movimento inaugurava um modo de viabilizar um protagonismo ao negro como um porta-voz dos problemas sociais,

econômicos e políticos do Brasil, que, em alguma medida, poderiam representar todo o povo brasileiro. Além do mais, o cinema novo tomava o negro como metáfora do povo pobre e oprimido (Silva, 2022, p. 49). Logo, o cinema novo agia na “1) condenação dos estereótipos raciais; 2) na ignorância à ideia de raça e a sua submissão à categoria mais geral de povo; 3) na tematização de aspectos da história, religiosidade e cultura do negro” (Carvalho, 2006, p. 118). Isso viabilizou o aumento do volume e da diversidade de papéis de atores e atrizes negros.

O tratamento dado aos personagens negros nos filmes bem como as formulações nos textos e depoimentos dos cineastas estiveram ligados à política mais geral de aproximação com a cultura popular, que caracterizou a atuação dos artistas vinculados à esquerda nacionalista. A radicalização do processo político e o desfecho trágico do golpe militar em 1o de abril de 1964 interromperam esse processo. O golpe pôs fim ao populismo e incidiu diretamente sobre o Cinema Novo. O projeto revolucionário que alimentou essa geração de artistas foi substituído por um sentimento de perplexidade diante do futuro. Os filmes mais interessantes do movimento refletiram esse estado de espírito e passaram a avaliar as falhas da esquerda encenando uma espécie de autocrítica pública. O nordestino, o camponês, o pescador, o negro e o favelado saíram de cena e foram substituídos pela classe média e pelo intelectual de esquerda, regra geral homem e branco. A primeira foi criticada pela adesão irrestrita ao golpe de abril. Já o intelectual foi a mediação utilizada para fazer a crítica à esquerda nacionalista e às posições assumidas no período populista (Carvalho, 2006, p. 118).

Os anos 1970 e a discussão sobre negritude e africanidade, que inaugurou ou fortaleceu movimentos políticos estadunidenses, chegou ao Brasil a partir de uma crítica direta à ideologia da democracia racial. A demanda por autoria negra (Carvalho, 2022) foi um dos pontos fortemente reivindicados e agendado no debate público. O que se chamava a atenção era o fato de que homens brancos de classe média monopolizavam a produção de filmes que falavam sobre a experiência racial.

O final dos anos 70 foi marcado por grande efervescência política e social. Os movimentos sociais, represados durante a década, retomaram as atividades. Grupos de mulheres, homossexuais e indígenas reivindicavam políticas específicas. Os negros não ficaram atrás: em São Paulo foi fundado o Movimento Negro Unificado (MNU), uma frente de várias organizações que reivindicavam políticas para a população negra. O MNU propunha uma agenda ampla que ia de reivindicações políticas pontuais contra o racismo até reivindicações mais gerais da ordem do simbólico como a construção de modelos positivos de representação racial (Carvalho, 2006, p. 185).

É importante falar que durante a Ditadura militar, na qual o cinema brasileiro desenvolvia suas principais vanguardas e se tornava reconhecido e prestigiado aos olhos da Europa e Estados Unidos, a atuação da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) teve um papel central na regulação de discursos raciais nos filmes. Muitos pareceres explicitavam a ideologia da democracia racial, querendo minimizar a existência do racismo; ofensas racistas não sofriam cortes nos diálogos dos filmes e, além disso, os realizadores negros eram alvo redobrado de atenção. Esse período, muito limitador e, ao mesmo tempo, criativamente rico, para todos os cineastas, se tornou mais ainda para os homens negros, isso sem falar na quase inexistência de mulheres negras nas produções fílmicas. A questão é que, também no campo do cinema, tal como na sociedade, não havia muito acesso dos negros “aos meios de produção audiovisual para poder agenciar a discussão sobre racismo e luta antirracista no cinema.” (Lapera, 2022, p. 88).

Apenas nos anos 2000, houve o lançamento, feito pelo cineasta Jeferson De, de um importante documento para o cinema negro brasileiro, o Dogma Feijoada. Isso aconteceu na cidade de São Paulo, durante o 11º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo. O documento estabelecia sete mandamentos para a produção de filmes do Cinema Negro brasileiro.

(1) o filme tem de ser dirigido por realizador negro brasileiro; (2) o protagonista deve ser negro; (3) a temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira; (4) o filme tem de ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; (5) personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; (6) o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; (7) super-heróis ou bandidos deverão ser evitados (Carvalho; Domingues, 2018).

Também é importante lembrar que foi o grupo do Cinema Feijoada, proveniente do manifesto de Jeferson De, que fomentou a discussão através da imprensa, intelectuais, críticos e setores da opinião pública sobre a diversidade racial no cinema brasileiro. Com isso, o Cinema Feijoada “buscou sensibilizar alguns interlocutores para a postura etnocêntrica de diretores, produtores e roteiristas brancos, sem falar que fomentou o advento de alguns realizadores negros que, sem a existência do grupo, dificilmente teriam feito carreira no audiovisual” (Carvalho; Domingues, 2018, p. 15).

Em 2001, cineastas e atores negros subscreveram o **Manifesto do Recife**, durante o V Festival de Cinema do Recife. O manifesto denunciava “a ausência de profissionais negros na indústria audiovisual e os seus efeitos sobre as populações negra e indígena”

(Carvalho, 2022, p. 15). Dessa forma, foi estabelecido direcionamentos práticos para lidar com o cenário desigual, marcado pela minorização de pessoas negras e temas negros nos filmes. Dessa forma, “propôs apoiar sanções legais contra os produtores que resistissem à criação de imagens multirraciais do país e a criação de um fundo público para incentivar a produção audiovisual multirracial” (Carvalho, 2022, p. 15).

A mobilização da sociedade civil, ONGs e do Movimento Negro pautou a institucionalização do cinema negro. Assim, mostras, festivais e associações que promovem oficinas de capacitação audiovisual e as próprias políticas de cotas raciais nas Universidades Públicas, bem como os programas de financiamento estudantil nas faculdades, deslocaram o cenário de produção negra, mobilizando novos corpos, temas e subjetividades. No entanto, isso ainda está longe de alterar ordens de sentido sobre imagens raciais. A situação do cenário de produção cinematográfica de 2016 (Ancine, 2018), por exemplo, revela que 75,4% dos longas são de diretores brancos. Além disso, 19,7% foram dirigidos por mulheres brancas. O negro aparece com 2,1% e com 0% para mulheres negras diretoras.

À baixa quantidade de diretores e de uma equipe cinematográfica negra, somam-se aos casos em que o cinema atua como uma janela de oportunidade para a mudança social e econômica de pessoas negras. Filmes que escolhem atores amadores, por exemplo, em uma estética que dialoga com neorealismo italiano e cinema novo, para interpretar seus “próprios papéis” — mendigos, pobres, moradores da favela — e precisam lidar com toda a realidade que se impõe no antes, durante e depois do filme. Casos como o que aconteceu no filme **Pixote** (1980) de Héctor Babenco ou **Cidade de Deus** (2002) de Fernando Meirelles e Kátia Lund, são exemplos didáticos sobre os contornos que a subjetividade racial adquire entre a ficção e a sociedade. Isso porque ambos os filmes tiveram como protagonistas jovens negros, periféricos e não-atores, habitantes do cenário social e econômico ficcionalizado pela economia narrativa.

Em **Pixote**, Fernando Ramos da Silva, o ator principal, continuou a viver, após o filme, o contexto interpretado pelo seu personagem. A crítica do filme à falta de políticas públicas, principalmente para crianças, na época da Ditadura militar, encontra uma continuidade na vida real de Fernando, que foi morto à tiros por policiais, anos depois de filmar. Apesar do filme ter sido um sucesso de crítica, isso não foi suficiente para fixar novos acessos sociais e econômicos para o ator amador.

O caso de **Cidade de Deus** também é emblemático, tendo em vista que grande parcela dos atores eram moradores da favela onde as filmagens aconteceram. O filme foi um dos maiores sucessos internacionais e nacionais da história do cinema brasileiro, o que se refletiu em lucro. No entanto, por conta de uma cláusula, a qual os atores assinavam ainda na época das filmagens, os *royalties* não foram recebidos por eles. Isso porque eles precisavam escolher entre ganhar o cachê ou ganhar o dinheiro, que dependeria do prestígio posterior dos direitos do filme. A vulnerabilidade social dos meninos, evidentemente, falou mais alto e eles optaram pela primeira opção.

A situação tem adquirido ainda mais complexidade quando se observa o quanto as identidades negras tem sido, gradualmente, objetos de mobilização do capital neoliberal. Isto significa que há mais rostos negros na produção de imagens cinematográficas, publicitárias e da sociedade civil. Entretanto, o aumento do volume temático, apesar de importante e necessário, não resulta no mesmo volume para uma efetiva mudança nos tropos racistas.

Parece que o cinema negro nasce e permanece como movimento para discutir, a partir de recomposições e deslocamentos, o que “significou a ausência/sub-representação de sujeitos negros no cinema nacional com seus diferentes agentes: atrizes, atores, diretores, roteiristas e produtores” (Matos, 2022, p. 102). Ao inserir, de modo principal, esses sujeitos, mudam-se formas históricas de se fazer cinema. Isso aparece na maneira como a pele negra é iluminada, no protagonismo dos atores e atrizes negros, na diversidade temática e na quebra de estereótipos.

O cinema negro tem adquirido uma envergadura visível e agendada. No entanto, questionamos se esse espaço seria o local por excelência para falar sobre *temas negros*, como podemos agora entender um cinema nacional que tenha negros e fale de questões negras, mesmo que não de modo central, e que, para além disso, seja filmado por pessoas brancas? Afinal, o negro é indissociável da realidade brasileira, então inevitavelmente irá aparecer em filmes. Além do mais, mesmo a sua ausência pode ser um dado de aparecimento racial.

A nível de agendamento e discussão acadêmica, filmes que não trazem negros como protagonistas ou na narrativa principal parecem ficar em um limbo de exclusão sobre análises raciais. O fator de classe é o que parece ser nomeado. Acontece que isso reserva uma ausência volumosa para o campo da teoria do cinema negro e da teoria geral do cinema. Provavelmente, o fato de termos um cinema narrativo e, conseqüentemente, haver

uma tradição de análise que privilegia a narratologia, favoreceu a criação de pontos cegos para as análises raciais, deixando de observar aspectos da *mise-en-scène*. Os códigos do visível (Borges, 2022, p. 119) das análises acadêmicas sobre raça e do próprio cinema parecem não contemplar o sutil, o rápido e o pontual. Evidencia-se que a economia do visível tem solicitado, com muita legitimidade, a procura pela estabilidade das identidades negras, isto é, a ancestralidade africana, as religiões de matrizes afro-brasileiras e todo o repertório que daí se bebe. A nível de movimentação política, isso tem a sua validade e importância.

Logo percebermos os locais que essas vias de sentido têm se sedimentado no cinema, demonstra não ser suficiente para avançarmos em discussão mais complexa das análises raciais, tomando o contexto brasileiro e suas dinâmicas multivocais. Ou ainda, se é suficiente, é suficiente apenas para um tipo de discussão. O que queremos dizer com isso é que a falta de análise da produção de presenças volumosas da ausência tem prolongado a esterilidade de uma parte importante desse organismo discursivo que é a análise e a produção racial dos cinemas brasileiros. É chamar a atenção, por exemplo, para o caráter colaborativo de um filme feito por diretores brancos e atores negros.

1.2 Raça como discurso e linguagem

A raça é uma chave de leitura no cinema. Logo, participa da criação de linguagem enquanto formas de observar o mundo. Por isso, interfere e desloca certos temas, pois “falar uma língua é uma forma de assumir um mundo, uma cultura” (Fanon, 2020, p. 52). Nesse sentido, a perspectiva bakhtiniana dialógica do discurso parece viabilizar a compreensão do cinema enquanto arena ideológica que é atravessada por várias vozes em modos de interação muito complexos. O cinema é um conjunto de territórios discursivos em disputa.

Bakhtin entende a linguagem principalmente a partir de uma perspectiva filosófica. Desta forma, viabiliza compreender os signos do discurso cotidiano na retirada de seu aspecto dado e natural, refletindo as maneiras que levaram às suas estabilizações de sentido. Para isso, a relação entre linguagem e realidade é um ponto-chave, pois é a partir dela que se acessa a multiplicidade de significações (Bakhtin, 2003; Bakhtin, 2015).

Para Bakhtin, o enunciado é a unidade básica do discurso (Bakhtin/ Volóchinov, 2017). Sendo assim, os enunciados se relacionam entre si, funcionando como uma resposta

em potencial uns aos outros. A linguagem é um discurso continuamente em movimento e, por isso, produz relações constituídas como um espaço de luta pelo poder que se dá no social. Portanto, um enunciado tem um caráter histórico, estilístico e irrepetível. Enquanto linguagem, ele sempre irá fazer referência a um enunciado anterior. Na verdade, não apenas a um único, mas no mínimo a um.

Também é importante trazer para a discussão a noção da língua enquanto comunidade. Isto é, ela é uma das formas de ligar os indivíduos a uma origem que pode ser a cada momento atualizada, que tem como conteúdo o ato comum de suas próprias interações, de sua comunicação discursiva, utilizando os instrumentos da linguagem falada e uma grande quantidade constantemente renovada de textos escritos e gravados. Isso não quer dizer que essa comunidade seja imediata, sem limites internos, tampouco que a comunicação seja na realidade “transparente” entre todos os indivíduos. Mas esses limites são sempre relativos: mesmo que os indivíduos com condições sociais muito diferentes jamais se comuniquem de forma direta entre si, eles são ligados por uma cadeia ininterrupta de discursos intermediários. Eles não estão isolados, nem juridicamente, nem de fato (Balibar; Wallerstein, 2021, p. 141).

O dialogismo (Bakhtin, 1997) é um conceito chave para pensar a relação entre os enunciados do discurso, visualizando a introjeção da multiplicidade de vozes sociais e culturais em um texto, no acontecimento de uma forma de linguagem. Nesse sentido, o cinema pode ser compreendido como um conjunto linguístico que produz discursos situados historicamente e socialmente a partir de dimensões em disputa.

Ainda é válido pontuar que Bakhtin (1997) analisou o romance **Os Irmãos Karamázov**, em **Problemas da Poética de Dostoiévski**, como o espaço em que a linguagem poderia ser visualizada em seus modos complexos de interação. Assim ele propôs o conceito de polifonia para se referir ao fato de que a interação entre as falas dos personagens respondia umas às outras a partir de visões de mundo que não se misturam, mas dialogam entre si, vibrando em harmonia no seu conjunto. Isto é, criando uma obra que não estaria mais condicionada às opiniões do autor, em uma autonomia que dava voz própria aos personagens. Achamos importante trazer essa ideia de linguagem para interagir com a linguagem cinematográfica como maneira de observar os modos que a língua anula, contrapõe, recria, direciona e reitera discursos.

Nesse sentido, analisar a linguagem em uma perspectiva bakhtiniana é entendê-la enquanto “atividade, não como um sistema [...] [que] engloba três eixos: a questão da

unicidade e da eventicidade do Ser; o tema da contraposição eu/outro; e o componente axiológico intrínseco ao existir humano” (Kraemer; Perfeito, 2012, p. 126-127). Traduzimos para uma análise da linguagem cinematográfica, tendo em vista que o enunciado “raça”, em Kleber Mendonça Filho, é levar em consideração o componente histórico que criou regimes de aparecimento em que determinadas questões predominam enquanto efeitos de verdade em detrimento de outras.

Assim, observar de que maneiras a raça se relaciona com momentos da história do cinema que mudaram as formas de significação desse significante, regularizando pela repetição e introjetando-se na própria constituição de uma certa gramática estabilizadora de sentidos. Contudo, também levando em consideração a característica fluida da linguagem, que cria rupturas na lógica da contraposição eu/outro, digladiando-se na polifonia discursiva. E, por último, a percepção da sedimentação de valores nesse discurso e que orientam práticas na arena política, social e econômica.

Na vasta obra de Bakhtin, a relação entre linguagem e acesso à materialidade dos objetos acontece no espaço dialógico, marcado pela perturbação e tensão de discursos alheios. Assim, seguindo o seu pensamento (Bakhtin, 1998), os discursos são interações complexas que se fundem com umas e se isolam com outras. Dessa forma, “o discurso de outrem constitui mais do que o tema do discurso; ele pode entrar no discurso e na sua construção sintática, por assim dizer, ‘em pessoa’, como uma unidade integral da construção” (Bakhtin/ Volóchinov, 2017, p. 150). Nesse sentido, também podemos analisar nosso *corpus* como discursos que podem se constituir entre si. Isto é, há pontos de continuidade entre os filmes, compondo uma retórica da raça que é operada pelo território, paternalismo racista e tropos de violência racial.

Entretanto, vale ressaltar que há autonomia estrutural e semântica de cada filme. Ou seja, não é pelo fato de analisarmos as repetições e possíveis interações entre os enunciados fílmicos, que o sentido estaria fechado a partir dessa clivagem. Como apontado anteriormente, entendemos esses atravessamentos enquanto atividades e não como sistemas fechados. Sabendo disso, “a obra é integrada também pelo seu necessário contexto extratextual” (Bakhtin, 2003, p. 406). Na situação do nosso *corpus*, a raça está ancorada naquilo que foi produzido na arena social e antropológica, cujas valorações obedecem a certas ordens do discurso.

Ismail Xavier (2003) destaca a produção contínua de novas significações que o cinema, em seu processo de montagem, oportuniza. Assim, ligações que não estão

diretamente postas podem ser estabelecidas. Por essa via, “a montagem sugere, nós deduzimos. As significações engendram-se menos por força de isolamentos [...] e mais por força de contextualizações para as quais o cinema possui uma liberdade invejável” (Xavier, 2003, p. 33).

O autor ainda argumenta sobre como a progressão da sequência das imagens em movimento, dada pela montagem, erige uma dinâmica do olhar fabricado, em que se observa a partir de pontos de vista e, disso (espectador e filme), nascem áreas de identificações ou recusas, não só aquilo que está dentro da imagem, mas também o que por meio da imagem, mesmo que fora de campo, torna-se visível. Pensando nisso, “as palavras podem dizer mais quando não são ditas” (Rufino, 2019, p. 155). A produção de ausências entre a narrativa e a *mise-en-scène* são formas poderosas de construir imagens. Por exemplo, se não há a presença de um único negro em um filme, isso pode ser um modo de amplificar a economia da falta de subjetividades nas representações raciais.

Até aqui temos o seguinte percurso de raciocínio: a raça é uma categoria cinematográfica, que pode ser expressada pela narrativa e *mise-en-scène*, linguagens que encontram níveis de correspondência com as palavras. Logo, entendemos o filme como um texto, que possui significados relacionados, quando analisados pelo viés racial e com aspectos sociais. É um texto no sentido de que tem “frases”, “tempos verbais”, “rimas” e “anáforas” (Lotman, 2023).

O próprio Kleber Mendonça Filho (2020) chama atenção sobre a relação do filme escrito com o filme filmado, em um jogo entre seguir, fielmente, as ideias propostas ainda no texto ou abandoná-las e criar durante o processo, em um diálogo com os próprios atores e equipe:

Nos melhores dias, acredito que o roteiro é uma peça de literatura, certamente peculiar. Roteiros talvez tenham uma textura telegráfica, mas ainda assim podem ser capazes de apresentar um fluxo claro de ideias e sugestões maliciosas como qualquer bom texto. Ideias de cinema embutidas em observações sobre gente e mundo. Descrições compactas de sonhos ou pesadelos (Mendonça Filho, 2020).

Aliás, durante a leitura dos roteiros dos três filmes que compõem o nosso *corpus*, é possível destacar a supressão dos diálogos e da montagem como um elemento diferencial. Isso ocorre, pois, muitos diálogos e cenas, explícitos em seu caráter político, foram cortados naquilo em que eles teriam de mais evidente. Logo, evidencia-se que a sutileza para tratar sobre temas sociais é uma marca que caracteriza o estilo do diretor. Por

exemplo, se seus filmes estabelecem um diálogo com o território urbano, há também a possibilidade de leituras outras, voltadas para um aspecto mais existencial e filosófico, um pouco à margem do debate político. Essencialmente, são filmes complexos na possibilidade de produção de leituras múltiplas que, inclusive, podem se confrontar entre si.

Nesse sentido, é interessante quando Kleber fala sobre qual seria o seu público-alvo. “Pessoas vivas e as lembranças das que já morreram” (Mendonça Filho, 2020, p.11). O diretor diz ser essa uma resposta possível e de coração. A reflexão de Mendonça Filho faz muito sentido e é exemplar naquilo que os seus filmes podem ter de agendamento racial ou não. Afinal, é totalmente possível, tanto por essa frase, quanto pela especiação dos filmes, ler por um viés “não-racial” ou “racial”. Pessoas vivas e lembranças das que já morreram podem se referir ao passado ancestral dos negros escravizados no Brasil, como também pessoas brancas que nunca tiveram contato direto com a discussão sobre o assunto. Essa fala parece sintetizar a importância de discutir o racismo não enquanto assunto nichado, mas como problema central que orienta e organiza a vida societária.

Um fato que chama a atenção na leitura dos roteiros dos três filmes são as ausências e presenças da indicação racial na caracterização dos personagens. Em **O Som ao Redor** (2012), João e Sofia são, ainda no roteiro, explicitamente descritos como brancos, dando coerência ao filme filmado. No entanto, Mariá é descrita apenas como “a empregada”. No filme, sabemos que ela é negra. Todavia, as netas da empregada são descritas como “duas meninas negras”. Em mais outro momento de caracterização de uma personagem, lemos: “Cleide, a empregada, é uma senhora de 50 e poucos anos, usa óculos”. Mais uma vez, não há menção à cor. No filme, ela é negra. Esse padrão de não indicar a cor dos personagens negros e apenas associar à função se repete em muitos outros momentos, com algumas exceções. “Maria aproxima-se do homem no sofá, seu filho”.

O menino negro que leva uma bofetada no rosto, rasteja pelo telhado das casas à noite e aparece como fantasma no corredor de uma das casas do bairro, também não tem a sua raça indicada no roteiro. “É um menino. Descalço, de calção e sem camisa, sai sem fazer barulho e entra na cozinha enquanto Clodoaldo e Luciene estão trepando” (Mendonça Filho, 2020, p. 109). No entanto, em um segundo momento do roteiro, quando o garoto é achado escondido na árvore, é indicado que esse menino é “moreno, não mais do que 12 anos (o mesmo que temos visto ao longo do filme), sem camisa e descalço” (2020, p. 112).

A diarista de Bia, que no filme filmado é negra, não tem indicação de cor. “Todos criados que preparam comida e bebida” no aniversário da neta de seu Francisco também não tem a cor indicada. Em contrapartida, no roteiro de **Aquarius** (2016), Clara é descrita, na primeira fase do filme, com “cerca de 30 anos, uma mulher bela, com cabelo muito curto, estilo Elis Regina” (p. 128). No filme filmado, Clara é branca.

Nesse mesmo apagamento sobre o dado racial, podemos ler: “na cozinha calorenta, Clara supervisiona três empregadas suadas, duas delas certamente emprestadas para a festa das casas de parentes e amigos, todas de costas, cozinhando, lavando, preparando” (Mendonça Filho, 2020, p. 129). Na filmagem, todas negras. Em outro momento de apresentação, “na cozinha está LADJANE, uma senhora, a empregada”. Agora, Roberval é apresentado como “moreno”. E, na sequência do grupo da academia da cidade, os garotos que aparecem, criando um estado de tensão são descritos como “negros”. Violeta, a fotógrafa, não tem sua cor indicada, mas na imagem em movimento, ela é negra.

Na cena do baile da noite cubana, há a explicitação da cor de uma personagem que ilustra a paisagem. “Vemos um senhor barrigudo dançando com uma senhora negra, melhor dançarina do que ele”. É também nesta parte do roteiro em que observamos um momento de supressão do diálogo que não aparece no filme filmado e estabelece uma importante consciência política de Clara que talvez pudesse soar forçada demais, mas que já acena para a vontade de situar a personagem em uma “aristocracia de esquerda que não para de se contradizer, mais em ações do que em palavras” (2020, p. 15).

Isso acontece quando Clara está reunida com as amigas na mesa e segue conversando em um diálogo de amigas. Lucrécia pontua “vocês já notaram que esses homens só dançam com as morenas aqui, na Cubana, porque é a festa cubana? Algum deles já namorou uma dessas morenas fora daqui?”. Ao que Clara responde: “Morenas? Ou negras?”. Aqui Clara demonstra um certo letramento racial, em uma perspectiva vocabular do discurso. Morena é uma palavra evitada no agendamento do debate político negro, devido ao teor sexual e estereotípico.

Também é indicado, desde o roteiro, a cor do personagem traficante notado por Roberval, o bombeiro amigo de Clara. Sendo assim, o traficante tem “cara de rapaz branco de classe média alta”. No roteiro, a fala de Roberval não cita a cor do rapaz, no filme sim: “todo branquinho”. Um dado descartado do roteiro e, em nenhum momento, sugerido pelo filme, é que Roberval já traficou na praia, mas conseguiu parar, “Saí bem da história” (2020, p. 177). Em outro momento do roteiro de **Aquarius**, “Cidinha, babá de Mateus, que

não está de uniforme, mas de calça comprida, blusa e sandália” (Mendonça Filho, 2020, p. 164). No filme, ela é negra. Vale ressaltar que o filho de Ana Paula também não tem a sua cor apresentada.

Kleber usa a palavra “mulato” para caracterizar o “companheiro” de Rodrigo, filho de Clara. Em outro momento do roteiro, ele também usa a palavra “mulato” para caracterizar o garoto de programa que Clara contrata “moreno mas não mulato”. Mais do que ter uma filiação histórica racista, “mulato” é entendido politicamente pelo Movimento Negro como uma palavra a ser evitada.

Ainda, “Nota-se dramática mudança na cor dos banhistas: antes, predominantemente brancos, depois, predominantemente negros ou de pele escura” (2020, p. 181). Esse trecho do roteiro se refere à sequência em que Clara leva o sobrinho Tomás com a namorada Júlia para a casa de Ladjane. Talvez seja um dos momentos mais explícitos da relação território e raça. Isso em função da divisão dos espaços econômicos conforme a raça dos habitantes. “Antes do cano [de esgoto] é a parte rica, depois, a parte pobre”. Próximo à Brasília Teimosa, onde mora a empregada de Clara, são pessoas negras que aproveitam à praia.

A irmã de Ladjane, que aparece no aniversário, também não tem sua cor exposta no roteiro. No filme ela é negra. Josimar, outro personagem negro, também não tem essa descrição no roteiro. Já em outro trecho, podemos ver que a empregada, Juvenita, é caracterizada como uma índia. “Há uma empregada, vestida de branco, saia no joelho, cara de índia, segurando outra criança.” (2020, p. 200).

Arnaldo, primo negro de Adalberto, que aparece em uma foto de família, não tem sua cor da pele indicada. Apenas o fato de que se formou em direito, conforme aparece na foto de formatura. Esse gesto é importante ao estabelecer uma certa quebra de estereótipo. Afinal, um homem negro se formando em Direito nos anos 1960 não era algo comum, isso devido à estratificação de classe, que à época era ainda mais explícita em seus abismos. Em outro momento, quando Clara faz uma pesquisa na internet sobre Diego, o roteiro indica que o rapaz aparece ao lado de uma “garota branca”, em uma coluna social local.

Um dado comparativo importante, no roteiro e filme de **Bacurau** (2019) e **Aquarius** (2016), é a lacuna de explicação sobre a raça da atriz Bárbara Colen. Em **Aquarius**, ela faz o papel de Clara na década de 1980, aos 30 anos. Apesar de Bárbara Colen ser uma atriz negra, é Sônia Braga quem faz o seu papel na segunda fase do filme. Parece haver uma sugestão do filme em entender a personagem como “mestiça”, em um

traço de identidade do povo brasileiro, o que poderia fazer sentido quando dialoga-se com a cena de **Bacurau** em que os ajudantes brasileiros do grupo de extermínio se intitulam como brancos para os estrangeiros e estes debocham e descredibilizam essa informação, negando essa branquitude — “eles estão mais para mexicanos brancos. Ela parece branca, mas não é branca. Os lábios e nariz entregam”. Se tomarmos por esse diálogo, podemos entender um gesto de atenção ao pensamento sociológico freyreano, no sentido de comentar sobre esse desejo de diferenciação de uma certa elite brasileira em se caracterizar como branca. Diego debocha de Clara ao falar ironicamente que ela deve ter vindo de uma família de pele mais morena, talvez em um gesto de expor aquilo que Kleber chama atenção sobre uma aristocracia de esquerda que se contradiz em ações, mas tem um discurso alinhado e engajado politicamente nas palavras. No entanto, se de fato Clara tiver vindo de uma família de pele mais morena, isso também poderia explicar a escolha do seu nome — ela seria a mais “clara” em pele do que os irmãos.

Na história da carreira de atriz de Sônia Braga, ela foi responsável por atuar em muitos papéis como “negra embranquecida”, vide **Gabriela**, filme de Bruno Barreto. Dessa forma, há uma fluidez racial que está relacionada às mudanças temporais e, conseqüentemente, contextuais. Bárbara Colen então seria uma negra fazendo uma personagem branca ou uma negra embranquecida?

Bacurau é o filme no qual a cor dos personagens é um elemento explícito de organização da narrativa, mas que, no entanto, isso não aparece com toda a nitidez no roteiro. Por exemplo, o personagem Plínio, professor, não tem a sua cor mencionada. Nota-se que nos versos de Carranca, personagem cômico e singular que faz uma música para os forasteiros, utiliza-se da palavra “morena” para se referir à mulher que é branca. A remissão pode estar no sentido da cor do cabelo, vastamente utilizando no Brasil para diferenciar mulheres que tem cabelos loiros e mulheres que possuem cabelos em tonalidades pretas. Contudo, os estadunidenses são caracterizados como brancos e caucasianos.

No roteiro, a Dona Carmelita, interpretada pela cantora Lia de Itamaracá, já aparece com o marcador racial, como “senhora negra”. Para finalizar os momentos de presença ou ausência de descrição racial, há o momento em que o personagem intitolado “galeguinho” aparece para render Michael, o senhor que liderava o grupo de extermínio. Galeguinho é descrito como um homem de 50 anos que tem um “rosto incrível do sertão”.

Um trecho emblemático escrito por Kleber, em sua introdução para o livro **Três roteiros** (2020), é quando chama a atenção justamente para o seu método de sutileza em **O Som ao Redor** (2012):

Entraram no filme situações corriqueira da vida, os fantasmas das classes que se toleram, ou se exploram e são exploradas, da “anistia” construída em cima de uma amnésia consciente, o Brasil do “bola pra frente, não vamos pensar em coisa ruim, não!” o país do “desesperar, jamais” e do “quem gosta de coisa velha é museu”. Como seria fazer um filme sobre essas coisas, mas sem jamais expor isso abertamente na sinopse ou nos diálogos? O som ao redor trata, portanto, de coisas que não são ditas na cara, mas disfarçadas e evitadas. As tensões são reais, mas elas haviam surgido lateralmente... A palavra “racismo” não está no filme, embora situações de tensão social e preconceito racial estejam. Não há violência explícita no filme, embora ele seja, a meu ver, um relato extremamente violento (Mendonça Filho, 2020, p. 14).

Dessa forma, para compormos a roda que nos fará colocar em movimento para esta pesquisa sobre os filmes brasileiros **O Som ao Redor** (2012), **Aquarius** (2016) e **Bacurau** (2019), a raça precisa ser observada em sua filiação primária, anterior ao cinema, no social. Afinal, é por meio do material social que se escolhe algum significado – ou combinações de sentidos – para a formulação da categoria cinematográfica de raça. Afinal, afirmar que a raça é uma categoria social significa, diretamente, dialogar com os períodos históricos da Abolição, Pós-abolição e Modernização. Isso porque, foi a partir deles em que se compôs, de forma organizada, o pensamento racial e as suas disputas de poder, produzindo padrões que se inserem, entre sutilezas e explicitações na categoria do cinema.

1.3 O social da raça para o cinema

A relação resultante entre o cinema e a sociedade situa-se nos discursos que circulam na cultura e constroem subjetividades. Contudo, essas construções se dão em uma arena de conflitos, disputas e negociações. A razão que leva a essas ações é o poder político. A organização e administração desse poder é complexa e está associada a sistemas de crenças, que funcionam em uma lógica de desigualdade. Ou seja, um poder se fortalece em detrimento de outro. Um dos mecanismos que opera nesse sistema é o estereótipo, pois alimenta a manutenção da ordem social e simbólica. Porém, a cultura é um campo de ação, em que forças se digladiam, o que gera resistências, tensionamentos, quebras e contraestratégias dos estereótipos.

O cinema é uma consequência da cultura e dessa maneira tem função estratégica na produção de discursos resultantes do tecido social. A análise do discurso racial no cinema brasileiro compreende a estrutura dos filmes, os lugares sociais dos diretores, as políticas de distribuição e de produção fílmica, os tipos de narrativas e as agências temáticas. É um todo complexo que precisa estar colocado em perspectiva com contextos históricos. Entretanto, é possível a afirmação direta de um fator: o lugar de ausência que a questão racial aparece enquanto presença.

Explicamos: as possibilidades de narrativas racializadas ainda são pontuais quando colocadas ao lado de narrativas que partem de perspectivas brancas e eurocêntricas, no âmbito da circulação dos produtos audiovisuais na cultura de massa. A produção de histórias sobre pessoas negras majoritariamente parte de autores brancos. Pessoas negras não filmam suas histórias. A falta de domínio sobre sua própria representação (Shohat; Stam, 2006) gerou na historiografia do cinema brasileiro, a criação de ausências específicas nos textos midiáticos. Logo, mesmo filmes produzidos e atuados por pessoas negras, vão se relacionar com essas ausências históricas em uma lógica dialógica do discurso.

Duas regiões se colocam a partir dessa problemática: a legitimidade e validade do tratamento racial a partir do lugar branco; bem como a essencialidade, autoridade e pureza que estaria intrínseca no tratamento racial a partir do lugar negro. Quais seriam os materiais constitutivos das pontes criadas entre os modos extremados de um e de outro? E de que maneiras essas pontes se intercomunicam entre si e entre os opostos? É situado neste contexto que Kleber Mendonça Filho, como diretor branco, traz nas narrativas de seus filmes elementos raciais.

Para entendermos como o material cultural que explica os aspectos externos e internos do filme, os Estudos Culturais são uma ferramenta metodológica importante, especificamente, pensando a questão da diferença. Tendo em vista que a cultura é marcada pela multiplicidade de grupos sociais, vindos de condições contextuais específicas. Há um fator de comunicabilidade inerente às culturas para que elas possam interagir entre si. Essa interação é marcada por pontos de tensão, na qual acontecem disputas por espaços e legitimação. Os estudos dos autores britânicos Richard Hoggart (1973), Raymond Williams (2017), Thompson (1987) e Stuart Hall (1997; 2003; 2013) possibilitaram uma abertura para o entendimento das possibilidades de interação entre os códigos especificamente cinematográficos e os contextos históricos e culturais mais amplos (Stam, 2003).

(...) os estudos culturais investigam a cultura como um domínio no qual a subjetividade é construída. Para os estudos culturais, a subjetividade contemporânea está inextricavelmente entrelaçada com as representações midiática de todas as espécies. O sujeito é construído não apenas pela diferença sexual, mas também por muitos outros tipos de diferenças, em uma negociação permanente e multivalente entre condições materiais, discursos ideológicos e eixos sociais de estratificação fundados na classe, na raça, no gênero, na idade, na origem geográfica e na orientação sexual. Nesse sentido, os estudos culturais tentam abrir espaço para vozes marginalizadas e comunidades estigmatizadas (Stam, 2003, p. 250).

Dessa forma, o trabalho de análise parte da elaboração de perguntas que procurem situar as ideologias e os discursos que se integram estruturalmente, como elemento interno, à obra de arte, na observação do movimento dialético que compõe a sua relação com a sociedade, em um sistema de influências recíprocas (Candido, 2006). O aspecto multivocal de uma abordagem cujo empenho da exposição da diferença cultural enfatize “o jogo das vozes, dos discursos e das perspectivas, incluindo aqueles operantes no interior da própria imagem” (Stam, 2006, p. 306).

Para que isso seja possível, os estudos do discurso (Fiorin, 2006), (Stam, 1992) destacam o atravessamento do uso da linguagem e da representação como possibilidade de acesso ao que convencionalmente se entende por real. Somos mediados através da linguagem, é nela que reside um “insistente retorno de figuras, de sínteses-narrativas, de representações que constituem o imaginário social” (Gregolin, 2003, p. 96).

A literatura e, por extensão, o cinema, não se referem ao “mundo”, mas representam suas linguagens e discursos. Em vez de refletir diretamente o real, ou mesmo refratar o real, o discurso artístico constitui a refração de uma refração, ou seja, uma versão mediada de um mundo sócio-ideológico que é texto e discurso (Shohat; Stam, 2006, p. 264).

Os discursos podem operar a partir de ideologias. Sabe-se que o termo ideologia tem muitos significados e aplicações, porém, aqui ele é útil para pensarmos sobre os conflitos e interesses de poder que, independentemente da época, se colocam centrais a uma ordem social. O destaque para a definição de ideologia que toma a perspectiva de utilizar o passado, como motivo ulterior, para a legitimação de determinados conjuntos de crenças (Eagleton, 1997). Sendo assim, a ideologia pode decompor as camadas da cultura e elucidá-las a partir de determinado ângulo, no “processo material geral de produção de ideias, crenças e valores na vida social. [...] as relações entre os signos e os processos de poder político” (Eagleton, 1997, p. 39).

Ao pensar o cinema brasileiro como extensão do mundo, bem como a forma de apresentá-lo e representá-lo (Prysthon, 2016), a manifestação de elementos raciais dialoga diretamente com a cultura brasileira e a luta política contínua e inacabada pelo significado (Hall, 1997). A cultura nos permite, por meio de seu repertório simbólico, “pensar uma ordem além da violência”, (Rouanet, 1990, p. 172), apesar de sua natureza de dominação. Observar os processos em que a realidade brasileira se imbrica com o cinema através desse duplo da cultura: o calibre dos seus eixos de barbárie e de civilidade, construída pelos sistemas de crença que agem na dialética da dominação.

1.4 Colonialismo

A categoria de raça, em suas variações sociais e cinematográficas, interpela a responder à pergunta: o que é o negro? É um corpo, uma pele, uma imagem, um documento? O negro é um discurso que teve sua fundação com a inauguração das relações coloniais. Tal categoria é uma invenção do homem branco para legitimar as relações de escravidão e, assim, dar viabilidade ao sistema de acúmulo radicalmente desproporcional de riquezas. Isso quer dizer que antes da Idade Moderna, a noção de raça estava associada não a cor da pele, mas a uma identidade territorial. Logo, as disputas pelo poder não eram condicionadas a uma escala naturalizada de inferioridade. Brancos escravizavam brancos, assim como negros escravizavam negros. As comunidades se entendiam múltiplas e diferentes entre si, mesmo que tivessem o traço comum de cor. É essencial lembrar disso para entender o quanto a experiência negra é ambígua, pois não existe *um negro*, mas sim *negros*. (Fanon, 2020, p. 149, grifo do autor).

Nesse sentido, o colonialismo pressupõe, basicamente, a relação entre colonizadores e colonizados, isso toma corpo na dominação territorial. A metrópole europeia domina territórios além-oceano. Portanto, as trocas entre esses dois grupos acontecem por meio da exploração, do controle e da diferença de poder — econômico, político e cultural. Há duas grandes fases históricas: a primeira vai de 1415 a 1800 e é liderada por dois impérios, Portugal e Espanha, que atuam na dominação do continente Americano; já a segunda fase, chamada de neocolonialismo, acontece entre a segunda metade do século XIX até a metade do século XX. Nesta segunda fase, África e Ásia são os territórios de dominação, repartidos entre as potências econômicas da Europa — Reino Unido, França, Bélgica, Prússia e Itália.

Albert Memmi (2020), em seu texto clássico **Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador**, apresenta o conceito de usurpador — o colonialista. O sujeito usurpador usufrui dos privilégios do colonialismo enquanto reivindica a legitimidade moral e social desse lugar. Para isso, falsifica a história, reescreve textos e tenta apagar memórias — “o colonizado parece condenado a perder progressivamente a memória” (Memmi, 2020, p. 143), pois à medida que se passam as gerações, as origens do seu povo são esvanecidas.

A usurpação, transformada em legitimidade, exige do sujeito colonizador o constante movimento de afundar o usurpado, o colonizado, para conseguir se auto elevar. É um sistema que se retroalimenta porque o colonizado deve existir apenas para suprir as necessidades do colonizador — daí a exatidão de sentido para a denominação de colonizador, isto é, aquele que habita provisoriamente um lugar para retirar dali tudo o que gera riqueza para ele próprio. Sendo assim, “A existência do colonialista é ligada demais à do colonizado, ele jamais poderá ultrapassar essa dialética. Com todas as suas forças, ele precisa negar o colonizado, e, ao mesmo tempo, a existência de sua vítima é indispensável para que ele continue a existir” (Memmi, 2020, p. 91). Considerando a natureza dependente dessa relação e o fato de um dos marcadores do colonizador ser a raça, percebemos a centralidade da produção discursiva sobre o que é ser negro na manutenção do que é ser branco.

Por conseguinte, para compor a lógica colonial, que fabrica continuamente o colonialista e o colonizado (Memmi, 2020), o negro precisa ser negro diante do branco (Fanon, 2020). Isso significa um desejo de ser assimilado pelo branco que encontra resposta na recusa do colonizador dessa necessidade, o que revela o fato da colonização e assimilação serem radicalmente contraditórias (Memmi, 2020). É a criação de um novo sistema de referência de identidade e, assim, os costumes originais das populações racializadas entram em contradição com a nova civilização europeia colonial que se impõe — uma referência desconhecida e ausentificadora. Nesse sentido, “Uma pessoa apenas se torna diferente no momento em que dizem para ela que ela difere daquelas/es que têm o poder de definir como “normal” (Kilomba, 2019, p.121).

Posto isto, dentro do sistema de referência branco, “o homem de cor encontra dificuldade na elaboração do seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é uma atividade puramente negacional. É um conhecimento em terceira pessoa. Ao redor do corpo, reina uma atmosfera de clara incerteza” (Fanon, 2020, p. 126).

A Era Moderna é caracterizada pela progressão intensa de trocas políticas, econômicas e sociais, como uma grande arena de batalha, em que os atores são países, discursos e ideias. As fronteiras tornam-se porosas. Consequentemente, as categorias de espaço e tempo mudam radicalmente com o advento de tecnologias que facilitam a rapidez de deslocamentos e dos sistemas de produção. Logo, as formas de poder também sofrem alterações, sendo o racismo o eixo para a estruturação econômica e política do modo de vida moderno.

Dessa forma, segundo o sociólogo latino-americano Quijano (2005), esse sistema intenso de trocas, chamado de globalização, inaugurou um novo padrão de poder mundial. Esse poder se expressa a partir da ideia de superioridade territorial de um povo, Eurocentrismo e da constituição da América e do capitalismo colonial e moderno. Então, a metrópole torna-se essencial para a identidade do colonizador enquanto componente que o posiciona acima na escala de poder, uma ética territorial atribuída aos sujeitos. Isto é, “a metrópole reúne, assim, apenas positivities, a justeza do clima e a harmonia dos lugares, a disciplina social e uma extraordinária liberdade, a beleza, a moral e a lógica” (Memmi, 2020, p. 97 – 98).

Notemos o quanto o território possui uma centralidade na atribuição simbólica dos sujeitos. Tal como as categorias de colonizador e colonizado, ou branco e negro, a metrópole também possui a noção comparativa. Mais do que isso, para o estabelecimento pleno do seu sentido hierárquico e conservador, a distância espacial, especificamente, registrada na noção de fronteira — o que está além dos limites do território — exercita a manutenção do regime de poder. Por não poder tocar esse território outro, imagina-se, e o que se imagina é diretamente articulado às posições do colonizador na colônia. A metrópole representa a conservação das estruturas de poder.

A metrópole só é tão grande porque está além do horizonte e permite valorizar a existência e o comportamento do colonialista. Se ele voltasse para lá, ela perderia seu sublime; e ele deixaria de ser um homem superior: se ele é tudo na colônia, o colonialista sabe que na metrópole não seria nada; lá ele seria novamente um homem qualquer. De fato, a noção de metrópole é comparativa. Reduzida a si mesma, ela se desvaneceria e arruinaria ao mesmo tempo a sobre-humanidade do colonialista. É apenas na colônia, porque ali ele possui uma metrópole e seus coabitantes não, que o colonialista é temido e admirado. (Memmi, 2020, p. 98).

Em vista disso, entende-se como se dá a circulação das dinâmicas de poder. Para a discussão desta tese, interessa-nos observar as trocas simbólicas, sedimentadas e

atualizadas historicamente, a partir desse marcador de diferenciação dos colonos enquanto ocupantes de um “lugar em que todos os dias se tem a prova eufórica da própria potência e da própria importância” (Memmi, 2020, p. 98). Afinal, esse lugar atua como extensão da inferioridade do colonizado, “uma geografia tão desesperada que o condena ao desprezo e à pobreza, à eterna dependência” (Memmi, 2020, p. 104).

Por essa via, a classificação social da população mundial, a partir da ideia de raça, é um dos modos fundamentais de expressão do novo padrão de poder. Foi por ele que aconteceu a experiência da dominação colonial. Um centro importante dessa questão é que a categoria de raça permanece, até hoje, como uma racionalidade importante na gestão do padrão de poder hegemônico. Isto é, os regimes históricos de poder dos países europeus que dominaram outros territórios e fundaram colônias ainda atuam na atualização de ideias que justificavam a violência de brancos para com corpos racializados, permeando ativamente as arenas culturais.

A partir desse cenário, temos no cinema, especificamente, a questão: quais as implicações da permanência da dominação do poder, expressa na categoria de raça, na produção de narrativas que estão embebidas dos ecos desses sentidos?

É na América que vemos a construção de um espaço-tempo de padrão de poder que tem um porte de integração mundial. Assim, segundo Quijano (2005), a América é a primeira id-entidade da modernidade. É interessante esse jogo de palavras que o autor faz em torno da significação Identidade e do repertório psicanalítico freudiano sobre a categoria fundamental Id (Freud, 2011). De modo geral, o Id seria a parte da personalidade que é inconsciente e esconde os pensamentos imorais e antiéticos.

Assim, a América seria esse corpo social atravessado pelo Id, que é uma identidade característica da fundação colonial, geradora de modernidades que operam na manutenção da desigualdade de poder racial. Inclusive, uma das engrenagens que alimentaram esse sistema foi a recusa do colonizador a se considerar como um cidadão do país, com direitos e deveres, estendendo esse raciocínio aos seus descendentes. É o paradoxo que explica a natureza divisional intrínseca ao processo de miscigenação no país:

se pretende indissolúvelmente ligado à sua pátria de origem, não vive lá, não participa da consciência coletiva de seus compatriotas, e não é cotidianamente influenciado por ela. O resultado dessa dupla mas negativa determinação sociológica é que o colonialista é *civicamente aéreo*. Navega entre uma sociedade distante, que ele quer sua, mas que se torna em certo grau mítica, e uma sociedade presente, que ele recusa e mantém assim na abstração (Memmi, 2020, p. 105, grifo do autor).

A negação da identidade brasileira, ao mesmo tempo que se consome e se forma na experiência do território do país. Assim, o colonizador busca um ideal petrificado e ruinoso como forma de se distinguir desses outros que compartilham da mesma nacionalidade. Isto observando a passagem histórica das gerações. Logo, admitir a adequação a uma nacionalidade brasileira significaria destruir o princípio dos seus privilégios (Memmi, 2020). A ruína silenciosa da presença da ausência que explica a limitação do argumento da democracia racial.

O jogo entre conquistadores e conquistados aconteceu sobre o tapete da raça. “O racismo resume e simboliza a relação fundamental que une colonialista e colonizado” (Memmi, 2020, p. 107). Isso é expresso na evidenciação, valorização e afirmação de sua ordem racista como absoluta e definitiva — a imutabilidade pressuposta. Logo, ainda seguindo o raciocínio de Memmi, é o elemento consubstancial do colonialismo. A ideia que colocava como natural a questão da inferioridade dos corpos racializados com relação aos corpos europeus. Esse foi o mote para o desenvolvimento das ações de exploração na América. A classificação racial inaugurou um novo padrão de poder. O resultado foi a permanência, de geração a geração, das formas históricas de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos dentro do regime capitalista mundial.

As supostas diferenças na estrutura biológica entre grupos foram, e ainda são, um fio condutor na maneira como as relações sociais acontecem. Contudo, esse cenário se complexifica ao pensarmos que a colonização na América produziu identidades sociais até então novas: indígenas e mestiços. Além disso, redefiniu o lugar de termos que diziam respeito apenas a procedência geográfica, como espanhol, português e europeu. Todos esses termos adentraram um regime de hierarquias, lugares e papéis sociais de acordo com o padrão de dominação imposto.

Então, temos aqui um dado importantíssimo: raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população. Também é importante destacar que, conforme Quijano (2005) pontua, o surgimento do capitalismo mundial é uma estrutura de relações de produção na experiência histórica do mundo de maneira muito nova, original e singular. Sendo assim:

As novas identidades históricas produzidas sobre a idéia de raça foram associadas à natureza dos papéis e lugares na nova estrutura global de controle do trabalho. Assim, ambos os elementos, raça e divisão do trabalho, foram estruturalmente associados e reforçando-se mutuamente,

apesar de que nenhum dos dois era necessariamente dependente do outro para existir ou para transformar-se. (Quijano, 2005, p. 118).

O fato é que aconteceu a imposição de uma sistemática divisão racial do trabalho, que se manteve durante todo o período colonial. O resultado disso é a construção de uma sofisticada tecnologia de dominação/exploração. A relação raça-trabalho foi naturalizada e continua como construção discursiva e prática social extremamente forte até hoje. Em outras palavras, serviços braçais e mal remunerados serviram como um espelho para os corpos racializados, em oposição aos trabalhos privilegiados e intelectualizados como sinônimos de homens brancos europeizados.

É por isso que Fanon (2020) vai discutir sobre o quanto o fator econômico, associado à sua epidermização, parece produzir o complexo de inferioridade negra. Para tentar fugir disso, os negros irão associar-se a linguagem da nação civilizadora, sepultando a originalidade da cultura local. O psicanalista negro produz esse pensamento ao analisar a relação entre os povos da colônia das Antilhas e a metrópole, Paris. Ao ir para a França, o negro entra em contato com símbolos que o colocam em uma relação de superioridade simbólica com a sua origem, associada diretamente a identidade de negro. Uma das formas de denotar esse deslocamento é a partir da língua. Ao recusar o regionalismo linguístico das Antilhas francesas em detrimento do francês europeu, Fanon (2020) indica o quanto uma determinada inteligência e filosofia (europeias), reconhecida como promotora da igualdade entre os homens, não apenas ausentifica dessa lógica os corpos racializados, como também “decide pelo extermínio desses mesmos homens” (2020, p.43).

Com efeito, o controle dos metais preciosos do América oportunizou e facilitou a concentração do capital comercial, do trabalho e dos recursos de produção no mercado mundial. Isso foi estratégico para reforçar a ideia de centralidade da raça branca em sua característica de superioridade intelectual.

A Europa, nesta época, também foi uma id-entidade nova, produzida a partir da lógica do controle do mercado mundial. A legitimação do tráfico comercial mundial pelos grupos europeus dominantes promoveu processos de urbanização forjados sobre o sangue racializado. A questão aqui é que esse controle se deu de modo integrado. Ou seja, em paralelo à criação da ideia de subordinação gratuita e natural, havia o aparecimento da formação discursiva sobre essa Europa como centro do mundo. A partir daí, ausências foram formadas e encontraram comentários nos mundos ficcionais.

O conceito de colonialidade do poder, de Quijano, é essencial para a nossa discussão, ao evidenciar que as relações de colonialidade permanecem e são atualizadas de formas em que é possível visualizar suas divisões no âmbito econômico e político. Assim, a colonialidade faz parte, integralmente, da modernidade e é a partir da experiência colonial que o outro é racializado, produzindo “descrédibilidade de inúmeras formas de existência e de saber” (Rufino, Simas, 2018, p. 11). O racismo é a forma de atualização moderna do colonialismo. Isso explica a continuidade de certos padrões sobre determinadas representações raciais no cinema, reduzindo os corpos negros a um único tipo de subjetividade negativada.

A colonização, afinal, operou em duas frentes, matou o corpo físico e, ao mesmo tempo, incutiu aos corpos que não morreram o desvio existencial. Se negros e ameríndios foram produzidos como não humanos, criaram-se formas, lógicas próprias do raciocínio colonial, para os introduzirem na mecânica do projeto de dominação do Ocidente europeu. Essa lógica deu conta dos desejos econômicos, espirituais e psicológicos dos colonizadores, justificando a escravidão, a catequização e a subordinação, a partir da defesa: negros e índios não são humanos. É nesse sentido que o colonialismo opera e define-se como um empreendimento de morte, seja ela física (genocídio) ou simbólica (desvio existencial) (Rufino, Simas, 2018, p. 101-102).

É uma manutenção do sentido da inferioridade produzida pelo racismo. A sua plasticidade continua a organizar perspectivas epistêmicas. “A narrativa inventora do mundo, a partir do advento da modernidade ocidental, produz presença em detrimento do esquecimento.” (Rufino, 2019, p. 14). Portanto, o cinema é um campo em que se pode observar o funcionamento da produção de presenças do racismo e da raça a partir da ausência.

A ausência a que nos referimos é a da produção da centralidade de poder de discursos produzidos por pessoas negras e sobre pessoas negras que quebrem a unilateralidade do que até então se entende como negro. Fanon afirma a importância de “levar o negro a não ser escravo de seus arquétipos” (2020, p. 49), confrontando a ideia definida de negro que o europeu assume. Para conseguir isso é preciso romper a preocupação de obter uma sanção branca e constituir uma subjetividade que não esteja relacionada a necessidade permanente de reproduzir signos e respostas discursivas do universo da branquitude. Ou seja, que beleza e que inteligência são essas associadas ao branco e estranhas ao negro? “Há no homem de cor, uma tentativa de fugir da sua individualidade, de anular a sua presença” (Fanon, 2020, p. 74). A produção de novos

discursos se dá, justamente, na elaboração de perguntas que respondam os motivos que levaram o negro a interditar a si mesmo, a estancar a produção de suas originalidades, estando preso a uma denominação criada pelo outro branco. “É o racista que cria o inferiorizado” (Fanon, 2020, p. 107).

A lógica é a da economia do sofrimento para o negro. Por isso é tão difícil transpor o desejo de se tornar branco. Afinal, o homem branco teve o poder para impor a discriminação, fazendo do negro um colonizado e tratando-o sob a perspectiva de um ser parasitário.

Torna-se evidente que a sociedade ainda cria dificuldades para pessoas que não estão dentro do padrão branco — reside nisso um dos eixos centrais de reflexão desta pesquisa, ao pensar de que forma o cinema está implicado nessa cadeia de limitações e quais são os caminhos possíveis para que o negro possa escolher e acessar as fontes conflituais das estruturas sociais que inferiorizam a raça. Isso porque é na aparência que reside uma das forças de manutenção da ideia negativada do ser negro. Por isso, a complexidade do deslocamento de sentidos desses processos. É o problema da sobredeterminação a partir do exterior (Fanon, 2020). Ela constitui visões de mundo sobre coletividades e pertencimentos. Seu empreendimento se dá a partir de “uma constelação de dados, uma série de proposições que, lentamente, insidiosamente, por intermédio dos textos literários, dos jornais, da educação, dos livros escolares, dos cartazes, do cinema, do rádio, penetram um indivíduo” (Fanon, 2020, p. 167).

Consequentemente, se o negro significa o mal, o imoral, a negação, a representação dos sentimentos inferiores, então, “um negro estará a todo momento combatendo a própria imagem” (Fanon, 2020, p. 204). Por conta disso, o sentimento de comparação, como forma de se afastar a todo momento do significante negro, se insere nas práticas cotidianas dos corpos racializados. Eu preciso que o outro seja mais negro do que eu como forma de me autoafirmar, porque isso vai dizer o quanto eu posso ser mais inteligente e melhor para o mundo.

Ao final de **Pele negra, máscaras brancas**, Fanon (2020) reforça a ideia de que o negro foi uma criação do branco. Para isso, organiza na arena de disputas discursivas a necessidade de observar o passado colonial, de escravidão e produção daquela identidade negra, como algo que precisa ser transposto e negado, em certo sentido. “Não sou escravo da Escravidão que desumanizou meus pais” (2020, p. 241). Assim, ele indica a necessidade de não ser prisioneiro da História. “O negro não existe. Não mais que o branco. Ambos têm

que se distanciar das vozes desumanas dos seus respectivos ancestrais, para que possa surgir uma autêntica comunicação. Antes de enveredar por uma voz positiva, cabe à liberdade um esforço prévio de desalienação” (2020, p. 242).

Para isso, é preciso quebrar com o binarismo de questões como: as produções discursivas do branco serem entendidas como universais, objetivas, neutras, racionais, imparciais, fatídicas e de conhecimento, ao oposto que as produções negras partem de sentidos do específico, subjetivo, pessoal, emocional, parcial, opinativo e experimental. Afinal, “essas não são simples categorizações semânticas; elas possuem uma dimensão de poder que mantém posições hierárquicas e preservam a supremacia branca” (Kilomba, 2019, p. 52).

Se o negro é uma invenção do branco, a manutenção da visibilidade de questões raciais que são popularizadas nesses discursos aparece por meio do vocabulário desse sujeito. Logo, é o que os negros representam para os brancos e as fronteiras suficientemente confortáveis para gerir essas experiências de visibilidade. A produção de narrativas sobre escravidão, por exemplo, parece justificar a presença de uma retórica do arrependimento e da culpa brancas e não um modo de relembrar os meios de resistência da ancestralidade negra.

Grada Kilomba (2019), em **Memórias da Plantação**, define o racismo a partir de três características — a construção de/da diferença, as diferenças construídas em torno de valores hierárquicos e o poder (histórico, político, social e econômico) materializado nessa diferença. O resultado é a exclusão dos sujeitos negros das estruturas sociais e políticas, experienciando padrões de tratamento desigual em várias esferas cotidianas da vida, demarcadas também nos registros vocabulares, que percebem o negro enquanto sujeito infantilizado, primitivizado, incivilizado, animalizado e erotizado.

Nesse sentido, Kilomba, leitora de Fanon, avança na discussão racial ao inserir a categoria de gênero como elemento essencial na construção da experiência de raça. Os dois termos são inseparáveis. “A experiência envolve ambos porque construções racistas baseiam-se em papéis de gênero e vice-versa, e o gênero tem um impacto na construção de ‘raça’ e na experiência do racismo” (Kilomba, 2019, p. 94). Isso explica as constelações de sentidos para o homem negro e para a mulher negra. Esta última e suas derivações (mulheres trans e travestis) vistas como o outro do outro na hierarquia de opressões. O que queremos dizer com isso é que a opressão racial toma materialidade e é estruturada pelos papéis de gênero.

Aliás, ao se falar de raça, como vimos, há outros modalizadores de sentido que historicamente foram relacionados a ela. Além da classe, a nação também construiu a raça. Para entender isso, Grada Kilomba cita o caso de mulheres afro-alemãs. Por serem negras, não associam a sua origem ao país europeu. A raça, então, é imaginada dentro de fronteiras nacionais. Logo, se é da Alemanha, deve ser branco. Se vem de Cabo Verde ou Guiné-Bissau tem que ser negro. “O racismo é, então, explicado em termos de territorialidade, supondo uma característica quase natural” (Kilomba, 2019, p. 113). Isso se dá porque o racismo é discursivo. Ele acontece no campo da linguagem. Assim, Alemanha está associado a branco e África a negros. Essas cadeias de associação são convincentes;

(...) porque significam um processo de *deslocamento*. A noção psicanalítica de deslocamento refere-se ao processo pelo qual o indivíduo transfere atenção de uma imagem mental para outra, desprendendo a atenção da primeira e passando para uma segunda que está, por sua vez, relacionada à imagem inicial, por meio da associação. O deslocamento, por exemplo, é responsável pela maneira pela qual nos sonhos uma imagem se torna o símbolo de outra. O deslocamento também tem uma função defensiva, particularmente dentro da fobia e da censura. O indivíduo redireciona o interesse de um objeto para outro de tal maneira que este último se torna o equivalente ou o substituto do primeiro. Esse processo em que o último *objeto*, “o macaco”, se torna um símbolo do primeiro, “a/o africana/o”, permite que discursos censurados — discursos racistas — ocorram sem necessariamente serem percebidos como agressivos; (Kilomba, 2019, p. 131, grifo do autor)

No entanto, entendemos essa ideia apenas como princípio da discussão e não como a justificativa integral. É um esquematismo que orienta a didática sobre racismo, mas não explica suas complexidades. Para isso, é preciso entender o contexto e as relações de análise propostas.

CAPÍTULO 2 – IDENTIDADE, ESTEREÓTIPO E REPRESENTAÇÕES SUSTENTADAS

Pensando nas lutas identitárias, parece haver uma relação direta entre a África e quem se autodefine como negro. Mais do que um território que compreende um continente, a África é um discurso central para a composição de identidades negras. Registros como “ancestralidade”, o que pressupõe uma essência, articulam-se com a descoberta e a afirmação de uma estética negra. Afinal, o compasso é formulativo: nossos ancestrais escravizados vieram de África até chegar a quem eu sou, ao longo das gerações. No entanto, quais os pontos de impossibilidade que podem resultar dessa aparente certeza identitária? Em que medida se afirmar pan-africano reforça ou esvai discursos racistas?

O primeiro ponto é óbvio, mas parece continuar a estar oculto: a África é um continente, com uma multiplicidade de culturas complexa e inapreensível de um ponto de vista panorâmico. Assim, não deve ser lida como o lugar essencial de uma identidade negra (Appiah, 1997; Mudimbe, 2019) ou, pelo menos, precisa cindir a lógica como essa identidade tem se colocado. Por exemplo, “a centralidade da raça na história do nacionalismo africano é amplamente presumida e frequentemente ignorada” (Appiah, 1997, p. 22). É uma equação que parece não ter sido deslocada ao longo do tempo, pelo menos ainda não na produção da indústria cultural. Isto é, a equação *Negro = África*. O continente é visto como *um outro* homogêneo e pouco acessível.

As diferenças se expressam nas disputas discursivas entre línguas locais e as do colonizador. A dominação das línguas europeias sobre o território africano resultou em cenários que não podem ser analisados a partir de esquematismos (bom x mau). Isso porque, por exemplo, uma parte importante da produção literária de autores africanos utiliza as línguas do colonizador como forma de popularizar a assimilação de narrativas que apresentem olhares menos redutores sobre as subjetividades associadas ao significante negro.

O professor anglo-ganês, Kwame Anthony Appiah (1997), problematiza a ideia de raça e construção de uma identidade essencial africana, investigando as rasuras nas relações entre razão e modernidade, propondo análises menos esquemáticas para os caminhos das identidades raciais, étnicas, nacionais e supranacionais. Sucede que, ao modelar o seu argumento sobre a invenção da África, o filósofo expõe, primeiramente, o que chama de *situação linguística* para entender as dinâmicas culturais de usos do inglês,

francês e português. Logo, ele identifica as dificuldades de ordem prática para o desenvolvimento de um sistema educacional moderno. Afinal, os manuais e livros didáticos são desenvolvidos nas línguas do colonizador. Além disso, a língua estrangeira funciona como um marcador de *status* para as classes que herdaram o Estado colonial. Com isso, os intelectuais africanos, localizados abaixo do Saara, são eurófonos.

Haveria uma pátria da raça negra, com um destino comum para os negros? Prosseguir na produção desse raciocínio pressupõe uma unidade política natural. Para haver isso, seria necessária uma solidariedade racial entre os negros, afinal, o alinhamento político precisa do compartilhamento do conjunto de ideologias que se direcionem para unilateralidades.

O racismo nazista inaugurou a ideia de perceber “os malefícios potenciais da raça como princípio organizador da solidariedade política” (Appiah, 1997, p. 23). Isso não significa abandonar a noção de raça como um componente identitário, mas sim entender quais as ações necessárias para lidar com a situação do negro da África pós-colonial. O ponto-chave para a compreensão é observar as profundas diferenças de experiências dos novos africanos e os negros instruídos do Novo Mundo. Aqueles criados na sociedade norte-americana lidavam com o impacto do segregacionismo, sendo o contato com os brancos algo doloroso e desconfortável.

De outro modo, há uma parte dos africanos que não cultivavam o ódio racial. Tal fato poderia ser explicado pelos colonos europeus serem apenas uma pequena fatia, e exceção racial, frente ao número majoritário da população negra no território. “A vida continuava a ser basicamente controlada por concepções morais e cognitivas locais, eles não tinham motivo para crer que fossem inferiores aos brancos e, conseqüentemente, tinham menos razão para se ressentir deles” (Appiah, 1997, p. 24).

Sendo assim, a raça é uma forma de “biologizar aquilo que é cultura, a ideologia.” Por isso, ela possui o aspecto de fluidez. Funciona como uma água da palavra², pois a sua localização escorre na arena das disputas de poder. A raça se situa entre a total assunção e o total repúdio de sua existência.

Se por um lado o que se atribuiu como identidade africana foi produto de um entendimento sobre raça que advém de uma experiência histórica comum e pressupõe falsidades que não se devem ignorar, por outro lado, seria no mínimo inadequado não falar de uma identidade africana que tem na atualidade novos eixos importantes para a

² A expressão foi retirada da letra “A terceira margem do rio”, de Caetano Veloso.

afirmação política, deslocando estereótipos. O que significa se mover para um outro conjunto de histórias cujas construções identitárias facilitem a realização de alianças mais produtivas, como orienta Appiah (1997). Para isso, é fundamental entender que a identidade africana compõe um amplo espectro de outras identidades de um sujeito.

A “raça” nos incapacita porque propõe como base para a ação comum a ilusão de que as pessoas negras (e brancas e amarelas) são fundamentalmente aliadas por natureza e, portanto, sem esforço; ela nos deixa despreparados, por conseguinte, para lidar com conflitos “intra-raciais” que nascem das situações muito diferentes dos negros (e brancos e amarelos) nas diversas partes da economia e do mundo (Appiah, 1997, p. 245).

Em vista disso, a raça é um tipo de estrutura da diferença que molda o mundo do poder (Appiah, 1997). Os produtos culturais compartilhados entre as diferentes culturas negras, como é o caso da literatura e como veremos do cinema, podem reforçar o racismo e aumentar a distância da fórmula básica do “eu = outro”.

Ainda, Appiah (1997) defende que há uma força progressista no pan-africanismo, desde que não seja um projeto de um nacionalismo negro racializado. Afinal, se há o compartilhamento do problema do racismo, na maneira como o mundo industrializado pensa nos africanos, é preciso assumir uma identidade africana que não reforce essencialidades que foram historicamente construídas sobre raça.

A ideia de que a identidade brasileira é formada pela fusão do indígena, negro e branco gerou a noção de homogeneidade enquanto povo, no âmbito das práticas sociais e discursivas, fortalecendo justamente a dialética da dominação, com a chancela do efeito de invisibilidade que a mestiçagem promoveu. Assim, todos teríamos o mesmo gene fundacional e, portanto, seríamos integrados como irmãos. A mestiçagem tornou-se uma possibilidade de identificação racial que serviu para validar a ideia de que os conflitos decorrentes da cor da pele seriam apaziguados na medida em que voltássemos os olhos para a nossa formação étnica. Isto posto, o discurso advindo do mito da democracia racial gerou assimetrias que se ilustram na cultura até hoje. O apagamento das identidades negras desmobiliza a pauta política e promove a manutenção da desigualdade de poder. Por essa via:

O mito proclamou no Brasil um paraíso racial, onde as relações entre brancos e negros, brancos e índios etc. são harmoniosas, isto é, sem preconceito e sem discriminação, a não ser de ordem socioeconômica, que atinge todos os brasileiros e não se baseia na cor da pele. Para se

consolidar e tornar-se cada vez mais forte, o mito manipula alguns fatos evidenciados na realidade da sociedade brasileira, como a mestiçagem, as personalidades míticas e os símbolos da resistência cultural negra no país. Ele vai afirmar que somos um povo mestiço - ou seja, nem branco, nem negro e nem índio -, uma nova 'raça' brasileira, uma raça mestiça. Quem vai discriminar quem, se somos todos mestiços? (Munanga, 2017, p.38).

O mito das três raças deixa fluido e pulverizado o entendimento do racismo na categoria de problemática estruturante. As estratégias discursivas, sedimentadas na história, colocam o fenômeno sob um véu de opacidade cuja força se dá pelo insistente questionamento de sua existência.

O racismo brasileiro desmobiliza as vítimas, diminuindo sua coesão, ao dividi-las entre negros e pardos. Cria a ambiguidade dos mestiços, dificultando o processo de formação de sua identidade quando, ainda não politizados e conscientizados, muitos deixam de assumir sua negritude e preferem o ideal do branqueamento que, segundo creem, ofereceria vantagens reservadas à branquitude. A figura do mestiço e da mestiça é muito manipulada na ideologia racial brasileira, ora para escamotear os problemas da sociedade, ora para combater as propostas de políticas afirmativas que beneficiam os que se assumem como negros (Munanga, 2017, p. 41).

No livro **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**, Kabengele Munanga (1999, p. 15) afirma que “o processo de formação da identidade nacional recorreu aos métodos eugenistas visando o embranquecimento da sociedade”. Pensava-se que, com a vinda de imigrantes europeus para o Brasil, se reverteria o quantitativo da população negra no país e, dessa forma, poderíamos apagar da história o fato da escravidão, dissimulando-a como apenas um pesadelo e uma ideia ultrapassada que houvera incidido por nossas terras.

Quase um século depois, o ideal de branquear a população e minar qualquer cor que divergisse disso, não aconteceu. Somos um país majoritariamente formado por negras e negros. Contudo, ainda hoje os discursos e práticas sociais circulantes nos produtos culturais, de forma vaporosa ou não, ecoam efeitos de sentido que criam graus de comparação que valoram o corpo embranquecido, ausentam ou negativam o corpo negro:

Apesar de ter fracassado o processo de branqueamento físico da sociedade, seu ideal inculcado através de mecanismos psicológicos ficou intacto no inconsciente coletivo brasileiro, rodando sempre nas cabeças dos negros e mestiços. Esse ideal prejudica qualquer busca de identidade baseada na 'negritude' e na 'mestiçagem', já que todos sonham ingressar um dia na identidade branca, por julgarem superior (Munanga, 1999, p. 16).

Reforçamos que o panorama sobre raça no Brasil se manifesta também no cinema. Como uma prática social, há uma arena de disputas políticas, cujas lutas de representação (Bourdieu, 2006), construíram ao longo da história, bases de maior prestígio para determinados nomes de diretores, determinados enredos e tipos de narrativas em detrimento de outras. A questão racial está diretamente ligada a essas arenas de poder.

Há uma falta de volume sobre pesquisas que objetivam a reflexão em torno dos processos de representação racial no cinema brasileiro. Destacamos as teses de Araújo (1999), Carvalho (2006) e Lopera (2012); a primeira, apesar de voltar-se para a telenovela como objeto de pesquisa, localiza-se como essencial no entendimento da historiografia sobre o assunto, tendo em vista a proximidade das relações existentes entre os produtos audiovisuais brasileiros, como resultados da cultura e de seus *tropos* racialistas (Guimarães, 2002). Além disso, há dois livros consideráveis: **Multiculturalismo tropical:** uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros, de Robert Stam (2008); **O negro brasileiro e o cinema**, de José Carlos Rodrigues (2011).

Dialogamos com a formulação de Lopera (2012, p. 129), ao apontar que “no campo do cinema brasileiro, o negro é e ao mesmo tempo não é povo no Brasil”. O negro ocupa um lugar de ausência quanto às representações de suas subjetividades. Há uma reprodução de retóricas racistas que organizam e influenciam a produção discursiva no cinema brasileiro. As representações raciais na produção fílmica brasileira perpassam o entendimento do conceito de branco e de negro como conectado às transformações culturais que se relacionam com o espaço e o tempo de maneira transitória (Lopera, 2012).

As películas de Kleber sugerem o uso da memória como acionamento histórico, que tem um eixo explícito da raça. Bem como o passado como ponto de ação para o presente, em uma relação de reorganização de retóricas raciais. Ou seja, o passado e a memória como uma abertura para a discussão das espacialidades urbanas, em muito, modalizadas pelo passado racial escravagista.

2.1 Filme antirracista e estereótipo

É possível fazer um filme antirracista com personagens negros moralmente e eticamente negativos? Traficantes, assassinos, prostitutas e ladrões são papéis continuamente associados às identidades negras seguindo uma mesma ordem de sentidos

que reforça políticas do medo racial. O uso de elementos raciais historicamente associados ao campo do estereótipo e sob a lógica da violência, no cinema, opera como um elemento importante para entender a categoria de raça na imagem em movimento.

Hall (1997) aborda o conceito de estereótipo como uma chave de compreensão com base na naturalização e essencialização de uma única perspectiva das características de determinado grupo social. A lógica é trabalhada no dualismo entre o que é aceitável e normal, daquilo que é anormal e inaceitável, além de chamar a atenção para os lugares de desigualdade de poder que se relacionam diretamente com sua ocorrência. Essas significações ampliaram as possibilidades analíticas no cinema.

A noção de estereótipo proposta por Hall trouxe implicações evidentes para o estudo do cinema, sobretudo no que se refere à análise dos personagens, à crítica dos modos de caracterização negativa de grupos marginalizados da sociedade, à revisão da própria história do cinema a partir de novos parâmetros e até mesmo à sinalização da funcionalidade social dos estereótipos em alguns casos específicos (Prysthon, 2016, p. 80).

“Numa situação de dominação racial, os estereótipos possuem a clara função de controle social, indiretamente, eles racionalizam e justificam as vantagens dos detentores do poder social” (Stam, 2008, p. 456). Uma das formas de atuação dos estereótipos na manutenção de crenças aparece nas narrativas fílmicas, quando:

(...) as representações dos grupos dominantes não são vistas como alegóricas, mas como “naturalmente” diversas, exemplo de uma variedade que não pode ser generalizada. Esses grupos não precisam se preocupar com “distorções e estereótipos”, pois mesmo imagens ocasionalmente negativas fazem parte de um amplo repertório de representações. Um político corrupto branco não é visto como a “vergonha da raça”, e escândalos financeiros não são vistos como consequências do poder branco. Entretanto, cada imagem negativa de um grupo “minoritário” se torna [...] imbuída de significado alegórico [...] essa percepção opera em um continuum com outras representações e com a vida cotidiana [...] embora todos os estereótipos negativos causem desconforto, eles não exercem o mesmo poder de modo homogêneo. [...] os estereótipos de algumas comunidades apenas fazem o grupo-alvo se sentir desconfortável, mas a comunidade em questão tem o poder social para combatê-los e resistir a eles, enquanto os estereótipos de outras comunidades fazem parte de políticas sociais preconceituosas e podem levar a práticas de violência (Shohat; Stam, 2006, p.269).

As representações raciais *aparentam* ser divididas, didaticamente, em positivas e negativas. As positivas falam sobre uma identidade essencial/original africana. Já as negativas falam sobre a outrificação que permitiu a diferenciação e a constituição da

identidade branca enquanto valor universal e inquestionável. Filmes que utilizam discursos que dialogam com questões raciais parecem atualizar uma dessas duas frentes. Na verdade, podem conter ambas as representações. Estas se relacionam, historicamente, com atribuições naturalizadas sobre as identidades negras, expressadas pelo estereótipo.

Qual o estatuto do estereótipo atualmente no cinema? Em que filmes ele é utilizado como recurso e de que forma? A discussão para um conceito largamente popularizado na vida cotidiana pode ter sentidos previamente dados como certos. Por exemplo, a ideia de que estereótipos são representações ruins. Isso porque o significado de estereótipo está essencialmente ancorado na constatação de que *a imagem de algo ou de alguém é falsa*.

Por isso, o estereótipo é constantemente associado aos sentidos de preconceito e discriminação, já que estes percursos taxativos operam sob a lógica de identidades falsas com base na escolha de poucas informações, elementos pontuais de justificação. A cor da pele, o modo como alguém se movimenta e as escolhas de vestimenta, parecem ser suficientes para a emissão de alerta aos olhos dos aparelhos de segurança de lojas. Pelo menos, há um repertório extenso de notícias que constata, por parte dos seguranças de shoppings, a atribuição identitária de ladrão às pessoas negras em estabelecimentos comerciais. Na verdade, basta ver o visível da superfície da pele negra para dizer: você veio assaltar. Inclusive, esse é um exemplo clássico em torno das discussões sobre racismo e que constantemente repetem-se nas narrativas fílmicas.

Então, o desejo autorizado, quando se utiliza a palavra estereótipo como recurso de crítica e denúncia, seria o oposto daquele sentido: buscar a constatação de que a imagem de algo ou alguém é verdadeira. Essas questões movimentam um debate fundamental para pensar as representações raciais na produção de imagens em movimento, especificamente, o cinema. Qual seria a imagem verdadeira do corpo negro? É possível buscar isso na ficção? Afinal, no campo social, de fato, existem ladrões negros, no entanto, essa é uma imagem saturada pela cristalização da univocidade de sentido. Sempre se repetiu a fórmula do negro como ladrão. É uma das limitadas imagens, na economia de produção cinematográfica, que se tem sobre o negro e ela é diretamente usada como forma de reafirmar a ideia de inferioridade e outrificação racial.

Podemos pensar que uma imagem *verdadeira* do corpo negro, no cinema, se situe no campo da ampliação de novas formas de olhar este próprio corpo, com o adicional de que isso aconteça no campo oposto ao do racismo. Logo, procura-se uma imagem antirracista? Não exatamente. Afinal, é bom lembrar o pensamento fanoniano, quando

destaca que o negro é uma invenção do homem branco. Então, a produção de novas possibilidades do negro deve se dar não apenas como resposta ao que o branco fez do negro, mas também, finalmente, com o que o negro fará do próprio negro. Sabemos que essa discussão pode partir para o essencialismo identitário. A nossa atenção aqui é apenas destacar a necessidade de ter cuidado com a busca definitiva do que se entende enquanto valores antirracistas. Afinal, o radical desta palavra se dá sob a lógica da dominação e violência que estruturou o sistema capitalista — o racismo. É preciso inventar um outro ponto de partida que não seja o racista.

No entanto, o que temos ainda hoje, pensando a nível de volume e repertório sobre o agendamento dessa temática, é o ponto de partida do *radical* racista. Ou seja, a possibilidade de saúde psíquica e social para o povo negro ainda vai se referir diretamente como resposta aos esquemas de violência. Logo, antirracista porque *não está mais em regime de trabalho escravo*, antirracista porque *não passa mais fome*, antirracista porque *não está mais privado ao acesso à educação*, entre outros.

O estereótipo, enquanto regime de representação, obtém singularidades no cinema. Para compreendê-lo, passa-se pela tentativa de resposta à pergunta: “O que é representar?” Em um sentido clássico, pensando a narrativa hollywoodiana, representar seria a produção de imagens em movimento sobre ideias, coisas e pessoas existentes na sociedade. Evidentemente, há níveis de representação que variam entre o documental e a radicalidade da negação sobre qualquer correspondência com o tecido social.

Ao assistir a um filme, o espectador parece saber, com alguma facilidade, o que ele representou. Nem que se encontre como resposta apenas a cor ou o próprio formato retangular da tela de cinema. É uma relação de lógica. Consequentemente, representar parece ter um sentido pressuposto.

Afinal, se uma bola de futebol vermelha aparece na tela, não se questiona, geralmente, que se pode entender aquilo como uma representação de uma bola de futebol vermelha, mesmo se a sequência de imagens suceder em decompor radicalmente sua forma, utilizando de outras associações e recursos estéticos. A partir do momento em que se enquadra, visivelmente, uma bola de futebol vermelha, podendo perceber todas as suas características superficiais, mais imediatamente identificáveis, assume-se que aquela imagem foi a representação de uma bola de futebol vermelha em algum momento.

Há muitas maneiras de qualificar uma representação. Uma das mais populares é o estereótipo. Esse tipo de representação sugere lógicas de negatividade moral e ética ou

positividade moral e ética. Além disso, há um abismo entre esses dois polos, ao qual não cabe o estereótipo. Logo, o estereótipo é geralmente recusado como recurso para a produção de discursos mais complexos, principalmente sobre identidades raciais, de gênero, nação, classe, entre outras.

No entanto, se o estereótipo funcionar como recurso para a forma estética da linguagem cinematográfica, sendo objeto modalizador de crítica ou componente metalinguístico, essa representação pode adquirir elaborações ampliadoras de subjetividades³. Geralmente, uma personagem estereotipada não pode estar entre o bem e o mal, ela precisa ter um encaminhamento claro, uma etiqueta, mesmo que em uma parte da narrativa ela apareça como bom, e em outra como mau.

É válido inserir nessa discussão que o modo reduzido de informações — significando uma superficialidade de conteúdo da personagem, por exemplo — não é obrigatoriamente entendido como algo a ser evitado para proposição de narrativas que possibilitem mananciais interpretativos que incidam na contínua possibilidade de desencadear discussões que promovam visões interessantes sobre a sociedade. Ou seja, a superficialidade também pode ser um elemento complexo. Portanto, indicar os estereótipos de um filme é uma forma de discutir sobre os problemas que deles resultam (o racismo, a transfobia, a homofobia, a sorofobia, por exemplo). Isso porque o estereótipo é uma forma de representação continuamente utilizada no campo das imagens em movimento.

Há representações ruins e representações boas. Como falamos, em sua gênese, o estereótipo é uma representação ruim. É preciso ter atenção sobre essa questão, pois representações ruins acontecem para ambos os polos do estereótipo (o negativo e o positivo da moral e da ética). Em outras palavras, mesmo uma personagem “boa” pode ser uma forma de reforçar questões racistas, “ruins”, como é o caso da “Mammy” dos filmes estadunidenses — a cozinheira negra da casa que serve como acessório para as ações das personagens brancas, estando disponível a todo momento para preencher às vontades dos protagonistas — ou do “negro bom”, aquele que é passivo e sofredor. Agora, uma questão para destacar nessa discussão é: usar o estereótipo deixando claro que aquilo é um estereótipo pode ser considerado um não-estereótipo?

³ Barbie (2023) é um filme cujo roteiro tem como ponto central a tematização do estereótipo. Especificamente, o de padrão mundial de beleza relacionado à boneca. A autoironia do humor dá o compasso da ação. Aliás, o uso do humor como recurso de crítica ao estereótipo não é algo novo, vide a série britânica Monty Python.

Em 1998, um grupo de cineastas negros brasileiros lançou o **Manifesto Dogma Feijoadá** (2018). Nele, haviam sete mandamentos para a produção de filmes do cinema negro. O quinto mandamento aponta que “personagens estereotipados, negros ou não, estão proibidos”. É didático encontrarmos a recusa pelo estereótipo por esse grupo, cujas histórias raciais constituem sua própria identidade. Isso reforça a ideia, óbvia e popular, de que estereótipos não são bons. No entanto, é preciso dar um passo a mais para entendermos qual a função desse discurso no que, mais a frente, iremos chamar de representações sustentadas.

Pensando o campo da literatura, por meio das narrativas, e da relação leitor-texto, o conceito de *horizontes de expectativa*, proposto por Jaus (1994), avança a nossa discussão. Durante a leitura de um texto, o leitor espera que determinadas questões aconteçam, por exemplo, um homem que planeja um assassinato, os leitores aguardam que algo do tipo aconteça em algum momento da narrativa. Cria-se um suspense, que, aliás, é um dos eixos da linguagem cinematográfica, conforme menciona Hitchcock em entrevista para Truffaut (2004).

Caso determinadas ações de um personagem não acontecem, por exemplo, gerando uma ruptura daquilo que se espera de uma obra, o horizonte de expectativa é ampliado. Isso se dá tanto em nível de *forma* quanto de *conteúdo*. O resultado, para o leitor, é a aquisição de um novo repertório. Basicamente, é como se iniciássemos a leitura sendo guiados pelo estereótipo e, em determinado momento, acontece a quebra desse estereótipo, por meio do alargamento de articulações da subjetividade sobre aqueles corpos ou temas.

2.2 O estereótipo negro

Se a discussão em torno de raça perpassa sentidos de essencialidade, originalidade, fundação e ancestralidade, parece haver na produção a sedimentação e movimentação dessas representações, além de algo como um desejo pela demarcação do que, de fato, se poderia assumir como legitimamente negro.

Nesses percursos, signos de violência amalgamaram-se na relação com a identidade racial. Pois, para muitos discursos, incluindo aí o colonialista, o ser negro estaria inevitavelmente associado às narrativas de sofrimento e desumanização. Para responder a isso, na arena de disputas de poder, buscou-se justamente uma forma de fixação de sentido

positivo para o negro. E é aqui que encontramos uma das principais encruzilhadas para o debate sobre representações raciais. Isto é, até que ponto a busca por uma essencialidade, “positiva” negra não seria também uma forma de atualizar os estereótipos? É um duplo movimento essencializante que já está posto e aglutinado aos outros discursos produzidos pelas mais variadas formas de narrativas.

O sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall analisa a produção de estereótipos e explica o dado contraditório de esperar uma cultura de essência negra. Tendo em vista que não existem formas puras ali:

Todas essas formas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de amis de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais pré-existentes. Essas formas são sempre impuras, até certo ponto hibridizadas a partir de uma base vernácula (Hall, 2003, p. 381).

O professor elabora uma crítica da essencialização. Por conseguinte, “entende que o movimento naturaliza e des-historiciza a diferença, confunde o que é histórico e cultural com o que é natural, biológico e genético” (Hall, 2003, p. 383). Dessa forma, se negamos ou apagamos os contextos históricos, culturais e políticos do significante “negro”, reforçamos a ideia de limpeza e tratamentos retílineos aplicados e encaixados a essa categoria. Por exemplo, se arbitrariamente coloca-se que todo negro possui uma identidade moral boa, aqueles que fugirem à regra serão o que? Não-negros? A naturalização de categorias históricas acarreta na fixação de significantes

fora da história, da mudança e da intervenção políticas. E um vez que ele é fixado, somos tentados a usar “negro” como algo suficiente em si mesmo, para garantir o caráter progressista da política pela qual lutamos sob essa bandeira — como se não tivéssemos nenhuma outra política para discutir, exceto a de que algo é negro ou não é. Somos tentados, ainda, a exibir esse significante como um dispositivo que pode purificar o impuro e enquadrar irmãos e irmãs desgarrados, que estão desviando-se do que deveriam estar fazendo, e policiar as fronteiras — que, claro, são fronteiras políticas, simbólicas e posicionais — como se elas fossem genéticas. É como se pudéssemos traduzir a natureza em política, usando uma categoria racial para sancionar as políticas de um texto cultural e como medida do desvio (Hall, 2003, p. 384).

O autor também chama a atenção para o fato de que a experiência negra não é vivida fora da representação. “É somente pelo modo no qual representamos e imaginamos a nós mesmos que chegamos a saber como nos constituímos e quem somos” (Hall, 2003, p.

384). A lógica não deveria ser o desejo de colocar para fora o conteúdo de um depósito de significantes estáveis, como se fosse a necessidade de expressar tudo o que já se sabe que se é. As políticas de representação fazem parte da constituição de identidades negras. Ainda assim, essas questões parecem ser insuficientes para o entendimento do que seria “o negro”, para Hall. “É para a diversidade e não para a homogeneidade da experiência negra que devemos dirigir integralmente a nossa atenção criativa agora” (Hall, 2003, p. 384 – 385). O sociólogo entende que os sujeitos estão em uma eterna negociação dos diferentes tipos de diferenças e não se aglutinam em torno de apenas um único eixo.

Ao analisar as identidades, para Hall, a questão mais difícil é entender que o campo é movediço. Sendo assim, as identidades frequentemente se deslocam entre si. No entanto, não haveria uma identidade racial essencializada possível para dar segurança, libertação e progresso para outras dimensões?

Existe sim uma política pela qual vale lutar. Mas a invocação de uma experiência negra garantida por trás dela não produzirá essa política. De fato, não é nada surpreendente a pluralidade de antagonismos e diferenças que hoje procuram destruir a unidade da política negra, dadas as complexidades das estruturas de subordinação que moldaram a forma como nós fomos inseridos na diáspora negra (Hall, 2003, p. 386).

Dessa forma, as reflexões sobre o sujeito negro devem ultrapassar a arena profundamente mítica, afastando-se do que o teórico chama de noção ingênua de um sujeito negro essencial. Sucede que Hall (2013) entende a raça como um “significante flutuante”. Isso porque as tentativas de fundamentar o conceito de raça se mostram insustentáveis, logo, o autor a entende como uma categoria discursiva. Este conceito acontece quando diferenças adquirem sentido e se tornam fatores da cultura humana e da regulação de condutas.

Raça funciona como uma linguagem. E os significantes se referem a sistemas e conceitos da classificação de uma cultura, a suas práticas de produção de sentido. E essas coisas ganham sentido não por causa do que contêm em suas essências, mas por causa das relações mutáveis de diferença que estabelecem com outros conceitos e ideias num campo de significação. Esse sentido, por ser relacional e não essencial, nunca pode ser fixado definitivamente, mas está sujeito a um processo constante de redefinição e apropriação. Está sujeito a um processo de perda de velhos sentidos, apropriação, acúmulo e contração de novos sentidos; a um processo infundável de constante ressignificação, no propósito de sinalizar coisas diferentes em diferentes culturas, formações históricas e momentos (Hall, 2013, p. 2).

No entanto, Hall faz um contraponto importante ao deixar expresso a realidade das manifestações raciais — seus efeitos são visíveis nos rostos, corpos e na discriminação racial que funciona nas instituições. Ele prossegue em sua análise discursiva ao pontuar que o conjunto de discursos, religioso, antropológico e científico, organizaram as classificações humanas a partir da lógica da diferença.

A natureza e a cultura operam como metáforas uma para a outra. Operam metonimicamente. É a função do discurso, e de raça como significante, fazer com que ambos os sistemas — natureza e cultura — correspondam um ao outro, de maneira que uma possa ser lida através da outra. Assim, uma vez que se saiba onde uma pessoa cabe na classificação das raças humanas naturais, é possível inferir daí o que provavelmente pensam, o que sentem ou produzem, a qualidade estética de suas produções, e assim por diante. A função de raça como significante é constituir um sistema de equivalências entre natureza e cultura (Hall, 2013, p. 4).

Uma das formas de produzir e manter essas classificações, funciona por meio da produção de narrativas ficcionais — no âmbito da literatura, do cinema e das artes em geral. Sucede que, ao pensarmos na categoria de estereótipo para entender a raça e o negro, observa-se a função de controle social (Stam, 2008) para racionalizar e justificar vantagens para os sujeitos e discursos que se situam hierarquicamente no poder.

Outro autor que também compreende a raça pelo caráter móvel é Achille Mbembe (2018). Ao analisar o modo como a modernidade produziu a identidade de raça, em uma ficção biológica, o filósofo demarca como os discursos racializados eram codificados a partir de uma ideia de loucura. A raça seria então uma categoria originária, material e fantasmática localizada “na origem de inúmeras catástrofes, tendo sido a causa de devastações psíquicas assombrosas e de incalculáveis crimes e massacres” (Mbembe, 2018, p. 13). O filósofo utiliza o termo “razão negra” para designar figuras do saber, modelos de exploração e depredação, paradigma da sujeição e das modalidades de sua superação e um complexo psico-onírico. É uma espécie de jaula que tem a raça como armação. Assim:

Para nós, só é possível falar da raça (ou do racismo) numa linguagem fatalmente imperfeita, dúbia, diria até inadequada. Por ora, bastará dizer que é uma forma de representação primária. Incapaz de distinguir entre o externo e o interno, os invólucros e os conteúdos, ela remete, em primeira instância, aos simulacros de superfície. Vista em profundidade, a raça é ademais um complexo perverso, gerador de temores e tormentos, de perturbações do pensamento e de terror, mas sobretudo de infinitos sofrimentos e, eventualmente, de catástrofes. Em sua dimensão fantasmagórica, é uma figura da neurose fóbica, obsessiva e, por vezes,

histórica. De resto, consiste naquilo que se consola odiando, manejando o terror, praticando o alterocídio, isto é, constituindo o outro não como semelhante a si mesmo, mas como objeto propriamente ameaçador, do qual é preciso se proteger, desfazer, ou ao qual caberia simplesmente destruir, na impossibilidade de assegurar seu controle total (Mbembe, 2018, p. 27).

Achille organiza a produção dessas devastações em três momentos: a espoliação organizada do tráfico atlântico — séculos XV ao XIX; o segundo momento, no final do século XVIII até o fim do Apartheid, no século XX; por último, a terceira fase, a partir do início do século XXI — globalização dos mercados, privatização do mundo pela lógica do neoliberalismo e crescente complexificação da economia financeira, do complexo militar pós-imperial e das tecnologias digitais. No neoliberalismo, podem ser monetizados absolutamente todos os acontecimentos e situações do mundo cotidiano. Logo, as identidades são monetizadas e, com isso, *políticas da positividade de representações* começam a figurar como estratégia de mercado na tecnocracia digital. Além disso, existe “a produção da indiferença, a paranoica codificação da vida social em normal, categorias e números, quanto por diversas operações de abstração que pretendem racionalizar o mundo a partir de lógicas empresariais” (Mbembe, 2018, p. 15).

2.3 Encruzilhadas para o estereótipo: o conceito de representações sustentadas

A emergência da necessidade de produções audiovisuais que apresentem assuntos raciais inauguradores de rupturas frente à tradição estereotípica dos corpos negros é um fato. No entanto, há encruzilhadas que confundem o que seriam produções de novas oxigenações. Na verdade, até que ponto é realmente produtivo pensarmos a discussão por esses termos? Talvez, possamos iniciar, como primeiro ponto, pela quebra de um ideal de filme que tenha em sua feitura questões *diretas* sobre raça. Isto é, a busca por um filme sobre raça — aquele em que negros e não-negros pudessem sair da sala de cinema com uma ampliação homoganeamente delineada sobre a raça.

Como temos visto, esse pressuposto estaria longe de ser atingido já que raça está diretamente relacionada a um elemento contextual, uma transitividade que necessitaria de um “complemento” para fazer sentido. No entanto, se não é possível fecharmos hermeticamente uma marchetaria dos sentidos *positivos* para o caldo discursivo que venha a diluir radicalmente as ordens do discurso racial, isso não significa a impossibilidade de registrar filmes agregadores de um valor que supere estereótipos e derivações limitantes

para a economia dos sentidos raciais. Sim, a questão está no “entre” a dureza e encaixe das madeiras da marchetaria, pensadas para a produção de superfícies sem o uso de elementos secundários, como cola ou parafusos, e a liquefação própria do discurso, aquilo que foge e volta, que evapora, liquefaz e solidifica a depender da situação climática.

Acresce que há uma situação que se repete, uma interpelação que, direta ou indiretamente, os filmes relacionados ao contexto racial precisam lidar: o encontro encruzilhar do comentário social, do estereótipo e do que vamos chamar de *subjetividades positivas*.

O comentário social é o registro de uma dada realidade social, econômica e política em uma obra, por exemplo, a empregada doméstica negra, o motorista negro, pessoas pobres negras, assaltantes negros, entre outros. Em outros termos, é um movimento ficcional enquanto operação de verossimilhança. A composição de uma sociedade existente na arena social, uma estratégia de inserção de crédito à ficção e a previsibilidade dos repertórios imagéticos da superfície cotidiana territorial. Há uma tendência, por uma parte de movimentos negros e nos agendamentos da discussão midiática sobre o tema, pela recusa radical dessa assunção de sentidos de sujeitos sociais em uma lógica paramentar *negativa* ao negro. Isto é, seria definitivamente um absurdo compor um personagem negro como traficante, maléfico, vilão. Afinal, esse movimento de associação estaria na mesma esteira da identificação racista que se faz socialmente — quantos homens negros são presos injustamente por acharem que são ladrões? As notícias são perenes sobre isso.

Prossegue que, se há esse comentário social de uma empregada negra, o seu aparecimento é carregado da perturbação e tensão dialógica de discursos alheios. Ou seja, relaciona-se com dinâmicas históricas de poder, cujos acontecimentos tem obedecido, majoritariamente, não a um amplo repertório de representações, mas a representações repetidamente limitadoras em mesmas linhas de sentido que tem sido usada como mais um recurso para a racionalização e justificação do racismo — isso é o estereótipo. Logo, o comentário social parece, em muitos momentos, funcionar como aliado aos estereótipos raciais.

Diante desse ponto, quais seriam as estratégias para romper a lógica estereotípica? Ainda, e estratégico, haveria um outro modo de pensar a raça no cinema que não esteja relacionado ao fora e ao dentro do estereótipo? A centralidade narrativa para o negro? O aumento do volume de representações de personagens negros ricos, bonitos, felizes e

conectados com identidades ancestralizadas da raça? Aqui chegamos na terceira rua encruzilhar: as subjetividades positivas.

Se entendemos o positivo como a afirmação de um otimismo, de uma afirmação exemplar moral e ética para representar as formas raciais, estaríamos pensando obrigatoriamente em discursos que não abarcariam produtividades que, de alguma forma, estejam próximas das fronteiras do estereótipo? Ou, na verdade, uma representação que complexificasse a ordem dos sentidos do que é “mau” poderia ser também, e talvez até principalmente, a *sustentação* das ampliações do repertório racial?

Ainda, por que tratar essa discussão sobre raça nos termos “positividade” e “negatividade”? É importante tomarmos esses termos para a discussão, pois eles têm sido registrados como modos centrais de racionalizar o debate racial na produção ficcional nas disputas discursivas, em dimensões mais populares, a nível de indústria cultural. A crítica racial parece ter, nos eixos positivo e negativo, algo fundante para orientar os consumos culturais.

No entanto, a produção de imagens ficcionais sobre corpos negros não deve estar restrita a uma positividade moral. Não é deixando de retratar empregadas domésticas que roubam joias ou traficantes negros que o avanço de representações mais plurais em obras cinematográficas dará impulso para inaugurar e manter discussões profundas sobre raça. Limitar negros a serem representados apenas como seres bons e ilibados também é uma forma de racismo, talvez ainda mais cruel por evidenciar, sutilmente, a ideia de que eles não devem ter comportamentos duvidosos porque, caso tenham, sua imagem não seria *sustentada*, causando aberturas para ligações históricas de sentido racial — justificativas para a inferioridade do negro, iniciadas e atualizadas ao longo da modernidade colonial. Em outras palavras, as representações sustentadas vêm para interpelar à pergunta: é possível filmar um negro cometendo assassinato e isso não ser automaticamente levado para o campo da ordem de uma redução *negativa* e estereotipada?

Poderíamos substituir o termo “subjetividades positivas” por “subjetividades sustentadas” ou melhor por *representações sustentadas*. O sentido de sustentação aqui é *diretamente estrutural*. Isto é, pensando a produção de racialidades ficcionais a partir de uma metáfora das fundações de uma casa ou prédio. Nesse sentido, para que os sujeitos adentrem com segurança esse lugar, é preciso que a estrutura fundacional esteja devidamente sustentada. Dessa forma, os sujeitos podem adentrar, circular e morar sem o risco de acidentes. Nesse caso, qual seria o acidente? O de tomar a produção daquelas

representações como algo universalmente explicador dos corpos negros — é o evitar da metonímia do acidente. No entanto, isso não significa que acidentes não podem ocorrer na casa — afinal, a linguagem não está mais dentro da máquina estruturalista — mas aquele ao qual nos referimos é a nível que atinja as fundações, comprometendo a integridade da casa. Lembre-se que aqui a casa é tomada enquanto arena discursiva, de produção de subjetividades. Em outras palavras, criar um personagem negro que esteja aparentemente próximo, mas não dentro e nem exatamente na fronteira, de um estereótipo ou comentário social, prescinde a ideia de que isso obrigatoriamente seria encarado como uma limitação racista.

Em vista disso, a *representação sustentada* é uma possibilidade para a produção e análise de filmes antirracistas; categoria cinematográfica que amplia as subjetividades raciais, utilizando-se de discursos historicamente associados aos sentidos moralmente e eticamente negativos. Logo, operaria em uma articulação complexa entre o estereótipo e o comentário social. Assim, ela é um conjunto de elementos da linguagem da imagem em movimento que converge para a tentativa de ficcionalizar os corpos negros em uma interlocução revisitada dos estereótipos e do comentário social, no entanto, sem reforçá-los. Geralmente, a representação sustentada é identificada por meio da categoria de personagem, podendo ser entendida como uma subcategoria. No entanto, a representação sustentada não se reduz ao personagem e está mais relacionada à produção de uma ambiência construída pelos sons, *mise-en-scène* e outros elementos da ordem da linguagem cinematográfica do que em marcadores clássicos da narrativa.

Podemos pensar em quatro tipos de representação sustentada — de classe, sexualidade, religiosidade ou psicológica. Esses quatro eixos são marcadores identitários historicamente atualizados nos corpos raciais. Isto é, o negro e a negra foram representados nessas qualificações de pobre, sexual, candomblé e loucura. A questão é que essas qualificações funcionavam de modo a reduzir as experiências negras, produzindo cristalizações de um aprendizado sobre o que é ser negro.

Para fazermos a travessia do campo do estereótipo, para o campo da sua quebra e abertura de novas perspectivas subjetivas, é necessário utilizar o que é próprio da linguagem cinematográfica, transcendendo o conteúdo e indo em direção à *forma*. Como exemplo: as falas racistas de dois personagens podem mudar completamente de sentido, tornando-se antirracistas, a depender do modo como a forma cinematográfica organiza esse conteúdo.

Em **Paloma** (2022), a narrativa centraliza o drama social e econômico de mulheres trans e travestis. Apresentar essa população em situação de vulnerabilidade social é um lugar-comum e coordenado na arena dos discursos entre o estereótipo e o comentário social. Afinal, a inexistência de inserção de políticas públicas para pessoas trans e travestis, associada ao preconceito e discriminação, de fato impõem uma realidade de expulsão compulsória do lar, as direcionando para a prostituição como elemento possível de obtenção de alguma dignidade em acessos econômicos, educacionais e sociais. O regime de imagens que utilizou desse tema, reforçou e estabilizou a desumanização desses corpos, emergindo uma fronteira da outrificação subjetiva. Diante disso, como representar uma realidade que continuamente está associada às reduções das possibilidades de ser das travestis e trans?

O cinema não conhece muitas histórias sobre esses corpos. **Paloma** quebra com o regime de ausência ao trazer uma mulher trans e negra como protagonista, utilizando recursos que fortalecem imagens sustentadas. Destacamos o uso do foco no filme como uma solução criativa para discutir o tema da violência da transfobia. Propor-se a produzir imagens que comentem esse contexto tem um risco elevado de cair em chaves de sentido que limitam o tema, aumentando o espaço entre o espectador e a personagem social. É uma situação parecida com o retratamento do racismo. Ou seja, como falar do racismo sem recorrer ao estereótipo do negro injustiçado, sofredor e vitimizado? Nesse mesmo sentido, como falar da transfobia sem reduzir a dignidade dos corpos trans e travestis? Vejamos o uso do foco da lente da câmera em **Paloma**.

Em momentos em que a personagem principal sofre violência (xingamentos) por causa da sua identidade trans, a câmera desfoca os personagens que emitem as palavras. A lente da câmera mantém o foco em Paloma, posicionando com destaque a personagem. Na verdade, há uma recusa da câmera em focar em personagens que estejam longe da Paloma. É uma dupla distância operada aí: a do foco e a da distância das personagens na *mise-en-scène*. É um gesto — que se amplia, aliás, para toda a decupagem do filme — de restituição histórica do regime das imagens sobre corpos dissidentes. Isso porque há uma centralidade política em mostrar os dramas sociais dessas identidades. Trazer para a arena de discussão pública, colocando imagens humanizadas, no sentido de construir repertórios cujas ausências eram os únicos volumes de presenças. Iluminar bem um rosto de uma mulher trans na tela ou filmar momentos de felicidade dessas personagens são elementos composicionais por uma dignidade que é constitutiva das representações sustentadas.

O jogo do foco-desfoco, utilizado ao longo do filme, tem seu fechamento e sua mudança de valência justamente na cena final. Paloma encara o espectador, olhando para a câmera, enquanto se distancia, aumentando a profundidade de campo. À medida que a ação acontece, há o desfoque. Então, se antes o desfoque se dava para demarcar politicamente o lugar do discurso transfóbico, agora o desfoque se dá no alvo direcionado. A imagem borrada, logo após o confronto do olhar de Paloma, interpela o espectador no ato final da obra fílmica, como se dissesse: *você realmente me vê?* É uma forma de tomar a entidade do espectador para a feitura fílmica, tendo em vista que ele é integrado para a cena. Paloma se torna espectadora. A imagem olha a imagem se olhando, evidenciando uma economia da distância das imagens.

Com isso, em **Paloma**, a quebra do pacto ficcional e o uso do foco compõe um cenário: é apenas em determinada posição que há possibilidade de nitidez — tomando a nitidez no sentido de determinada forma de leitura, de interpretação. À medida que a personagem se desfoca e diminui o seu tamanho no quadro, ao aumentar a sua profundidade de campo ao seguir em um carro, é como se o resultado final do filme, o fechamento da obra, demarcasse politicamente o lugar do cinema: a volumetria das distâncias da subjetividade. E não só isso, mas a atualidade do local para as subjetividades de corpos historicamente engradeados a um conjunto unívoco de sentidos.

Além disso, o filme também aborda o assassinato, a partir do espancamento, da amiga da personagem principal. Como abordar uma temática constantemente repetida e associada negativamente aos corpos trans e travestis sem tornar aquilo estéril para o debate e as subjetividades representadas? Mais uma vez, observamos o uso da forma (montagem e *mise-en-scène*) como recurso para *sustentar* a representação.

Praça Paris (2018) é outro filme brasileiro que parece articular representações complexas utilizando de uma temática recorrente: o negro traficante, a pobreza e todo esse universo que insere as representações raciais na arena de discursos policiais, jornalísticos e populares. O tempo de tela para o corpo negro e a racialização da branquitude são os principais pontos utilizados pelo filme. Observamos personagens negros “maus” e uma representação da favela como lugar de insegurança. Também se destaca negros em profissões de classe baixa. O medo é um sentimento posto nas relações entre brancos e negros.

No entanto, a *mise-en-scène* e as falas das personagens em **Praça Paris** produzem discursos menos estanques e até inéditos no tratamento racial no cinema brasileiro. A

narrativa se desenvolve em torno da relação entre uma mulher branca, Camila, e uma mulher preta, Glória. A primeira é mestranda e portuguesa, cuja pesquisa em psicologia trabalha a categoria do sentimento de empatia. Assim, ela é a psicóloga de uma mulher negra, moradora de uma favela no Rio de Janeiro e que trabalha como ascensorista no mesmo prédio da universidade a qual Camila faz o mestrado. Nesse sentido, o cinema torna visível um lugar social que historicamente aparece no regime de imagens como secundarizado ou apagado.

Notamos o abismo social entre os mundos da portuguesa e da brasileira em seus conflitos raciais. Glória sofreu abuso do pai dos 10 aos 15 anos, que foi assassinado por ela e por Jonas — o irmão que está preso e tem influência política comandando o tráfico na favela. Em determinada sessão, Glória revela que sonhou com Camila, elas trocavam de posição social e racial. No sonho, Glória falava igual a Camila, com o sotaque, era rica e “bonitinha”. Sucede que a mulher negra protagoniza a tensão clássica de racialidade no Brasil: “mas você não ia querer ter a minha vida. E eu, como a doutora me enxergava igual a um bicho do zoológico, porque é assim que você me enxerga, né?”.

Aos poucos, observamos um certo apaixonamento, simpatia ou idealização de Camila pelo “povo brasileiro” desmoronar. Isso está dado quando a personagem joga um copo de vidro contra a fotografia de sua avó portuguesa, que veio para o Brasil e morreu aqui, em paralelo ao desenvolvimento tenso da relação com Glória. Se antes, no filme, Camila havia reencenado a foto no local e posição original, na Praça Paris. Agora, a narrativa sugere que ela entendeu o porquê que diziam que a avó morreu por causa do Brasil. “A minha família sempre disse que o culpado da morte da minha avó tinha sido o Brasil. Eu nunca acreditei”.

Assim, as grandezas empatia e realidade brasileira são inversamente proporcionais. Quanto mais Camila se aprofunda no conhecimento cru e violento da realidade brasileira, em seu eixo racial, menos empática ela se torna. Ou melhor, o medo de ser morta começa a crescer e a paranoia guia seu andar pelo território. Camila agora está no lugar, por meio de sonho, da mulher que teve o cabelo raspado pelos traficantes na favela. Vemos o corpo branco, careca e nu correr pelas vielas daquele território.

Em outro momento Glória pergunta: “a doutora tá com medo? Medo de mim?”. O quanto seria problemático colocar o negro como pessoa que produz intencionalmente o medo no branco? Glória usa da sua imagem racializada por Camila na tentativa de barganhar a permanência da relação. Nesse sentido, o filme estaria reforçando o

componente racista do medo ou rearticulando o tema, afinal, Glória, de fato, não faz nada com Camila? Nesse jogo, o racismo está posto. Ambas as personagens sabem que ele enquadra essa relação. A empatia de Camila é posta à prova e há aí a ironia. A doutora, tomada por sua paranoia, é ríspida com o homem negro que tenta ajuda-la na rua e corre de um rapaz que flertava com ela.

Praça Paris discute a branquitude, ao colocá-la no centro da narrativa. Diferente de uma tradição do cinema brasileiro, os brancos não estão em foco, nem a negritude é univocamente racializada. Uma simbologia que resume isso é a história que o namorado de Camila relata para ela no momento em que ela se queixa que a sua orientadora é jurássica e não entendeu nada do seu relatório sobre Glória. Seu namorado diz que pode ser um problema de hipótese. Então, ele fala sobre um Judeu que chegou ao Brasil na época da Segunda Guerra, que ao desembarcar no porto, viu um negro comendo com as mãos um pedaço de um bicho. Então o Judeu pensou que nunca poderia viver em um país assim. Depois descobriu que esse bicho era uma jaca.

Ao longo do filme, o expectador é interpelado a refletir se as atitudes da psicóloga são racistas ou não. Isso porque Camila decide reencaminhar a paciente para outro psicólogo ao perceber que a relação estaria adentrando no campo pessoal e ela poderia sofrer alguma violência pelo fato de Glória morar na favela e ter um irmão que trabalha no crime.

2.4 Impasses para o conceito de representações sustentadas

Qual é o limite de uma representação? Trabalhar com a categoria de representação sustentada pode implicar em uma obrigatoriedade de pressuposições de sentido por parte do leitor de uma obra cinematográfica. Nem sempre, por mais criteriosa e dinâmica que a *forma* se apresente, o *conteúdo* da violência será bem recebido. Afinal, a nível esquemático, tratar de temas que envolvam as diversas violências relacionadas aos corpos negros é uma articulação complexa.

O termo representação, por se relacionar ao estereótipo e ao comentário social, resguarda uma tradição em torno da narrativa literária que pode obliterar os outros recursos de composição linguística do cinema — a *mise-en-scène*, o som e a performance dos autores. Possivelmente, a ideia de representação sustentada funcione melhor enquanto objeto de crítica para reduzir esquematizações que resultam em esterilidade, qualificando o

debate para as sutilezas da forma cinematográfica. Um segundo olhar para a utilização de percursos com o estereótipo, em chave semelhante à descoberta dos atores negros (como Grande Otelo e Zezé Motta) que atuaram enquanto autores (Hirano, 2013) ao reescreverem, por meio das sutilezas de suas performances, os papéis estereotipados aos quais foram designados.

Todavia, é preciso cuidado para que a categoria não seja estanque, obtendo sentidos imediatos de assunção. A intenção, ao trabalhar com as representações sustentadas, não é a de cumprir um papel de descoberta e correspondência homogênea a cada filme. Ou seja, não queremos procurar novas caixas de sentido, tal como os estereótipos, e dizer: isto é uma representação sustentada.

A ideia de que “é a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (Candido *et al.*, 1992, p.14), produziu o esquematismo observado em obras como **O negro brasileiro e o cinema** (Rodrigues, 2011). O livro analisa representações, as quais chama de arquétipos, que se repetem ao longo da história da produção de imagens cinematográficas sobre o negro. Logo, “a mãe preta” ou o “negro de alma branca” são analisados enquanto componentes explicativos sobre o território do negro no cinema. O problema dessas análises é que elas têm sido referência unívoca para a pesquisa. Infelizmente, ainda são poucas as obras sobre análises raciais do cinema brasileiro que conseguem circular pelo mercado editorial a nível volumoso e reconhecido. O livro de João Carlos Rodrigues parece ser uma versão brasileira de produções estadunidenses tais quais **Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films**, de Donald Bogle (2001).

Para o contexto brasileiro, a questão que colocamos, ao seguir uma interpretação de arquétipos é a fragilidade do movimento externo-interno que esse tipo de categoria analítica impõe. Isto é, até que ponto “o negro de alma branca” pode ser encontrado em um filme qualquer? Parte-se com uma ideia de encaixe já muito bem delineada. O resultado disso tem sido a exclusão de observar as sutilezas, que se dão por ausências, que um olhar sobre raça pode funcionar enquanto dispositivo de interpretação mais complexa e menos estanque. Isso porque a nossa crítica aqui é que as análises raciais que privilegiam esse tipo de linha narratológica parecem encontrar um diagnóstico estável de sentido para os filmes. Em outros termos, se um filme possui personagens que podem ser lidos enquanto “o malandro”, “o favelado” ou “a negra boazuda”, o que resta a partir daí? Denunciar o

racismo da redutibilidade da subjetividade de personagens negros viabiliza que vias de construção para uma análise racial no cinema? Demarcamos aqui mais uma vez: não excluímos ou rechaçamos essas possibilidades de leitura. No entanto, criticamos o monopólio epistêmico que se criou a partir disso.

A solução para quebrar com esse padrão seria integrar, de forma mais volumosa, para a análise, categorias mais específicas da imagem em movimento. Títulos clássicos e já vastamente legitimados, como **Multiculturalismo tropical**: um história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros, de Robert Stam (2008) procedem por meio de uma análise curatorial e temática, tomando a categoria de raça como um recurso de leitura para interpretar as diferentes perspectivas culturais do Brasil e Estados Unidos. Entendo-as, no que tange a esse tema, como diferentes apenas no sentido de volume ou níveis, mas semelhantes justamente naquilo que haveria de imutável dessa categoria de raça. Dessa forma, Stam (2008) faz uma seleção de filmes, analisando-os a partir da categoria de personagem, na forma de aparecimento da representação ou na identificação de temas socioculturais da realidade brasileira que foram introjetados à feitura desses filmes. Com isso, ele identifica esses aparecimentos, mas não mostra os modos, a partir da imagem em movimento, como esses aparecimentos podem fazer sentido e serem associados a essas categorias.

No entanto, o objetivo do livro talvez nunca tenha sido esse, primeiro porque se assim o fosse, o seu tamanho teria que ser quintuplicado ou mais, quando consideramos o período de análise contemplado, que é basicamente toda a história do cinema brasileiro, de 1898 até a primeira década dos anos 2000. Apesar de compreendermos isso e não invalidarmos o trabalho volumoso e dedicado de análise posto no livro, o fato da obra ocupar um lugar de referência no mercado editorial, o que se pode perceber no volume de citações de trabalhos sobre cinema brasileiro que se pretendem analisar a raça, exemplifica um lugar de ausência na produção de formas que, de fato, possam sair do dualismo e esquematismo quase que anacrônico, sobre as representações raciais.

É interessante perceber que Stam, em artigo com colaboração de Shohat, vai falar justamente no quanto “privilegiar o retrato social, o enredo e o personagem geralmente conduzem à desconsideração das dimensões especialmente cinematográficas dos filmes” (Shohat, Stam, 2022, p. 253). Nesse texto, os autores vão problematizar o essencialismo contido na análise do estereótipo e apontar os pontos cegos que isso pode levar.

Frequentemente as análises poderiam ter sido de romances ou peças. Um estudo abrangente deve prestar atenção às “mediações”: estrutura narrativa, convenções do gênero, estilo cinematográfico. Um discurso eurocêntrico em um filme pode vir não somente por meio de personagens e enredo, mas também pela iluminação, pelo enquadramento, pela *mise-en-scène*, pela música. Algumas questões básicas da mediação têm a ver com os *rappports de forces*, o balanço do poder, por assim dizer, entre o primeiro plano e o plano de fundo.

Os autores elaboram uma série de questões para dar conta de evitar o esquematismo literário na imagem em movimento, baseado apenas na análise narratológica.

Para falar da “imagem” de um grupo social, devemos fazer perguntas precisas sobre imagens. Quanto espaço os representantes desses grupos ocupam na tela? São vistos em close ou somente em tomadas a distância? Com que frequência aparecem e por quanto tempo? São personagens ativos, atraentes ou suportes decorativos? A técnica cinematográfica faz com que nos identifiquemos mais com um olhar do que com outro? Quais olhares são recíprocos ou ignorados? Como o posicionamento dos personagens transmite distância social ou diferenças de status? Quem é frente e centro? Como a linguagem corporal, a postura e a expressão facial comunicam hierarquias sociais. Arrogância, servilidade, ressentimento, orgulho? Qual comunidade é sentimentalizada? Há uma segregação estética por meio da qual um grupo é canonizado e o outro, vilanizado? As hierarquias sutis são transportadas pela temporalidade e subjetivação? Quais homologias informa a representação artística e étnica/política? (Stam, Shohat, 2022, p. 254).

Assim, é preciso observar o som e a música nos filmes, além de estar atento às contradições entre os diferentes registros. De modo esquemático e a nível didático, é entender que um filme, em seus diálogos, pode ser extremamente racista, mas que a forma como os atores são iluminados e a *mise-en-scène* enriquecem as subjetividades negras ali postas.

CAPÍTULO 3 – AS REPRESENTAÇÕES DA RAÇA A PARTIR DO TERRITÓRIO EM O SOM AO REDOR, AQUARIUS E BACURAU

O território é um conceito político, resultado das relações de poder que se dão no Estado e no meio social. Contudo, o conceito, proveniente da geografia, possui diferentes abordagens:

A dimensão social torna-se fundamental na definição de território, que abandona a noção de ser meramente uma limitação da extensão da ação do poder do Estado e passa a ser compreendido também pelo seu produto social que, ao produzir e reproduzir-se no espaço geográfico, exerce relações de poder, territorializando seus aspectos culturais e gêneros de vida (Rodrigues, 2015, p. 155).

O território está em disputa, atravessado por conflitos históricos de classe, raça ou gênero e que está expresso no discurso das imagens, entendidas enquanto texto; pensado como uma categoria central para entender o cinema brasileiro produzido nos últimos anos, em seu viés de produções de sínteses interpretativas sobre o Brasil. Além disso, possui dimensões materiais e imateriais, que estão conectadas às relações sociais. Dessa forma, nossa perspectiva também acontece na tentativa de construir uma análise territorial (Zan, 2021) discursiva dos filmes e do cinema a partir da categoria de raça.

A linguagem cinematográfica é entendida como um conjunto de técnicas estruturadas, carregadas de sentidos e que se reinventam à medida que são utilizados em novas formas de organização a cada filme. Pensando didaticamente, estamos falando de uma gramática da linguagem cinematográfica em que as noções de narrativa, plano, montagem, *mise-en-scène*, som (*in*, *off* e *over*) e suas ramificações são organizadoras para o desenvolvimento destes textos da imagem em movimento, seja pela sua negação ou pela manutenção de determinado modo relacionado a certos padrões historicamente situados, ou seja, pela reinvenção desses padrões que produzem categorias específicas, como a raça. Com isso em mente, inserimos o contexto social, que será organizado por essa linguagem.

Dessa forma, o que significa nascer e viver em um país? Qual é a relação entre ser brasileiro e ser negro? Ao nascer em determinado território, o indivíduo absorve e compartilha determinados padrões culturais (roupas, costumes e um conjunto de visões de mundo sobre si e sobre os contextos sociais, políticos e econômicos). Na história da Modernidade, pertencer a uma nação parecia dar conta de explicar os movimentos culturais, as disputas de poder e a produção de um pensamento sobre a categoria de raça.

Nessa arena, a dicotomia do local/global atuou pedagogicamente nos discursos sobre filiações nacionais e raça. Isto é, se pertença à Itália, logo tenho uma identidade étnica homogênea de italiano. Aquilo que não se enquadra nesse padrão estaria fora da lógica binária. Italianos pressupõem uma racialização branca e todos os seus desdobramentos positivos na escala de hierarquias. Assim, um cidadão italiano negro não caberia no raciocínio e, portanto, estaria excluído. O contrário também é verdade e foi reforçado em muitos momentos da História recente, ou seja, o absolutismo étnico também orientou a cultura política negra.

A partir desses pontos que Paul Gilroy (2012) analisa as insuficiências na explicação da categoria contemporânea de raça, situando a realidade cultural do Reino Unido, mas ampliando a lógica para outras realidades negras. Para isso, ele propõe a tese do Atlântico Negro como uma forma mais complexa de repensar os reforços de movimentos identitaristas. Enfatiza como os sistemas de trocas culturais mundiais podem ser marcadores de pensamento para auxiliar na construção de uma crítica negra contemporânea, dando conta de uma leitura menos estanque das dinâmicas de poder e produção discursiva sobre raça. O seu argumento observa a relação interior/exterior, que “deve ser reconhecida como um elemento mais poderoso, mais complexo e mais contestado na memória histórica, social e cultural de nossa nação gloriosa que anteriormente se supunha” (p. 50). Assim, desloca a centralidade de observar a categoria de raça por uma lente nacionalista, quebrando noções fixas desse identitarismo nacional. Isto é, não é que ele negue radicalmente a ideia de uma identidade nacional associada à raça, mas sim coloca em suspensão as construções históricas de sentido do que até então se associava nesse debate raça/nação.

O Atlântico negro são “formas culturais estereofônicas, bilíngues ou bifocais originadas pelos — mas não mais propriedade exclusiva dos — negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória” (2012, p. 35). Ele é uma maneira de discutir o mundo moderno a partir de perspectivas transnacionais e interculturais. Assim, a categoria é uma unidade de análise, única e complexa, que desafia os “modos como as histórias culturais e políticas dos negros americanos têm sido até agora concebidas” (2012, p. 57). O Atlântico negro está relacionado com a diáspora africana e a um modo de se implicar na renovação das culturas políticas que encontram seus pontos de produção na atualização das relações de poder entre a Europa, África e América. Logo, é “um meio para reexaminar os problemas de nacionalidade, posicionamento [location],

identidade e memória histórica” (2012, p. 59). Ao considerar o Atlântico negro como a especificidade da formação política e cultural da Modernidade, o autor abre espaço para observar as imposições discursivas colocadas para o movimento negro, rasurando oposições binárias e o “fluxo uniforme dos produtos culturais em unidades nítidas e simétricas” (2012, p. 82).

É importante lembrar que a escravidão do sistema de *plantation* — essência do capitalismo — ocupa um lugar central para pensar o Atlântico negro. Afinal, foi a partir dela que as trocas culturais se deram nesse lugar oceânico do entre territórios. Sobre esse ponto, conseguimos analisar a noção de um território não-territorializado pelo pensamento da branquitude. Isto é, o oceano atlântico foi ausentificado na produção de uma presença sobre as culturas negras. A figura do navio é útil para destacar isso e o quanto o sentido de movimento versus permanência foi, e ainda é, uma dialética protagonista na construção de uma crítica negra. Ou melhor, a reformulação das noções de tempo e espaço, repensando as periodizações simples da modernidade e observando o encontro entre as descontinuidades, isolamentos e reverberações no jogo entre a produção de discursos articulados pelo passado, presente e futuro.

Os navios eram meios vivos pelos quais se uniam os pontos naquele mundo atlântico. Eles eram elementos móveis que representavam os espaços de mudança entre os lugares fixos que eles conectavam. Consequentemente, precisam ser pensados como unidades culturais e políticas em lugar de incorporações abstratas do comércio triangular. Eles eram algo mais — um meio para conduzir a dissensão política e, talvez, um modo de produção cultural distinto. O navio oferece a oportunidade de se explorar as articulações entre as histórias descontínuas dos portos da Inglaterra, suas interfaces com o mundo mais amplo. Os navios também nos reportam à (p. 60) *Middle Passage*, à micropolítica semilembada do tráfico de escravos e sua relação tanto com a industrialização quanto com modernização. Subir a bordo, por assim dizer, oferece um meio para reconceituar a relação ortodoxa entre a modernidade e o que é tomado como sua pré-história. Fornece um sentido diferente de onde se poderia pensar o início da modernidade em si mesma nas relações constitutivas com estrangeiros, que fundam e, ao mesmo tempo, moderam um sentido autoconsciente de civilização ocidental (Gilroy, 2012, p. 60 – 61).

O navio é uma chave de leitura para analisar o quanto o negro não está na modernidade ocidental. A história intelectual do Atlântico negro orienta-se pela duplicidade resultante do estar dentro e fora concomitantemente. O que se pretende, agora, é deixar nítido esses processos ao reavaliar o significado do estado-nação moderno. Isso porque não há mais, pelo menos da forma como se foi posto historicamente, uma unidade

política, econômica e cultural dos países. Há porosidades das fronteiras nacionais. Esse “é um fenômeno mundial com consequências importantes para a relação entre a política da informação e as práticas de acumulação do capital” (2012, p. 42)

Ao deixar isso explícito, Gilroy (2012) critica as ideias sobre integridade e pureza das culturas que estaria no centro da relação entre nacionalidade e etnia, tão interpelada nas histórias pós-coloniais dos colonos negros do Reino Unido. A história cultural dos negros no Ocidente encontra, na afirmação da identidade nacional, uma forma de preencher a subjetividade e identificação racial. Isso deve ser rasurado para a produção de uma crítica mais complexa.

A indústria cultural estadunidense, por exemplo, em sua modernidade euroamericana, determinou a nacionalidade também como um discurso político negro. É um legado que:

condiciona a aspiração contínua de adquirir uma identidade “enraizada” supostamente autêntica, natural e estável. Esta identidade invariante é, por sua vez, a premissa de um eu “racial” [“racial” self] pensante, socializado e unificado por sua conexão com outras almas aparentadas normalmente encontradas, embora nem sempre, dentro das fronteiras fortificadas das culturas étnicas distintas que também podem coincidir com os contornos de um estado-nação soberano que garante sua continuidade (p. 84).

A partir disso, podemos comentar sobre as duas variedades do essencialismo étnico — a ontológica e a estratégica — ao qual Paul Gilroy aborda para falar sobre o seu antagonismo nas discussões sobre arte negra e crítica cultural. O que está em jogo é a essência e a não-essência de uma consciência racial. O essencialismo ontológico é caracterizado pelo pan-africanismo bruto, que “procura uma prática artística que possa retirar das massas do povo negro as ilusões pelas quais ele tem sido seduzido por sua condição de exílio e consumo impensado de objetos culturais impróprios” (2012, p. 86). Isto é, recusa o consumo, pelo povo negro, de produtos que não estejam de acordo com a essência africana — itens “errados” para tratamento de cabelo, música pop e roupas ocidentais, por exemplo.

Logo, “A comunidade é percebida como estando no caminho errado, e a tarefa do intelectual é lhe dar uma nova direção, primeiramente pelo resgate e, depois, pela doação da consciência racial de que as massas parecem carecer” (2012, p. 86). A resposta para o combate dessa posição é a posição pluralista que observa a negritude como um significante aberto. Dessa forma, as particularidades negras são assumidas como complexas em sua

plasticidade contextual a partir de marcadores de classe, sexo, gênero, idade, etnia, economia e consciência política. A ideia unitária de comunidade negra é recusada, celebra-se a polifonia das expressões culturais negras. No entanto, há também uma dificuldade nessa segunda visão pois “ela tem sido insuficientemente consciente do poder de resistência de formas especificamente racializadas de poder e subordinação” (2012, p. 87). Tudo isso quer dizer que: não há uma essência negra, mas há amarrações e nós, historicamente situados e estáveis dentro de sistemas de sentido.

Falar a sério sobre a política e a estética das culturas vernaculares negras exige um confronto embaraçoso com diferenças intrarraciais substantivas, que tornam simplesmente insustentável o essencialismo cômodo a partir o qual a maioria das apreciações críticas são construídas. À medida que crescem essas divisões internas, o preço desse embaraço tem sido um doloroso silêncio (Gilroy, 2012, p. 93).

O empreendimento do Atlântico negro propõe uma revisão para o conceito de modernidade ao registrar as fissuras internas ocultas. Por quê? O motivo é que a modernidade está associada ao conceito de progresso, à ruptura absoluta do primitivo, de produção de um pacto definitivo da purificação civilizacional — a experiência da escravidão e o ponto de vista das trocas raciais no território do navio atlântico implode essa aceção. Pois é na produção das histórias de brutalidade que reside o abismo entre a expectativa moderna e a efetiva experiência moderna.

Assim, a tradição moderna perde o seu posto de racionalidade, “em parte pelo modo como a escravidão se tornou interna à civilização ocidental e pela cumplicidade óbvia que tanto a escravidão da *plantation* como os regimes coloniais, revelaram existir entre a racionalidade e a prática do terror racial” (Gilroy, 2012, p. 98). A instituída universalidade e racionalidade da Europa e da América iluminista sustentaram e transplantaram “uma ordem de diferença racial herdada da era pré-moderna” (2012, p. 114).

Dessa forma, Gilroy elabora importante chave de leitura ao dizer que a memória da escravidão — dispositivo de interpretação — se torna um recurso intelectual vivo para produzir um novo conjunto de respostas frente à pergunta: quais seriam as melhores formas possíveis de existência social e política para esse negro que deslocou seu estatuto de escravo para cidadão? Modernidade e escravidão estão estreitamente associadas.

Está na hora de reconstruir a história primordial da modernidade a partir do ponto de vista dos escravos. Estes emergem na consciência

particularmente aguda da vida e da liberdade que é nutrida pelo “terror mortal do mestre soberano” sentido pelos escravos e a constante “provação pela morte” que a escravidão se torna para o escravo do sexo masculino. Essa história primordial oferece uma perspectiva ímpar sobre muitas das questões intelectuais e políticas fundamentais nos debates da modernidade. Já mencionei a ideia de história como progresso. Afora essa permanente pedra no sapato, as perspectivas dos escravos exigem uma visão clara não só da dinâmica do poder e dominação nas sociedades de *plantation* dedicadas à busca de lucro comercial mas das categorias centrais do projeto iluminista, como a ideia de universalidade, a fixação dos significados, a coerência do sujeito e, naturalmente, o etnocentrismo basilar no qual todas essas categorias tendem a se embasar. Cada uma dessas questões produz impacto na formação do discurso racial e tem relevância para a compreensão do desenvolvimento da política racial (Gilroy, 2012, p. 126).

A transformação emancipadora do mundo, na redução ou fim da violência epistêmica e concreta da tipologia racial, estaria articulada a uma condição residual da escravidão. O cinema, a música e a literatura autobiográfica são produtos culturais que dimensionam e atualizam essa memória.

Dando prosseguimento a análise das dinâmicas de poder na arena de disputas culturais racializadas, o terror é um gênero discursivo fundamental para entender as articulações com as ideias de rasura do projeto civilizacional moderno, a expressão nas narrativas artísticas ficcionais e a produção dos dispositivos interpretativos de crítica. Isso porque o “o terror racial não é meramente compatível com a racionalidade ocidental, mas voluntariamente cúmplice dela” (Gilroy, 2012, p. 127).

Para entender como isso se expressa, observemos os registros históricos da preferência, do escravizado, à prática do suicídio, em uma recusa à condição continuada de desumanidade — lógica essencial do sistema de *plantation*. A morte aparece como forma de libertação. Isso demarca a percepção do quanto o ato ampliado de luto estará no eixo central da consciência do escravo. Além disso, os conceitos de progresso e declínio sugerem elementos importantes para o desenvolvimento dessa discussão.

Isso porque, desde o pensamento abolicionista, até o moderno, os usos de sentidos de progresso são articulados de forma central para as argumentações raciais e diagnósticos sobre a sociedade. O conceito tem uma filiação europeia e foi usado como régua de referência para classificações coloniais. Pensando nisso, é importante trazer a história desse conceito para seguirmos na discussão, tendo mais nitidez para quando chegarmos na análise do cinema brasileiro. Afinal, o conceito de progresso e declínio está diretamente relacionado às temáticas sociais abordadas pelos filmes, que encontram no eixo da raça um

importante elemento para pensar os jogos de representação, em suas presenças e ausentificações.

Vale ressaltar que os conceitos de progresso e declínio foram demorados objetos de reflexão para um universo de pensadores, como: Darwin, Hegel, Marx, Schopenhauer, Nietzsche, Weber, Tocqueville, Burckhardt, Habermas, Walter Benjamin e muitos outros, conforme apontado por Gilberto Dupas, em o **Mito do Progresso** (2007). Analogamente, em **A história dos conceitos** (2020), o historiador alemão Reinhart Koselleck dedica um capítulo inteiro sobre as mudanças históricas dos conceitos de progresso e declínio. Para isso, inicia a sua análise linguística a partir da frase “isso vem do progresso”, referida pelo caso da Aldeia de Frenke, acontecido em 1880, perto do rio Weser, no noroeste da Alemanha.

Nessa comunidade, havia o rito de confirmação experienciado por meninos que adentravam à vida adulta. Assim, uma bofetada viabilizava o movimento de deixar de comer em pé para sentar-se à mesa. O destaque aqui é a quebra desse rito explicada pela frase analisada: isso vem do progresso. Tendo em vista que chegou um momento em que a bofetada foi dispensada como condição para se sentar à mesa. Dito de outra forma, o rompimento de um antigo costume é uma chave para pensar a ideia de progresso e, até antes da modernidade, o declínio. Assim, progresso e declínio atuaram como sinônimos. Isto é, a margem possível para interpretar o rompimento de um antigo costume como algo do progresso ou algo do declínio.

Então, da análise da frase “isso vem do progresso”, Koselleck (2020) extrai dois conceitos importantes para entender esse ato linguístico. O primeiro é a perspectiva temporal e o segundo é o progresso enquanto sujeito transpessoal da ação. Entendemos esse segundo conceito como uma espécie de atmosfera. Isso quer dizer que o progresso não pertence a ninguém especificamente, mas ao todo. Seria um tipo de ambientação, quase abstrata, porém confirmada no interior das práticas culturais, econômicas e políticas.

Ao avançar na discussão, Koselleck (2020) aponta que esses conceitos podem ser encontrados para além de um relato sobre costumes de uma aldeia antiga, nas linguagens política e científica. Dessa forma, essa questão é central para o autor e para a nossa investigação quando se aponta para a relação do conceito de progresso e de declínio e o que surge na produção opositiva de sentidos. Especificamente, trazemos o conceito para nossa análise no diálogo com o recorte racial, que não é abordado pelo autor europeu, mas, como vimos em tópicos anteriores, está diretamente ligado com a construção do

eurocentrismo moderno. Bem como com o ideal de branqueamento, que é relacionado com as ideias de progresso e declínio colocadas aqui, e que aparece como resultado do desejo de estar de acordo com perspectivas europeias. Por isso, fazer esse movimento de análise, deixando em evidência essa circulação de ideias da história desses conceitos, parece-nos introduzir questões que serão colocadas nos próximos tópicos, de forma direta ou indireta.

Entender um determinado contexto como algo vindo do progresso parece atuar sob a lógica de esconder os custos que o movimento precisou para acontecer. Já observamos que o progresso da Europa resultou da exploração colonial de sociedades que foram dizimadas. E, não à toa, essa noção aglutina-se no conceito moderno de progresso. Assim:

No início da Idade Moderna, o retrocesso ou declínio parecem ter sido colocados numa posição secundária, na medida em que cada retrocesso era posto na conta do progresso. O progresso e o declínio entraram numa tensa relação assimétrica, o que permitia aos iluministas interpretar cada retrocesso e cada desvio como um passo que somente aceleraria os progressos futuros. Esse esquema de pensamento é aplicado ainda hoje sempre que as ideologias políticas subscrevem a um progresso linear, o qual, embora marcado por interrupções, extrai legitimidade política de sua própria inexorabilidade (Koselleck, 2020, p. 184).

O progresso, do modo como entendemos hoje, é uma categoria que surgiu na modernidade. Além disso, há uma relação parental dele com o declínio. Contudo, essas últimas permaneceram enquanto significantes pré-modernos, apesar do deslocamento surgido. Conforme Koselleck (2020, p. 172) aponta:

O progresso se transformou num conceito moderno quando o seu significado natural básico de avanço espacial foi esquecido. A partir de mais ou menos 1800, progresso se transforma num conceito genuinamente histórico, ao passo que “declínio” e “ruína” não conseguiram se livrar, na mesma medida, do seu significado natural e biológico.

Seguindo esse pensamento, a ideia de progresso veio como demanda para dar conta da experiência moderna, caracterizada primariamente pela lógica da velocidade e por ser fundada no regime pré-capitalista da escravidão colonial (Quijano, 2005).

Portanto, Koselleck, ao voltar mais no tempo e dissertar sobre os usos linguísticos dos conceitos vigentes na antiguidade, explica a ligação entre a sucessão (ascensão) e o declínio enquanto um contraconceito, tomando Grécia e Roma como exemplo. Isto é, pontua o modelo de progresso relativo. À vista disso, a civilização Grega havia declinado para suceder a Romana, e, portanto, carregava a consequência de sentidos de singularidade

e do avanço extraordinário dessa nova civilização. A caída de uma sociedade como elemento de confirmação do valor da subida de outra.

Nesse sentido:

Progressos eram sempre parciais – na ciência, por exemplo, ou na pacificação da região mediterrânea pela Pax Romana. Nunca tinham a ver com um processo que abrangesse a sociedade como um todo, de modo semelhante ao que fazemos hoje quando falamos em um avanço da técnica ou em industrialização (Koselleck, 2020, p.174).

Em outra chave de interpretação de sentido, no repertório cristão, a ideia de progresso estava associada a ascensão ou avanço rumo à perfeição (salvação da alma). De modo correlato, nos usos linguísticos medievais, o declínio aparecia enquanto significante para pensar o fim do mundo (juízo final). Havia a ideia de que o mundo já estava em processo avançado de envelhecimento e se aproximava do término. Dessa maneira, “quanto mais miserável este mundo, mais próxima estará a salvação dos eleitos” (Koselleck, 2020, p. 176). Além do que, “o avanço no espírito e o declínio do mundo eram, nesse sentido, conceitos de correlação que impediam uma interpretação progressivista do futuro terrestre” (Koselleck, 2020, p. 176).

Contudo, essa noção mudou na Baixa Idade Média. Dessa forma, a ideia de conhecimento progressivo aparece, nitidamente, no tratado sobre o espaço vazio, do matemático Pascal. A infinitude é pensada na humanidade, que estaria em contínuo progresso simultaneamente ao envelhecimento do mundo. Assim, “o progresso infinito conquistou para si um futuro que se esquivava da metáfora natural da velhice. O mundo, como natureza, pode até envelhecer no decurso do tempo, mas para a humanidade como um todo isso já não significa mais um declínio” (Koselleck, 2020, p. 179).

O que vemos então é a ampliação de progresso enquanto fundante da própria história da humanidade:

Portanto, não é só o homem, mas o mundo inteiro que progride. Mesmo que houvesse um regresso, isso aconteceria apenas para que o avanço subsequente ocorresse em velocidade dupla e se percorresse o dobro da distância. Resumindo: “O mundo só é o melhor dos mundos porque melhora continuamente” (Koselleck, 2020, p. 179-180).

Se o mundo inteiro naturalmente progrediria, não há porque pensar em uma natureza estanque do racismo, já que ele se resolveria naturalmente, pelo menos em seus

processos mais imediatamente grosseiros. Essa é uma chave de sentido que valida, direta e indiretamente, a circulação do discurso de que não há racismo no Brasil.

Ainda, ao pensar na relação progresso-Brasil, o ideal de branqueamento é linha-chave para investigar o traço de ascensão do corpo da nação. Ou seja, para pensar como o ideal de branqueamento se implicaria nisso. A ideia de progresso publicada no livro **A origem das espécies**, de Darwin, em 1859, também pode aqui ser diretamente associada. E, assim, o evolucionismo social estabeleceu “a noção de que as raças humanas não permaneciam estacionadas, mas em constante evolução e ‘aperfeiçoamento’” (Schwarcz, 1993, p. 25). O resultado disso foi a construção sutil de que haviam raças menos evoluídas do que outras e que, portanto, a humanidade não era homogênea. Salienta-se que essas diferenças eram atravessadas pelo poder político e econômico.

O deslocamento do conceito de progresso do específico para o todo histórico, que surgiu com a modernidade, nos permite adentrar no cerne da nossa análise: a ideia de progresso como profundamente ligada à produção de uma ausência do regime de visibilidade da exploração racial. Em outros termos, a nomeação de progressos para os processos de avanços da técnica e industrialização atenuou ou ausentificou a profunda ligação com o derramamento de sangue que fundaram discursividades da negação dos mananciais subjetivos das populações racializadas.

Desse modo, o conceito enquanto característica suprapessoal de execução do acontecimento decepcionou a linha relacional com a violência. Ao ser colocado na esteira de entender o progresso como um futuro melhor, o que se extrai dessa frase é um sujeito que recebe a ação positiva. O que fica implícito é o recorte que a ideia de universalismo – já que, pelo fato do sujeito ser apagado, o que se pressuporia era que o futuro melhor seria para todos – neutraliza a presença dos não contemplados por esse futuro melhor. Ou seja, evidenciar as consequências do progresso, na modernidade e, com isso, passar ao *status* da despersonalização. Em outras palavras, o futuro melhor vindo do progresso se direciona a quem? Para quais populações? Para qual formatação de sociedade e ser humano?

Ao fazer esse percurso de voltar à história do conceito, é possível visualizar com a nitidez necessária para as tintas escuras, uma das operações centrais de apagamento da evidência dos regimes de desigualdade de poder entre brancos e negros. Assim, o autor, ao estabelecer um cálculo de proporcionalidade agressiva (mais progresso, mais declínio apagado) deixa explícito a relação direta do progresso com a produção de catástrofes.

Dessa forma, o sentido de que progresso gera decadência é contemplado ao pensar os regimes de exploração modernos da colonialidade do poder (Quijano, 2005).

O autor alemão também explica que há um problema de linguagem ao designar o progresso enquanto pertencente a entendimentos de processos técnicos e sociais. Para Koselleck, o sentido de progresso passa de uma questão física, para algo mais abstrato. Esse problema serve como abertura para analisar as mudanças nos processos políticos, sociais e históricos. Isto é, o progresso da ciência no desenvolvimento da reconfiguração de “predeterminações espaciais da natureza” (Koselleck, 2020, p. 171).

Se antes, era impossível percorrer longas distâncias por conta da própria constituição física do ser humano, a tecnologia permitiu o encurtamento espacial. Isso mudou profundamente a relação do homem com o espaço habitado, reforçando a ideia de progresso e o seu atrelamento a questões técnicas. Em outras palavras, aqui se fala da aceleração. Com a modernidade, as noções de tempo e de espaço mudam profundamente, como pontuado em tópicos anteriores. Elas se dilatam. Isso acontece em função da linha de desenvolvimento tecnológico oportunizada pela criação do navio, carruagem, depois o trem, automóvel e avião a jato.

Logo, passado, presente e futuro se tornam conceitos mais complexos diante dessa nova lógica. O limite da linguagem aparece como denúncia disso. Portanto, o que se quer dizer com isso, ainda seguindo o pensamento de Koselleck, é a dificuldade de representar visualmente “o entrelaçamento entre futuro, passado e presente, preestabelecido no ser humano” (2020, p. 171). O autor também coloca nessa conta a impossibilidade de isolar o futuro e representa-lo na imagem. O cinema parece exercitar os deslocamentos dessas impossibilidades.

Há uma predisposição racializada para comentar o debate urbano em **O Som ao Redor** (2012) e, principalmente, em **Aquarius** (2016), mas também em **Bacurau** (2019). Apenas quando a classe média branca é ameaçada que o debate urbano aparece. Isto é, o deslocamento forçado e violento de populações é um acontecimento muito antigo. No entanto, a questão é que isso só vira assunto com engajamento popular e autorizado quando ameaça o branco.

Em **O Som ao Redor** e **Aquarius**, há um embranquecimento do debate da questão urbana. O espaço urbano é politizado a partir de uma lógica do embranquecimento. Isso não significa, exatamente, que o filme está cego a essa crítica. Talvez seja mais da dimensão de querer comentar o quanto aquela parte da classe média, dita de esquerda e

engajada com questões sociais, não é tão engajada quanto parece ser. No entanto, perceber essa questão acontece apenas pelas sutilezas postas nos filmes, às quais iremos analisar. A filiação com o passado escravagista que orientou a problemática urbana está posta no argumento dos filmes.

Em **O Som ao Redor**, o conflito se dá por uma crítica ao modo de vida desconfortável que a classe média leva e acha que, definitivamente, é confortável e privilegiado. Logo, o território urbano ideal permitiria e facilitaria a formação de melhores condições de vida, em aspectos de classe e raça. Há um indício de que uma cidade com melhores políticas urbanas ajudaria ou viabilizaria uma conscientização política maior, que percebesse a vantagem da distribuição equânime da dignidade cidadã — um lar confortável, um território urbano seguro e não refém de políticas do medo racial e a diminuição da diferenciação urbana enquanto privilégio de classe.

Essa crítica a um estado de suspense e horror urbano, em uma gramática do encarceramento consentido das grades, cercas e muros dos prédios, dá prosseguimento em **Aquarius**. Agora, neste filme, detalha-se o caso de uma habitante branca de classe média que sofre com a política de especulação urbana. Estratégias do melodrama na cena e narrativa constroem um olhar simpático à luta de Clara, mesmo que haja contrapontos demarcadores de uma consciência, ainda vinda do roteiro, e exposta no filme, de que Clara não é tão boa quanto a narrativa e a cena insistem em tornar a apontar.

É também em **Bacurau** que a gestão do medo e do suspense acontece por meio de uma dimensão racializada, o que dialoga com uma própria repetição, nos filmes do cinema brasileiro, de trabalhar esse medo urbano. Por exemplo, o filme **Um assalto ao trem pagador**. No entanto, há uma diferença com os filmes anteriores. Se em **O Som ao Redor** e **Aquarius**, a racialização é a do corpo negro no medo urbano, em **Bacurau**, o medo é branco, está no grupo de extermínio estrangeiro que ataca o território de um povoado visto como indefeso por aqueles.

Os sentimentos de terror, que a classe média sente em relação à violência urbana, é um guia de leitura para pensar a categoria de raça no cinema de Kleber Mendonça Filho. As sequências iniciais dos três longas de Kleber Mendonça Filho utilizam o território como elemento principal. Para **O Som ao Redor** e **Aquarius**, ele aparece mediado pela metalinguagem das fotografias filmadas. Em **Bacurau**, a câmera filma o espaço (sideral), lugar (planeta terra) e território (Nordeste).

Os registros das sequências iniciais dos filmes antecipam o tema da disputa territorial que irá aparecer, a partir de diferentes abordagens, nas narrativas. A noção de fronteira, em seu aspecto social dado pelas dinâmicas históricas de poderes, aparece como um importante conceito-chave para pensar as derivações do território, ao articular sentidos geopolíticos com os sociais. Assim, a fronteira é o lugar da alteridade (Martins, 1997), surge em função do tempo (Cataia, 2007), é uma forma de garantir soberania ao Estado-Nação (Steiman; Machado, 2002), integrando regiões para trocas econômicas (Castrogiovanni, 2010), tem uma característica de mobilidade, condicionada aos processos de expansão do domínio econômico (Monbeig, 1984), e ao seu aspecto de permeabilidade, observando a dimensão espaço-temporal, isto é, as fronteiras são um resultado dinâmico de tempos e espaços diferentes que se relacionam entre si, havendo zonas de integração e articulação (Costa, 1992).

A sequência de fotografias filmadas em **O Som ao Redor** possui um intertexto direto com o filme **Cabra Marcado Para Morrer**, de Eduardo Coutinho (1984), poderoso exemplo das relações entre cinema e realidade social. Isso porque as fotografias ilustram uma família de agricultores, a luta de classes e, na terceira foto, um homem tomando notas de uma idosa, referência direta a Elizabeth Teixeira, personagem principal do documentário. A razão para o intertexto irá ser justificada na sequência final de **O Som ao Redor**, quando se é revelado o episódio histórico de assassinato de dois trabalhadores rurais por conta de uma fronteira. Os filhos de um deles são os seguranças que guardam a rua em que se localizam os imóveis do dono de terra que ordenou o assassinato.

Pensamos ser a renda um dos tomos explicativos para entender o contexto de **O Som ao Redor** e **Aquarius**. Isso porque ela controla uma realidade espaço-temporal concreta e, por estar a um passo mais distante da produção, comércio, serviços e profissões em geral, possui outros motores de lógica. O trabalho responsável pela aquisição dessa renda localiza-se em um passado ancestral. “E requereu a consagração por alguma autoridade política, sem a qual não seria possível ganhar dinheiro no presente. Assim, renda é igual a passado, e passado é igual a poder político” (Balibar, Wallerstein, 2021, p. 199-200). Ao ser garantida politicamente, está sempre sob desafio político.

Tal fato parece explicar as relações de poder estabelecidas entre Francisco - rentista, dono da maioria dos imóveis de uma rua no bairro de classe média do Recife, herdeiro de um engenho e de terras - com Clodoaldo e Cláudio. Em **Aquarius**, explica-se o contexto de especulação imobiliária e da atitude ostensiva do neto do dono da Construtora

Bonfim, Diego, para fazer Clara vender o seu apartamento no prédio que se pretende demolir para dar lugar a mais uma torre de apartamentos de alto padrão. Clara é aposentada e também vive de renda de mais outros cinco apartamentos.

Durante a sequência de fotos iniciais de **O Som ao Redor**, há o som do tambor, criando uma atmosfera de suspense e energia. O som do tambor é um elemento que pode ser associado aos ritos do candomblé, que dão abertura ao transe — um elemento recorrente nos filmes do Cinema Novo. A primeira foto de **O Som ao Redor** possui um carro, uma porteira e um pedaço de terra — três elementos fundamentais para a poética de Kleber Mendonça Filho. Em **O Som ao Redor** há uma gramática dos muros, grades, portas e cercas, responsável por produzir uma *mise-en-scène* asfixiada, que indica a produção do estilo de vida próprio da moradia em condomínio (isolamento, diferenciação de classe e produção de equipamentos de tecnologia de segurança), reduzindo a experiência coletiva na cidade. A família nuclear, a agricultura de *plantation*, a Casa Grande, a cultura popular da rainha do Maracatu, o voto de mulheres negras agricultoras e a organização de trabalhadores do campo são os outros elementos que compõem a sequência de fotos.

Em **Aquarius**, a sequência de fotos documenta o processo de verticalização urbana da região da praia de Boa Viagem, cenário onde o enredo do filme será desenvolvido. O território aparece em uma sequência em que são destacadas as sombras dos prédios sobre o asfalto, banhistas aproveitando um dia de praia e as divisões entre a comunidade de Brasília Teimosa e o bairro de Boa Viagem — o que antecipa os conflitos territoriais entre uma comunidade fruto de ocupação urbana e um bairro de classe média e alta. A fala de Clara, em determinado momento do filme que se dirige, ao lado do sobrinho e da namorada do sobrinho, à casa de Ladjane, empregada doméstica de Clara e moradora de Brasília teimosa, evidencia as disputas de poder, quando diz que é o esgoto que divide os dois bairros.

Se o esgoto é a fronteira, como entender as trocas entre esses dois territórios? Afinal, se evocamos a característica de permeabilidade, anteriormente falada, seria necessário passar por esse esgoto, logo, ser contaminado. No entanto, essa contaminação pode acontecer em ambos os sentidos. O que os corpos carregam de um canto a outro e qual a materialidade dessas trocas simbólicas? Talvez seja justamente o próprio corpo percebido como restrito às funções de trabalhos subalternos, no sentido Brasília Teimosa – Boa Viagem. O movimento oposto, que Clara faz, se dá durante uma ocasião festiva, o aniversário de Ladjane. Além disso, é para o mar o destino final do esgoto, local comum

para os dois bairros. Em outras palavras, a responsabilidade das dinâmicas de território é compartilhada, por mais que existam fronteiras, há furos, no sentido de que as consequências do modo como o tecido urbano é organizado, a partir de lógicas prioritariamente de mercado em detrimento da comunidade, reflete nos sujeitos. Parece ser nesse sentido que o roteiro do filme é costurado. Afinal, até uma senhora de classe média alta pode sofrer com as lógicas do mercado imobiliário.

A colonialidade da classe média aparece de uma maneira sistematizada no início de **O Som ao Redor**. Nesse momento, compõe-se um conjunto síntese sobre as dinâmicas históricas de racialização da classe no Brasil. Após a série de fotografias filmadas, ilustrativas dos conflitos por território, no Brasil agrícola do século XX, as lutas das ligas camponesas e o seu passado imediato do pós-abolição e da falta de integração do negro à sociedade de classes, chegamos ao tempo diegético presente de **O Som ao Redor**.

Um plano sequência se inicia, de dia, no pátio-garagem de um condomínio de classe média e termina na quadra de jogos. A câmera, em *travelling*, acompanha as duas crianças, um menino e uma menina. Eles se deslocam sobre rodas — bicicleta e patins — ziguezagueando entre os carros e pilotis. À medida que o trajeto acontece, percebe-se a ampla dimensão do pátio-garagem. Na brincadeira, a menina é puxada pela bicicleta até que diminui o passo para passar pelo degrau que dá acesso à quadra esportiva, onde se reúnem um volume expressivo de empregadas domésticas-babás, todas de uniforme e crianças. O som diegético do plano sequência é ritmado pelo toque da roda dos patins no chão e engrenagens do elevador. À medida que avança e chega no segundo ambiente, há vozeria das crianças e babás, com o som estridente produzido pela máquina do serralheiro que corta uma grade, no condomínio ao lado.

O que há em comum entre a sequência das fotos e o plano sequência é a repetição temática em diferentes contextos: crianças, grupos de mulheres negras, carro, território, quintal, pessoas que estão trabalhando. O contraste da relação desse passado das fotos em preto e branco envelhecidas e do que parece ser o presente com imagens em movimento, coloridas é a atualização da situação brasileira: estratificação de classe. O som *off* de um conjunto de percussão, a criar uma atmosfera de tensão, atualiza-se para a gramática dos sons urbanos, resguardando alguma semelhança em sua função de repetição rítmica. Logo, cria-se uma certa desestabilização na expectativa de humor daquele ambiente. Afinal, a tensão de suspense dada pelo som não encontra correspondência na ação dos personagens

— crianças brincam livremente, babás e empregadas conversam. O ápice se dá no *zoom in* aplicado ao serralheiro.

A violência de raiz colonial encontra um modo de vida urbano que também é violento, e faz referência direta ao primeiro. Algo já dado no próprio argumento do roteiro de **O Som ao Redor** e explicado por Kleber (2020):

Entraram no filme situações corriqueiras da vida, os fantasmas das classes que se toleram, ou se exploram e são exploradas, da “anistia” construída em cima de uma amnésia consciente, o Brasil do “bola pra frente, não vamos pensar em coisa ruim, não!”, o país do “desesperar, jamais” e do “quem gosta de coisa velha é museu”. Como seria fazer um filme sobre essas coisas, mas sem jamais expor isso abertamente na sinopse ou nos diálogos? O Som ao redor trata, portanto, de coisas que não são ditas na cara, mas disfarçadas e evitadas. As tensões são reais, mas elas haviam surgido lateralmente... A palavra “racismo” não está no filme, embora situações de tensão social e preconceito racial estejam. Não há violência explícita no filme, embora ele seja, a meu ver, um relato extremamente violento. Eduardo Coutinho e João Pedro Teixeira não são citados no roteiro nem no filme, mas estão presentes desde a primeira fotografia de arquivo. O cabra marcado para morrer agora é o mandante de crimes do campo, no Brasil. Em conversas com amigos, eu indagava: ‘Como seria um filme sobre um engenho de cana pernambucano clássico, mas transplantado para uma rua moderna urbana no Recife, sem jamais falar isso para os espectadores?’ (2020, p.14)

A cena do plano sequência que introduz o filme é o exemplo desse estilo de sutileza. Produz uma violência que desestabiliza, ao colocar em evidência, a crônica do cotidiano urbano da classe média, em uma correspondência das amas de leite da Casa Grande, do período colonial.

Figura 2 – Quadros do plano sequência inicial de **O Som ao Redor**



Fonte: O Som, 2012.

O transplante do engenho de cana pernambucano para uma rua moderna do Recife está aí: uma população de babás encarceradas com as crianças filhas dos patrões, em um espaço da estrutura de lazer de um condomínio, que se torna pequeno na *mise-en-scène*

preenchida por todo esse universo. O plano sequência termina, justamente, enquadrando as babás.

Figura 3 - Quadro do final do plano sequência inicial de **O Som ao Redor**



Fonte: O Som, 2012.

Há uma crítica sobre o modo de vida do território urbano. Não há pais e mães. O cuidado continua a ser terceirizado. Agora, não há rua ou parque. O lazer é entre-muros. O que desponta são os sons industriais.

A câmera que acompanhou a menina durante toda a sequência, aproxima-se ainda mais de seu corpo no momento da passagem no portão de acesso à quadra. Logo, o ângulo fechado aumenta, na tela, as grades e muro da entrada, dando prosseguimento a uma atmosfera de tensão, reforçado pelo desenho de corpo da criança — seu eixo se move verticalmente, de cima para baixo, enquanto a câmera faz o mesmo movimento. Esse enquadramento claustrofóbico faz parte da gramática das grades, como explicamos no capítulo 2. Os personagens de **O Som ao Redor** aparecem, em muitos momentos, enclausurados entre os aparelhos de políticas da distância urbana — grades, muros, cercas.

Figura 4 - Criança passando no acesso à quadra em *O Som ao Redor*



Fonte: *O Som*, 2012.

Após o final do plano sequência, a montagem acelera, em cortes de vários ângulos da quadra de esportes, até que finaliza com *zoom in* nas duas últimas cenas. A primeira cena: babás de um lado, crianças do outro, criando um contraste, uma oposição, ou a ilustração das faces de um mesmo contexto. A segunda cena: a observação entre grades, a mobilização do olhar — uma metalinguagem do filmar o território urbano; o espectador de ***O Som ao Redor*** assiste a cena em que personagens estão assistindo a uma cena cotidiana da cidade.

Figura 5 - Crianças observando entre grades em *O Som ao Redor*



Fonte: *O Som*, 2012.

Note-se que são crianças brancas, alouradas. Enquanto as empregadas, negras. A estratificação racial aparece por meio da classe. São empregadas domésticas negras que cuidam dos filhos brancos dos patrões.

Em ***O Som ao Redor***, patrões e empregados se relacionam em diferentes contextos por meio da sutileza da violência. Como temos analisado, a composição desses significados acontece por meio da *mise-en-scène*, montagem e outros elementos estilísticos, como o som, a atuação dos personagens e as suas falas pontuais.

Em mais um desses momentos, observamos o que acontece no momento em que a empregada chega para trabalhar. São cenas paralelas que acontecem em cada cômodo do

apartamento. Lazer versus trabalho. De um lado, jovem casal nus, na sala que está atulhada de garrafas secas de cerveja e acordam com a chegada da empregada negra, que entra pela porta dos fundos, na cozinha, e traz duas crianças meninas negras. É uma arquitetura que compreende essas divisões entre a “vida privada” dos habitantes do lar e os serviços prestados pela empregada doméstica. As crianças se distraem vendo tv em meio à bagunça na sala e cozinha deixada pelo casal: sapatos, calça e bolsa e lixo.

Dando cadência ao movimento cotidiano da classe média, João e a sua paquera estão na cozinha. “Tem café pronto? Tô precisando”. A empregada, vestindo camisa com dizeres estadunidenses, provavelmente herdada de algum parente da família de João, que foi para o evento nos Estados Unidos. Na camisa, pode-se ler — “Winternational Américas Downhill World Cup”. A roupa demarca um lugar sutil de incoerência: o acesso que a camisa representa e o acesso possível para aquele corpo negro. Essa mesma operação se repete em **Aquarius**, como veremos posteriormente.

Durante o café-da-manhã, o território é o tema que viabiliza tomarmos conhecimento sobre duas histórias que se situam em diferentes estratos de classe. Sofia conta: “Já morei nessa rua, durante 6 meses”. Ao que Maria brinca: “cuidado não pra vocês não serem irmãos”. À época, em 1990, em que Sofia morou em uma das casas, que hoje pertence à família de João, a empregada já estava trabalhando para a família dele.

O paralelismo na criação de memórias do território como via para comentar a cultura da empregada doméstica brasileira. Dedicam toda a sua vida a uma mesma família, enquanto conservam o seu lugar de classe. Até a aprovação da PEC das domésticas, a aposentadoria e carteira assinada não eram práticas comuns, sendo observada mais como um gesto de benevolência e afeto.

No entanto, a empregada vai se aposentar, aos 60 anos. Talvez seja uma referência aos anos de governo Lula, direitos para as empregadas, uma representação menos estereotipada. No entanto, a situação é mais complexa e violenta. Isso porque a filha de Maria quem vem substituir a mãe como empregada doméstica, mas gora com menos direitos. Ela só irá fazer a faxina. Há uma sugestão do realocamento de tradições, por conta da mudança dos direitos trabalhistas das empregadas domésticas.

Em outro momento do cotidiano da classe média, João faz um pedido para a faxineira: “Maria, posso te pedir uma coisa? Pra tu botar a sandália. Pra não tomar choque”. As pausas da fala, o desenho de corpo e o ritmo da montagem colaboram para criar uma tensão nesse momento. A cena mostra que há perigos e riscos na profissão. Maria

procura e acha a sandália nos pés da filha, ao que calça prontamente. Há aí um reforço da hereditariedade dos papéis sociais. No momento, quem calça a sandália do serviço doméstico é Maria, que tomou essa tradição da mãe, já aposentada. Será que, futuramente, a pequena criança de Maria também irá calçar essa sandália?

Em seu modo antropológico de comentar as rotinas da relação patrão-empregada, João faça: “Esqueci de avisar. Semana que vem a gente vai precisar viajar aí tu não precisa vim não”. Maria fica em silêncio, depois responde: “Tá. Tá bom”. Sofia percebe a falta de consciência de classe de João e pergunta em seguida: “Tu faz faxina em quantas casas, Maria? Agora só aqui?”.

Em outra cena, Sofia havia apontado que João é rico, o que cria um paralelo com o fato dela não ser tão rica quanto ele, estabelecendo assim um dado representativo da sociedade. Por mais que João demonstre ser alguém com alguma consciência política, vide a cena da reunião de condomínio, na qual ele é contra a demissão do porteiro sem os devidos direitos. Apesar disso, ele não fica até o final da reunião para poder fazer valer o seu voto, nem percebe a gravidade que é não avisar com antecedência à Maria sobre a dispensa de seus serviços semanais. Nesse sentido, o filme representa uma consciência de classe associada aos estratos de classe. Quanto maior a classe, menos consciente das consequências do que suas ações refletem para as outras classes.

No duplex do patriarca da família, observamos uma relação clássica das relações com a empregada doméstica. Ela usa uniforme e também é negra. “Seu Francisco, eu tô com um tempinho. Vou aproveitar e levar as roupas na lavanderia, viu?” Ele responde: “Vá e volte” Logo, acompanhamos a ida dessa mulher ao clássico quarto da empregada. A câmera não entra no cômodo. Essa operação de demarcação de lugares, por meio da câmera, é semelhante ao momento do *zoom in* na favela, quando João olha do alto do prédio, ao apresentar um dos apartamentos para um casal. O gesto da empregada tirar o uniforme e botar a sua própria roupa exemplifica algo presente em todos os personagens de classes baixas em Kleber Mendonça Filho: a dignidade reivindicada nas pequenas ações do cotidiano. Os empregados respondem à altura os momentos de violência. Utilizam recursos que estabelece sua identidade para além de um marcador de classe e raça.

A ação narrativa em **O som ao Redor** parece ser articulada pelo *zoom* “metafórico”. Se o recurso estilístico comum aos três longas está em várias cenas, também há um movimento simbólico de “dar *zoom*” em cada uma das moradias daquela rua de bairro de classe média do Recife. Após a relação das empregadas do apartamento de João,

passando pela empregada do duplex de seu Francisco, em momento posterior, passamos para a relação entre Francisca, a empregada, e Bia, a patroa.

Destacamos a relação entre quadros que abre a sequência: Francisco olhando para baixo com raiva, porque não foi atendido por Clodoaldo. Logo após, a empregada doméstica negra (mesma atriz que também aparece em **Aquarius**, como irmã de Ladjane). É como se Francisco estivesse olhando para a empregada, que está abaixo dele.

Figura 6- Francisco e Francisca, a empregada doméstica, em **O Som ao Redor**



Fonte: O Som, 2012.

Francisca quebrou o aparelho de som que fazia o cachorro do vizinho parar de latir. Ela havia colocado direto na tomada, apesar do aviso que ordenava o contrário. O aparelho era a 110v, por isso a necessidade de colocar o transformador, pois, no Recife, a voltagem é de 220v. Bia, a patroa, explode com a empregada. “Tu não leu, Francisca! Puta que pariu”. A empregada pede, reiteradamente desculpas e diz para Bia descontar o valor do aparelho do salário. O tom de arrogância e de divisão de classe fica explícito: “Isso é importado! Eu não vou descontar do seu salário”. Francisca responde: “não precisa falar desse jeito, dona Bia”. Há uma correspondência entre personagens: Bia e Ana Paula — a mesma atriz. Em ambos os papéis, são donas de casa que destratam as empregadas. Em **Aquarius**, Ana Paula demite a babá do filho, por ciúmes.

A discussão de Bia com Francisca segue. “Vai fazer o seu trabalho. Sai daqui. Puta que pariu”. A empregada continua a reagir, se defendendo em sua dignidade: “não precisa gritar”. Logo após o momento de tensão, vem a ironia do relaxamento, por meio da trilha sonora e do movimento de corpo. Os filhos de Bia fazem uma massagem por todo o corpo da patroa, deitada no sofá. A câmera faz um *zoom in*, colocando no centro da tela o rosto e as expressões de relaxamento da patroa. Enquanto isso, toca a música, no ambiente, de Jorge Ben Jor, “Charlie, anjo 45”, ao lado dos gemidos de Bia.

Figura 7 - Bia, a patroa, recebendo massagem ao som de Jorge Ben Jor em O Som ao Redor



Fonte: O Som, 2012.

A letra da música estabelece uma fina ironia entre a briga de patroa com a empregada. Durante a cena, escutamos os versos: “como vão as coisas Charlie? Charles, Anjo 45, Protetor dos fracos e oprimidos, Robin Hood dos morros, Rei da malandragem” (Charlie, 2001). Quem está em foco é a patroa, a música torna a ausência de Francisca, na cena, volumosa. Além disso, a música também é irônica em si mesma, ao descrever a ida para uma cadeia em um sentido positivo, quando diz: “só porque um dia Charles marcou bobeira foi tirar sem querer férias numa colônia penal” (2001).

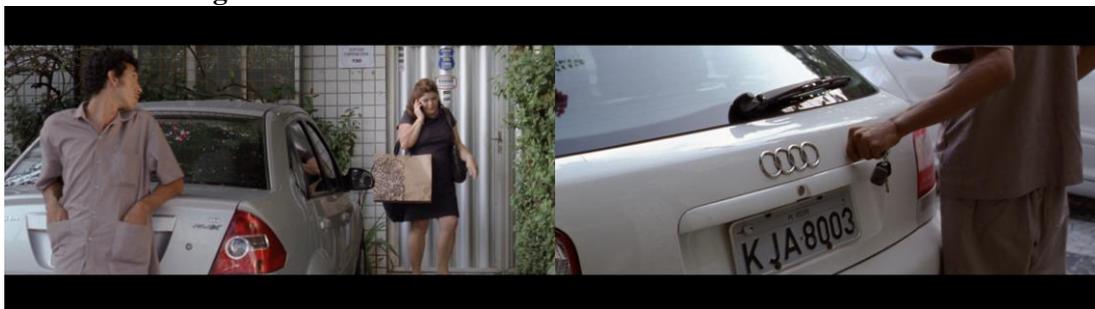
Em mais uma filmagem “antropológica” da instituição empregada doméstica na cultura brasileira, há o momento em que João apresenta um dos apartamentos da família para uma provável cliente. O apartamento fica localizado em um prédio com segurança 24 horas, área de lazer e duas vagas de garagem. Em determinado momento da visita, João fala: “ e ali, claro, tem o quarto de empregada. Com janela”. Há uma pausa, na fala, para introduzir a informação de que o quarto possui janela, dando a entender que esse seria um bônus. A interessada responde: “é, aqui é quente”. A fala é tanto um dado da história social da arquitetura brasileira, que coloca o quarto da empregada como o equivalente moderno da senzala, quanto uma referência ao curta **Recife Frio**, também de Kleber Mendonça Filho.

No curta, o quarto da empregada, o mais quente da casa, se transforma no local mais privilegiado da planta. Isso acontece por conta de uma mudança radical no clima da

cidade do Recife. O sol intenso dá lugar a um inverno frio, com ventania e pinguins. A mudança climática escancara, de forma sutil e irônica, a insalubridade arquitetônica do quarto da empregada. Logo, a empregada se muda para o quarto espaçoso e com vista para o mar dos patrões.

Seguindo o estilo irônico, temos o número do Edifício Fontino José, 190 que pode fazer referência ao número para acionar a emergência da Polícia Militar. Liga-se para o 190 em casos de crime de integridade física ou patrimônio, como imóvel, objetos pessoais e veículos. Este último, na cena, é arranhado como forma de resposta à forma desrespeitosa que a moradora trata o flanelinha. Ele havia falado: “Tá precisando de ajuda aí?”, ao que a mulher, que está ao celular, responde: “Não já vou dá pro seu amigo.”. Ele replica: “Não to querendo dinheiro não”. Então, acontece a violência do trato da palavra. Ela diz: Shhhhhh!!!!”. Enquanto a mulher dar a sua bolsa e sacola para o outro flanelinha, que prontamente acondiciona no banco do carona do carro, o primeiro flanelinha movimenta-se pela traseira do carro e, com uma chave, risca o carro da mulher de classe média com ares de aristocracia.

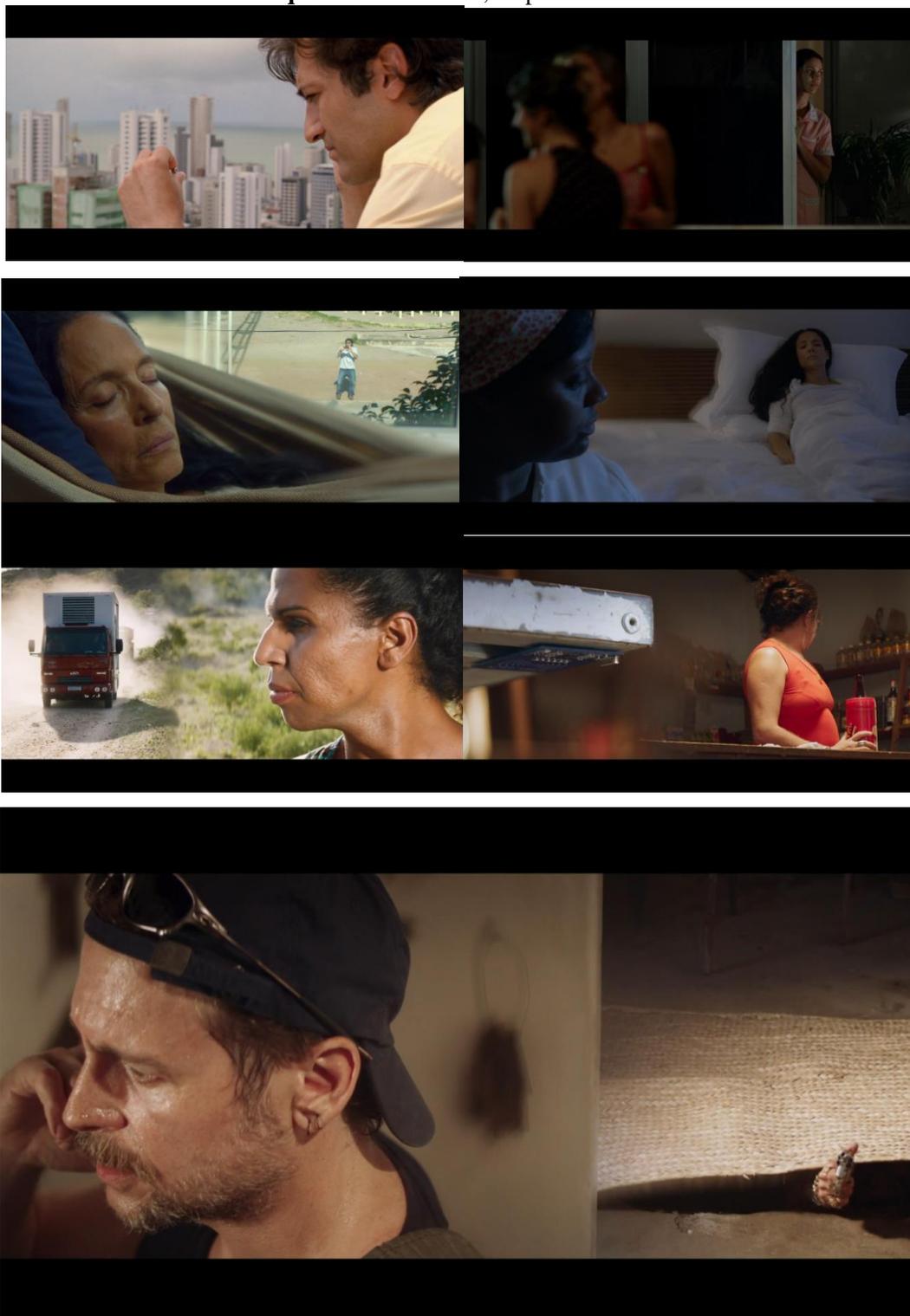
Figura 8- Flanelinha arranhando o carro em **O Som ao Redor**



Fonte: O Som, 2012.

A cena desloca os discursos de violência. Quem deve, de fato, ligar para a polícia e solicitar emergência? A legalidade, exposta no número do edifício, enquadraria a ação do flanelinha. Como falamos anteriormente, o carro é um importante elemento na *mise-en-scène* para comentar as tensões dos modos de vida urbano. Além disso, a cena do primeiro frame é um padrão nos três longas analisados. Isto é, esse estabelecimento dual e de volumes diferentes entre dois personagens. O confronto que divide a tela, em um jogo de distâncias.

Figura 9 - Quadros que estabelecem relação opositiva de raça e classe em **O Som ao Redor**, **Aquarius** e **Bacurau**, respectivamente



Fonte: *O Som*, 2012; *Aquarius*, 2016; *Bacurau*, 2019.

Cada um desses frames, estabelece uma relação opositiva. Em **O Som ao Redor**, uma engrenagem minúscula e João, logo após um *zoom in* na favela cercada por prédios de

bairro de classe média — o trabalho versus a renda passiva da aristocracia canavieira. O segundo frame: jovens de classe média se divertem *versus* a empregada doméstica da mesma idade que faz uma hora extra, “emprestada”, na casa de outro familiar. Em **Aquarius**, a protagonista *versus* o antagonista; a empregada doméstica negra *versus* a protagonista branca, em seus lugares sociais de classe e raça. Em **Bacurau**, o político corrupto *versus* o povo carente; o aparelho de tecnologia que irá acabar com o sinal do território *versus* a população de Bacurau, simbolizada na mulher que, nessa mesma cena, defenderá simbolicamente a dignidade e força do povoado; o estadunidense exterminador *versus* Lunga, uma das pessoas locais que defendem Bacurau do ataque.

Um dos momentos no qual se torna mais explícito a violência de classe e raça, a partir da relação oposicional de personagens, é o contato do seu Francisco com os seguranças da rua. Destacamos a sequência em que eles são apresentados pela primeira vez, em uma visita ao duplex do patriarca. A *mise-en-scène* acompanha a entrada da dupla de segurança — Clodoaldo e Fernando — no condomínio. Eles passam pela guarita, cheia de grades, um ambiente com muita escuridão, e entram pelo elevador e porta de serviço — ruínas modernas da arquitetura colonial brasileira.

Durante o percurso, a câmera destaca, em um *travelling*, a palavra segurança, bordada na parte de trás do colete de cada um dos homens. Eles esperam na cozinha. Todo o jogo de cena, aliado à arquitetura, impõe um dizer sobre os lugares sociais. Seu Francisco os recebe na cozinha após uma espera feita pela montagem que alterna entre a cozinha e os seguranças, em plano fechado. A câmera, do mesmo ponto de vista dos planos anteriores da cozinha, filma seu Francisco chegando, até que, após os cumprimentos, o diálogo se inicia: “Chegou na minha rua sem pedir licença”. Ele não fala boa tarde para o homem negro.

O diálogo entre eles é alimentado de pausas e falas que desrespeitam os lugares de raça e classe. Seu Francisco recusa o folheto informativo dos serviços (“eu não junto papel”); reforça a sua importância política por meio patrimonial: “que fique bem claro que eu sou proprietário de mais da metade dos imóveis dessa área”; debocha dos seguranças: “e esse aí é mudo?”; “E esse olho cego, dá certo pra um segurança isso?”.

No entanto, o segurança negro responde com dignidade e educação às provocações, estabelecendo uma referência à cultura sertaneja, dialogando em seu intertexto com **Bacurau**: “se brincar eu enxergo melhor do que o senhor”. Francisco responde: “lampião também era cego de um olho, enxergava melhor do que eu e foi apagado”. O segurança

replica: “é, mas antes dele cair, derrubou o mundo”. Ao longo do diálogo, seu Francisco dá risadas de escárnio. Note-se que o patriarca, durante toda a cena, se dirige apenas à Clodoaldo, estabelecendo ainda mais a tensão das falas com Fernando. O ápice e momento mais explícito do desrespeito é quando seu Francisco ri do lugar que Fernando vem, Guabiraba, um bairro periférico do Recife. Há também o momento, logo no início, em que o patriarca pergunta o nome de cada um e eles respondem o nome completo, dando ainda mais o sentido de hierarquia e autorização para que eles possam trabalhar naquela rua-propriedade.

Por fim, seu Francisco ordena: “eu não quero que você mexa com Dinho. Dinho não é pra vocês, entendeu?” Como analisado anteriormente, Dinho, um dos netos do patriarca, é o “ladroão de carros” da rua. Até onde a história permite ao espectador saber, ele nunca foi preso ou punido legalmente por essas atitudes, o que reforça o seu lugar de privilégio branco.

Contudo, Clodoaldo “desobedece a ordem” e mexe com Dinho. Em mais uma noite de trabalho, ele resolve ligar, pelo o orelhão da esquina, para a casa do neto do seu Francisco e o ameaça: “seu ladrãozinho filho da puta, a rua agora tá com segurança, escroto. Vai arrombar carro do trabalhador agora, vai” Minutos depois, Dinho aparece andando o meio da rua, surgindo da escuridão. A cena que se segue é um dos momentos em que, nas falas dos personagens, a estética da sutileza é dispensada. Dinho é explicitamente racista e classista com os seguranças.

“Tá vendo essa rua aqui, ó? É da minha família. Gente grande, de dinheiro. Aqui né favela não, véi. E nem esse orelhão é de favela. De gente pobre. Esse orelhão não tá em uma favela e não serve pra deixar e nem mandar recado” Apesar disso, os seguranças requisitam respeito: “Não precisa falar com a gente assim não viu, doutor”. Não sou doutor não, nem paciente. A cena lembra um *Western*⁴, em seu modo de confronto entre dois personagens. Isso porque observamos enquadramentos *Over the Shoulder* (OTS) e plano/contraplano, durante um diálogo que polariza lugares de classe e raça. O uso do cigarro para dar cadência ao suspense da cena também é uma referência importante do gênero de *western*.

⁴ Por diversas vezes, Kleber já falou que filmes de western clássicos são uma referência para o seu próprio estilo cinematográfico. Nesta cena, temos um bom exemplo. Em seu livro de roteiros (2020), ele também cita isso.

Há uma ampliação progressiva da figura de Dinho. Primeiro, ao longe, vindo pela rua escura, anda em direção a câmera, até que, no momento de maior tensão, aparece em plano detalhe. O movimento de corpo e a entonação da fala de Dinho reforça o seu lugar de família ancestral canavieira — aponta o dedo para os seguranças, tem um tom de um didatismo arrogante e mantém um olhar firme, encarando a todos. Durante o diálogo, os seguranças permanecem sentados, em uma postura firme e responsiva. Quando Dinho pede para Clodoaldo prestar atenção e pergunta: “foi vocês quem ligaram pra mim?”, o segurança responde: ninguém aqui conhece o senhor.

Figura 10 – Conflito entre Clodoaldo, Francisco e Dinho em **O Som ao Redor**

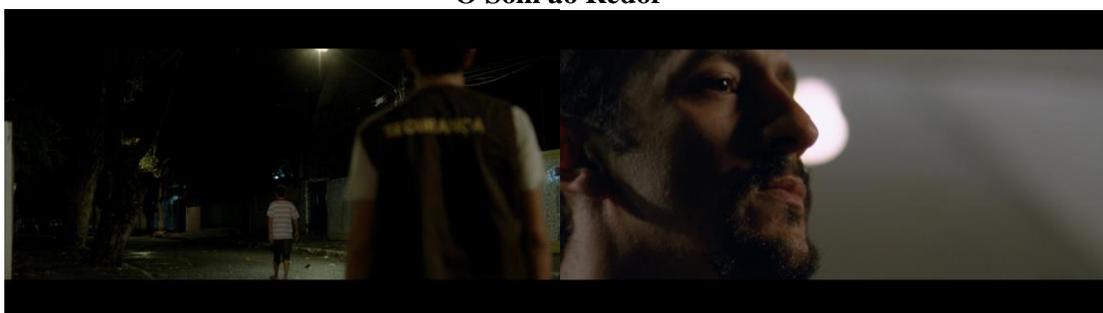


Fonte: O Som, 2012

A sequência inicia com a figura de Dinho, em destaque de tela, favorecendo o crescente do seu diálogo, finaliza com Clodoaldo em centralidade. Como uma guerra —

nisso aí sutil — houve uma batalha entre esses dois polos e o jogo das imagens sugere que há mecanismos potentes de luta diante da violência aristocrática e branca. Há resistências e violências não serão aceitas gratuitamente. Clodoaldo levanta-se e, agora, o enquadramento OTS, aparece, não reforçando a figura de Dinho, mas aumentando o peso imagético de Clodoaldo, que, mesmo em desfoco, agiganta-se, com seu colete preto escrito “segurança”, em relação ao outro personagem. O que se sucede é um plano detalhe de Clodoaldo, ainda mais ampliado do que aquele utilizado em Dinho.

Figura 11 – Quadros da cena final do conflito estabelecido entre Francisco, Clodoaldo e Dinho em **O Som ao Redor**



Fonte: O Som, 2012.

Após isso, a tensão se torna explícita, primeiro pelo som fora de campo, segundo pela descoberta: um carro freando bruscamente, entrando e saindo rápido de quadro. A cena sugere uma exemplificação de estados do personagem ou da ação, reforçando a voltagem da sequência anterior. O confronto entre personagens por meio de uma *mise-en-scène*, que reforça a tensão dos diálogos, é um recurso frequente nos filmes de Kleber Mendonça Filho. Vide a montagem paralela de Clara e Diego dirigindo seus respectivos carros, em **Aquarius**, conforme analisamos no capítulo 2.

Momentos antes de Dinho aparecer na rua, os seguranças assistiam a um vídeo do assassinato, pelo celular, de um segurança morto em Casa Amarela, bairro de classe média alta do Recife. O enquadramento, em *contra-plongé*, reforça o fora de campo, que é o conteúdo visto na tela do celular.

Um dos seguranças, o mais negro, é o primeiro que se recusa a assistir as partes explícitas da violência e sai de quadro. Clodoaldo, que parece já ter visto o vídeo várias vezes, ao gesticular com as mãos prevendo os momentos de tiros, fala para o outro: “se tu quiser ver em câmera lenta tem como botar”. As imagens da cidade são produzidas, manipuladas e compartilhadas por seus habitantes. É o consumo da violência urbana como entretenimento e a dessensibilização do olhar. São os arquivos da cidade.

Ainda nessa mesma cena, um dos seguranças pergunta como Clodoaldo o conheceu e, mais uma vez, o expectador toma conhecimento de uma história dos arquivos da violência da cidade. Isso porque Clodoaldo conheceu o segurança ao socorrê-lo junto com a mãe dele. “Morreu atropelada, ali em gravatá. Passaram por cima tantas vezes que sumiu no asfalto. Foi caminhão foi? Caminhão, carro, moto, caminhonete” Ele tem a foto do atropelamento: “foto antiga”. Agora, a mensagem no asfalto é literalmente escrita com o corpo de alguém e não mais com a tinta branca, que vimos em outro momento do filme e analisamos no capítulo 2. Para fechar esses diálogos entre os seguranças, mais uma história de violência aparece quando um dos seguranças pergunta para o outro, que não tem olho: “E esse teu olho aí? Tu perdesse como?” O segurança responde: acidente doméstico. Talvez seja um contraponto com a expectativa que se espera de um homem negro — perder o olho em uma briga, por exemplo.

Assassinato, homicídio e acidente doméstico. Os arquivos da cidade são guardados em vídeos, fotos e histórias orais. A tríade finaliza com a morte do olho do homem negro. Como vimos, em outro momento, essa deficiência física será indicada, de forma irônica, por seu Francisco. O homem negro tem apenas um olho e consegue desempenhar plenamente suas funções de segurança da rua-lote da cidade grande. O olhar, tanto para o cinema, quanto para a cidade, é uma faculdade central. Afinal, as imagens da cidade mobilizam formas de olhar a cidade e, conseqüentemente, formas de olhar os corpos que ali habitam o território urbano.

Essas formas de olhar os corpos também aparecem nos locais internos do território urbano. A movimentação e a vestimenta das personagens seguem na composição de sutilezas da ordem colonial.

Figura 12 - Senhora negra veste camisa branca com os dizeres IV Encontro de Leitura, apoio Livro 7 em **Aquarius**



Fonte: Aquarius, 2016.

Observemos: quem veste branco, literalmente e figurativamente, é a mulher negra. Aniversário de 70 anos de Lúcia, a tia de Clara. Apartamento cheio, mulheres negras na cozinha. Um *zoom in* é aplicado na cena, enquanto Clara se movimenta para pegar um pratinho de salgadinhos com refrigerante, dado por uma das senhoras negras. Ao passo que, a negra que está em último plano, bebendo cerveja e fumando um cigarro, olha para Clara.

Figura 13 - Plano com *zoom in* em que se observa mulheres negras, na cozinha, ao lado de Clara em **Aquarius**



Fonte: Aquarius, 2016.

Clara e a primeira senhora negra estão de costas. Na camisa da senhora se lê “IV ENCONTRO DE LEITURA Recife-PE Apoio Livro 7”. Aqui, há uma ironia sobre os locais de pertença e associação entre negros e brancos. O ano diegético em que se passam essas primeiras cenas de **Aquarius** é 1980. O Brasil ainda imerso em uma ditadura civil-militar. Os índices de desigualdade social e as suas consequências fervendo, longe da temperatura da mídia televisionada. O acesso à educação colocado apenas nos espaços brancos. Dessa maneira, a senhora negra veste uma camisa que, ironicamente, não foi originalmente sua em nenhum sentido: nem no metafórico, nem no literal. Provavelmente, herdou da patroa, na faxina anual de roupas para doação. Contudo, ela está vestida. E aqui há, talvez, uma sugestão de como as coisas deveriam ser: o passado, o presente e o futuro

contados na cena. Ou seja, os antepassados do povo negro sem acesso à educação formal; a senhora negra, no presente, com acesso limitado a uma educação que proporcione ascensão social; e, o que deveria ser, o acesso à educação integral ao povo negro, até não haver mais uma cisão entre a educação e o corpo negro.

Figura 14 - Convidados do aniversário de Tia Lúcia observam as senhoras negras em **Aquarius**



Fonte: Aquarius, 2016.

O semblante de alguns dos convidados é sério quando direcionado para as senhoras negras. A *mise-en-scène* do aniversário de Tia Lúcia comenta as relações raciais, ao relacionar as empregadas negras com pessoas brancas. Na Figura 14, as duas senhoras negras aparecem no ponto central da imagem, o que denota a importância de suas figuras para a câmera. Contudo, elas são enquadradas entre o casal que as olha com desconfiança e a mulher branca que aparece em primeiro plano da imagem, cujo corpo corta diagonalmente o rosto de uma das senhoras.

Figura 15 - Senhoras negras observam os convidados do aniversário de Tia Lúcia



Fonte: Aquarius, 2016.

A questão do olhar continua a ser trabalhada na cena, quando o alvo de atenção das senhoras negras são os personagens enquadrados no mesmo plano que elas. Eles não retribuem o olhar, mas se olham apenas entre si.

Figura 16 - Menino negro aparece rapidamente durante o aniversário de Tia Lúcia



Fonte: Aquarius, 2016.

Além das três senhoras negras que não ultrapassam a porta da cozinha, há mais outra mulher e um menino no aniversário de Tia Lúcia, que são diretamente associados a um tipo de representação negra mais popular.

Figura 17- Mulheres negras observam a exposição oral do marido de Clara, Adalberto, durante o aniversário de Tia Lúcia



Fonte: Aquarius, 2016.

Coincidentemente, a década de 1970 e início de 1980, exatamente o tempo diegético em que se passa a cena acima, foi um período, para o cinema brasileiro, de

exaltação da cultura afro-brasileira, olhando-a com um espírito de entusiasmo antropológico e fazendo-a como tudo o que é mais vital na vida do país (Stam, 2008).

Outro dado extrafílmico é a Livraria Livro 7, cujo símbolo aparece na camisa da empregada negra. O local era uma referência para a intelectualidade pernambucana e ponto turístico da cidade, chegando a ter filiais nos estados da Paraíba, Alagoas e Ceará. A livraria era um ponto de encontro, com sessões de música, cinema e arte e era utilizada como biblioteca por toda uma geração de recifenses (Gaspar, 2013). Aqui, mais uma vez, o filme trabalha com a memória e as associações com o espaço (urbanos, raciais e econômicos).

Como em outras sociedades de dominação branca, as atitudes raciais no Brasil são multiformes, fissuradas e até mesmo esquizofrênicas. De fato, nesse sentido o Brasil é patogênico, um solo fértil por excelência de esquizofrenia racial. A mesma elite europeizada que convenientemente evoca sua cultura mestiça e o seu ‘pé na cozinha’ recusa prontamente entregar o poder à maioria mestiça. Em momentos privilegiados, como no carnaval, o Brasil celebra sua negritude; entretanto, o ‘ego ideal’ do país continua, de muitas maneiras, branco. A trapaça ideológica implícita na genealogia cultural padrão - por exemplo, a fábula fundadora do ‘triângulo racial’ que declara o Brasil como simultaneamente indígena, africano e europeu - obscurece as desigualdades atuais (Stam, 2008, p. 80).

A ironia latente, quando pensamos que a camisa do encontro de leitura pode ter sido dada pela patroa, é uma das maneiras de apresentar ao espectador um comentário sutil e pontiagudo sobre a educação para a mulher negra no Brasil. Contudo, é preciso pontuar que há, nessa cena, um dado de reconstituição de época, que se associa a um pensamento nostálgico de uma classe média ligada a uma determinada intelectualidade que questionava a ditadura, enquanto frequentadora do espaço da Livro 7. Não é nossa intenção fechar sentidos, estabelecer unilateralidades de interpretações, contudo, analisamos aqui a partir de clivagens que explicam a sociedade brasileira e as suas imagens através do racismo.

É dessa forma que, em uma angulação histórico-sociológica, ao colocar o trabalho e estudo na *mise-en-scène*, duas camadas que estão associadas fortemente à população negra brasileira, podemos relacioná-las às análises que Florestan Fernandes fez ao escrever sobre a integração do negro na sociedade de classes – a São Paulo da primeira metade do século XX.

Em um primeiro momento, após a abolição, os negros libertos se recusavam a se submeter a um trabalho físico semelhante ao da escravidão, cuja maior fatia era absorvida

pelos imigrantes europeus que chegavam em volume ao país, fruto de um projeto para branquear a população e esquecer o passado escravocrata brasileiro. Em momento posterior, o significado do trabalho na sociedade de classes para o negro:

passa a ser encarado como elemento de dignificação do homem e canal básico de ascensão social. [...] ela iniciava a reconciliação do ‘negro’ com a civilização industrial, incentivando-o a valorizar o trabalho segundo a escala do trabalhador livre (Fernandes, 2008, p. 129).

Outra situação que também muda algumas décadas pós-abolição é a possibilidade de ver a educação como um meio legítimo de ascensão social do negro. A quebra do pensamento corrente de que lugar de negro é na cozinha ou na lavoura foi elemento fundamental na competição com os brancos. Com a educação, houve a frutificação de uma consciência social do negro. Por essa via:

Ela fornece um novo ponto de partida, que se caracteriza pelo conhecimento gradual das forças sociais do ambiente e pela percepção realista dos ajustamentos sociais mais ou menos frutíferos na situação de contato racial existente. [...] Em suma, oferece-lhe um maior domínio sobre si mesmo, condição essencial para não se colocar nem ser posto à margem na competição com o ‘branco’ (Fernandes, 2008b, p. 251).

Portanto, o uso da camisa branca pela senhora negra na cena de **Aquarius** simboliza e sintetiza um quadro de articulações de problemas sociais históricos na cultura brasileira. Não à toa, essa temática continuou a ser trabalhada em **Bacurau** (2019), filme posterior de Kleber Mendonça Filho, no qual a escola, enquanto edificação material e simbólica, aparece de maneira estratégica na narrativa: é nela que o clímax da narrativa irá se desenvolver. Antes que adentremos em maior detalhamento sobre, é preciso ter em mente que:

A escola é definida socialmente [...] como veículo de ascensão social: o meio por excelência para abolir as diferenças sociais entre os dois estoques “raciais” - para “negro aprender a fazer tudo o que o branco faz” e para que “ele se torne gente” (Fernandes, 2008b, p. 339).

Dessa maneira, a instrução serviria como índice de igualdade dos negros para com os brancos, ao mesmo tempo em que também adentraria como fator de legitimidade e orgulho de sua identidade.

Bacurau conta a história de um pequeno povoado no sertão brasileiro, majoritariamente formado por pessoas negras. O início da narrativa desenvolve-se em torno da morte de uma antiga moradora, Carmelita, que integra um dos clãs da cidade,

liderado pelo professor Plínio. A narrativa se passa em um futuro próximo, no qual a tecnologia e a escassez relacionam-se cotidianamente. O povoado é atacado por estrangeiros e a comunidade revida com êxito.

Uma escola em ruínas aparece no início do filme, na estrada, quando Teresa, neta de Carmelita, está chegando a Bacurau. A escola tem o mesmo nome que a escola que aparece em **O Som ao Redor**: João Carpinteiro, referência explícita ao diretor estadunidense John Carpenter. Depois, a escola da comunidade aparece, cheia de vida, professoras negras ensinam em um quadro em que se lê “Semana Vinícius de Moraes”, alusão ao poeta carioca. É lá que se descobre uma informação diegética importante: Bacurau não está mais no mapa. É essa mesma escola que servirá de base para o contra-ataque da comunidade. Também é nela que um caminhão irá despejar livros usados, como forma de descaso, disfarçado de ajuda à comunidade, metáfora sobre as relações assimétricas entre políticos e população, do candidato a prefeito Tony Jr.

Em Cabeça de Nêgo, a escola é um território que explica a realidade social brasileira em suas formações racistas. Se em Kleber, a escola funciona como elemento mais simbólico, como um artefato que sinaliza discursos, mas não exatamente se aprofunda nessas questões, o filme do diretor Déo Cardoso deixa nítido os impasses estruturais da educação pública: a estrutura física precária devido aos desvios de verbas, a falta de acesso a uma segurança mínima econômica para garantir a manutenção dos alunos na escola, gravidez na adolescência, tráfico, xingamentos racistas entre alunos, isenção do debate racial amplo.

Saulo, protagonista, decide permanecer em sala de aula após ser mandado embora pelo professor por conta de uma agressão física. O colega de sala o havia chamado de macaco. O garoto negro é um ativista com repertório racial centralmente dos Panteras Negras. Logo, decide permanecer na escola até que as reivindicações por melhores condições da escola sejam atendidas. A partir daí a ação narrativa se desenvolve e o que se observa é uma pedagogia sobre como acontecem as divisões de poder e os problemas implicados na população periférica para conseguir permanecer na escola. São os alunos, todos negros, expulsos da escola e o quanto essa atitude alimenta o crime, uma vez que, comumente é a via escolhida para ganhar dinheiro e, finalmente, ampliar as possibilidades de acessos sociais e econômicos.

A *mise-en-scène* de Cabeça de Nego mostra uma escola escura, onde o que ilumina é a luz da lanterna do celular de Saulo. Ele grava vídeos-denúncia sobre a estrutura da

cantina, com ratos e comida vencida, o almoxarifado, com livros novos e nunca usados. Se em Kleber Mendonça Filho os personagens aparecem engradados em seus apartamentos, a escola de Cabeça de Nego também procede com essa operação. Os sons de grades e cadeados reforça a sensação de claustrofobia e, simultaneamente, opera como facilitadora na construção da figura de herói de Saulo.

A escola é um búnquer. Saulo resiste enquanto dribla o segurança para conseguir comida, acessar as chaves e abrir as portas da escola, filmando as condições físicas e postando na internet. Durante o filme, o garoto negro lê na escuridão noturna da escola, uma cópia do livro dos Panteras Negras. Foi uma professora quem emprestou o livro. Ela é a única negra do corpo docente e apoia a atuação política do garoto.

Cabeça de Nêgo é um filme explicitamente político e coloca em questão um debate central sobre as representações raciais: a ênfase e divulgação do que seriam os melhores aspectos da luta antirracista. Há um impasse que residiria no risco de essencialização, cristalizando uma imagem e produzindo algo como estereótipos “positivos”. No entanto, se o filme pode ser interpretado como panfletário, é preciso observar de onde parte esse olhar. Isso porque os arranjos na periferia não se dão apenas no não-dito da relação patrões-empregados, ou das cisões, silenciosas, que a arquitetura dos territórios implica. Há o tiro da polícia, o sangue, a miséria, o corpo, o olhar diretamente para a câmera e morrer. Falar sobre esses temas parecem restringir a experiência negra. A opção, então, seria não falar? Ou, se falar, ser de forma mais “aberta”, com menos sentidos fechados? Como um quadro abstrato vermelho em que se pode ler a cor da tinta como o sangue negro ou como a cor de um batom?

Também há um búnquer em **Medida Provisória** (2022), o Afrobúnquer. O filme literaliza a metáfora da reparação histórica negra: o resgate da identidade negra acontece, de fato, na ação de voltar ao continente africano. Um programa de governo, na irônica Medida Provisória 1888, que faz referência à data da Abolição, estabelece a retirada compulsória do Brasil em direção à África de todos os negros. É realizada a fantasia Pós-Abolição: o país passa a ser totalmente branco e, dessa vez, não é pela miscigenação; o gesto é mais radical.

No entanto, há resistência nos territórios que funcionam na mesma chave de sentido dos quilombos, os Afrobúnquers. Esconderijo da comunidade negra que se nega a ir para a África. O filme dá vista às formações discursivas que comentam e centralizam a raça como elemento fundador da identidade brasileira, por exemplo, a categoria personagem, quando

se fala que Antônio é o último negro do Brasil, ao final do filme. Aliás, a centralidade da linguagem e do discurso também é posta na narrativa. Isso porque, no tempo distópico no qual vivem as personagens, se usa a expressão “melanina acentuada” para se referir aos negros.

No filme, dois discursos são postos: o absurdo da volta literal à África e a aprovação de uma indenização monetária aos negros pelos séculos de escravidão. Sobre este último, quem lidera o movimento é Antônio, que faz parte da Associação dos Advogados de Melanina Acentuada. As lutas de poder se dão na câmara dos Deputados, uma correspondência com o período da Abolição, em que se discutia os prós e os contras de libertar o povo negro. Em determinado momento, um dos personagens fala que quer ir para a África para conhecer a história dos antepassados, mas que quer fazer isso com autonomia, decidindo onde e como ir, sabendo que pode voltar.

Que formas de aprendizado racial os filmes poderiam trazer? Há duas principais estratégias que discorreremos nas últimas páginas. De um lado, o recurso à sutileza e do outro o uso ao explícito. Cada opção, um ganho e uma perda. Isso porque quando um filme é explícito ao dizer como se comportar racialmente, sentidos podem ser fechados e a univocidade do efeito de verdade ser naturalizada. O ganho daí é o agendamento e popularização de valores, que de fato, são inegociáveis a nível político. Um filme didático sobre racismo, que trabalhe com o identitarismo, uma visão do eles versus nós, pode ter seus ganhos naquilo em que há de mais extremo e constante na sociedade brasileira: o tratamento racista policial, a falta de acesso das comunidades pretas aos direitos básicos, a falta de ocupação em espaços de arte, entre outros.

O território que aparece em **O Som ao Redor** (2012) e **Aquarius** (2016) é marcado pela moradia da classe média brasileira em apartamentos nos centros urbanos. Há uma crítica sobre o que viabilizou esse modo de vida. Basicamente, os filmes compõem momentos que explicam, de forma sutil, por que é ruim termos uma política urbana centrada na construção de prédios altos, com estrutura de lazer e segurança isolada da cidade.

É um debate sobre o direito à cidade articulado por aquilo que a classe média lida, diariamente. Como um prédio arranha-céu favorece a destruição e inutilização de quarteirões, fazendo com que a rua se transforme apenas em uma via de circulação de carros, limitando a autonomia do deslocamento como pedestre. As altas paredes, o paisagismo hostil — plantas coladas ao muro, ocupando espaço e árvores no meio da

calçada para restringir a circulação de pedestres — são feitos para aumentar a distância dos prédios com a rua. A especulação imobiliária como motor para a demolição de prédios históricos, importantes para a memória da cidade e manutenção da diversidade de usos do território urbano.

A lógica da passagem como imperativo que orienta as mudanças contínuas do território urbano, favorecendo o aparecimento de estacionamentos, igrejas e lojas de eletrodomésticos, que, antes, eram lugares que serviam a diversos públicos, estimulando o exercício da vida nas ruas da cidade. É a fala da personagem Clara: “antes era um cinemão aqui”, ao entrar em uma loja de eletrodomésticos, no centro da cidade.

O que **O Som ao Redor** (2012) e **Aquarius** (2016) sugerem, **Retratos Fantasmas** (2023) explica. Este filme funciona como uma teoria sobre a relação cinema e território urbano, articuladas pela memória. Analogamente, **Bacurau** (2019) articula um debate sobre território, mas dessa vez sem recorrer a um olhar da classe média, mas sim aos saberes e desafios de uma comunidade ancestral e negra, no interior do Brasil, em um tempo distópico.

Frases escritas no asfalto são enquadradas em *plongée*, como uma visão de quem mora no alto de um prédio, em três cenas ao longo de **O Som ao Redor**. Pode-se ler um “te amo livia”, em tinta branca, vívido, recém feito ao lado de um “te amo kinha”, já um pouco apagado. São as memórias de afetos do espaço urbano, das vias urbanas, por onde os carros passam e apagam essas marcas, ao longo do tempo. Um “Feliz aniversário víck”, no mesmo enquadramento em *plongée*, também aparece. Ao final dessas inscrições, uma imagem do prédio em *contra-plongée*, como quem amarra o sentido de que realmente é dali o local onde se observou as imagens. É a visão do prédio que produz a *mise-en-scène*. Uma metáfora para dizer que a cidade também é uma câmera que enquadra o nosso olhar.

Nessas ruas, observamos o cotidiano da classe média: os seguranças da rua que observam um carro parando, à noite, no meio da rua, suscitando atenção e desconfiança. É um casal vestido em trajes sociais. Após a festa, alguma comemoração de formatura ou casamento, rituais comuns da classe média, há o vômito etílico da mulher branca, que não aguentou chegar em casa. Prossegue nesse cotidiano urbano noturno, a descoberta de um menino negro em cima da árvore. Apenas com calção, quem o encontra é o segurança negro, que, com a ajuda do colega de trabalho, dá um soco no rosto do menino.

O menino negro corre até passar pelos dizeres, escritos no asfalto, “Lu. Que triste, te amo”. Está chovendo e a tinta da mensagem derrete, ainda resguardando a legibilidade,

manchando a rua. O quadro permanece o mesmo enquanto observamos a passagem do tempo, de noite, chuvoso, para o sol matutino. Até que no quarto do seu apartamento, a ficante de João diz: “tem alguém com o coraçãozinho partido aqui no prédio. Escreveram uma mensagem no asfalto.” É a poética do território urbano.

O diálogo entre essa sequência compõe um repertório da mácula (algo não deveria estar onde está) — a bofetada no rosto do garoto negro, descalço, sem camisa, à noite, em um bairro de classe média; e o coração partido em que o lugar ideal de leitura é a partir do alto de um prédio urbano. A sugestão em seu encadeamento, pode interpelar a reflexão para o que são mensagens no asfalto do território filmado. Em outro momento de *Som ao Redor*, saberemos que uma mensagem no asfalto pode ser um rastro de sangue: os seguranças que assistem pelo celular um vídeo de um segurança, assassinado em um dos bairros mais ricos do Recife, Casa Amarela. Em *Aquarius*, o filho da empregada que sofreu um atropelamento de moto e veio à óbito.

Ainda sobre a sequência daquelas cenas em **O Som ao Redor**, nessa chave da mácula, o diálogo seguinte prossegue nesse arco da mácula: “a casa que tu morou vai ser derrubada”. Essa fala de João poderia ser uma resposta à mensagem no asfalto: “lu, que triste, te amo”, se darmos coesão ao olhar crítico, construído no filme, sobre as políticas do território urbano e suas chaves de ação por meio da demolição. Sendo assim, a cidade é um personagem, com emoções, que comenta para o espectador, a história do seu corpo.

Nas cenas seguintes, João e a ficante vão, então, visitar a antiga casa. “Vão ter quantos andares o prédio que vão construir aqui?”. Os vinte e um andares reforçam a mudança de proporção, característica estética que orienta o território urbano contemporâneo. O tamanho dos espaços e a disposição são continuamente reconfiguradas. No caso de **O Som ao Redor**, essas mudanças aparecem na perspectiva da classe média.

Esteticamente, o *zoom* e a *mise-en-scène* são recursos que constroem esse olhar da vertigem da proporção do território urbano, tanto em **O Som ao Redor**, como em **Aquarius**.

Após João responder sobre a quantidade de andares, a sua ficante pergunta: será que eles dão desconto pra quem já morou aqui na casa?” A fala é uma síntese sobre o debate urbano das memórias da classe média brasileira. As personagens caminham pela casa desocupada e prestes a desaparecer. No roteiro, temos que “a casa é um fantasma. Está pronta para a demolição” (2020, p.114). Observamos seus vestígios e ruínas. No teto,

pintaram com tinta branca a lua e estrelas de plástico incandescente que formava o “céu estrelado” do quarto da ficante de João. Não fosse pela textura, estaria invisível.

A *mise-en-scène* reforça a poética da verticalização, pois os personagens são enquadrados com o rosto e o corpo direcionados para a margem superior do quadro. João levanta a sua ficante para que ela possa tocar na lua do céu de estrelas. Ao levantá-la, ele fecha os olhos e cheira o seu vestido, próximo à vagina. Nesse sentido, constrói-se um paralelo do futuro da relação amorosa e do destino daquele território: a verticalização para que se toque, com os dedos e o olfato, os céus estrelados. O namoro não dá certo, como saberemos ao final do filme. Diante das informações já dadas, a demolição da casa e a construção vertical, dará certo. Isso é reforçado pela cena seguinte, em *plongée*, de vista aérea, do amontoado de prédios, com um *zoom in* focalizando o que sugere ser o prédio do seu Francisco. O som *off* da chamada que ele faz do seu celular para Clodoaldo, o novo segurança da rua.

O território urbano enquadra afetos que compõem uma história e modo de entender aquele espaço. Outra cena que diz muito sobre isso é o beijo de dois adolescentes — usam farda de escola — nos fundos de algum apartamento. O ponto de vista também parece partir de uma janela de um apartamento. A menina é uma das netas de seu Francisco. Saberemos disso em uma das cenas finais do filme, no aniversário dessa adolescente. Sendo que, dessa vez, há um *zoom in* aplicado. Se antes, a cidade era o cinema, ou melhor, assemelhava-se, em seu modo de capturar o olhar, com determinados recursos do cinema. Nesta cena, com o uso do *zoom in*, o cinema se torna explicitamente visível naquilo que o olhar dos enquadramentos de uma cidade é incapaz de produzir? Afinal, não daria para dar *zoom in* estando apenas vivenciando a cidade com o próprio corpo. Na verdade, daria sim: com o uso de carros, elevadores panorâmicos, o próprio andar pela cidade. As tecnologias do movimento.

Dessa forma, o filme provoca a questão: de que maneira aproximamos ou distanciamos o olhar dos objetos, coisas, pessoas, cenários na cidade? Os recursos do cinema deixam mais explícito essa reflexão. Essa equação do *zoom* será essencial para adentrarmos uma abordagem racializada do território urbano.

Um recurso frequente, usado por Kleber Mendonça Filho, é a continuidade do corte por meio do território. A filmagem, estática, no mesmo enquadramento, mas com luzes, tempos, mudanças de objetos e situações diferentes. Além do momento da mensagem do

asfalto, o plano geral fixo do aniversário de tia Lúcia, em **Aquarius**, que se mantém, na mudança de tempo para 35 anos depois.

Em **O Som ao Redor**, a rua do bairro de Setúbal: Durante o dia, carros que batem no cruzamento, que se chocam. À noite, a rua está calma e não há carros. Esses choques do cotidiano, sonoros, também servem como diálogo metafórico para outros embates: a mulher que não consegue dormir por causa do latido do cachorro do vizinho e resolve medicar, com um sonífero, a si mesma e ao cachorro. A *mise-en-scène* de **O Som ao Redor**, reiteradamente, compõe enquadramentos com grades em primeiro plano, tornando comum as cenas em que as pessoas estão engradeadas. Nesse sentido, destacamos o momento em que Bia paga a mensalidade do serviço de segurança da rua. A cena, com um enquadramento fechado, acontece enquanto Bia passa o dinheiro para Clodoaldo, pela grade do portão do prédio. No roteiro, Kleber caracteriza o prédio da personagem com uma garagem que “lembra uma jaula de circo” (Mendonça Filho, 2020, p. 76).

Há uma composição com cenas de prédio e do cotidiano da cidade. São os momentos de solidão preenchidos com o orgasmo como forma de aliviar a tensão entre grades, na cena em que Bia se masturba com a máquina de lavar-roupas. O estado de relaxamento também é viabilizado por meio do consumo de maconha, também por Bia, que compra do entregador de água, negro. Inclusive, há um jogo da *mise-en-scène* que relaciona a máquina de lavar, responsável pelo orgasmo de Bia, com o entregador de água negro (responsável também por um estado de relaxamento da dona de casa). O barulho da máquina de lavar chama a atenção do entregador. A câmera observa o entregador, em um *travelling*, em *contra-plongé*, até chegar ao lado da máquina de lavar, que está fora de campo.

A *mise-en-scène* de um desses momentos de compra ilegal reforça o tom da ironia sobre as práticas dessa classe média, defensora de um legalismo e assepsia moral que aparece nas relações trabalhistas (patroa-empregada doméstica, patrões-porteiro do prédio). Isto é, quando Bia pergunta ao trabalhador se ele trouxe a encomenda, ao que ele responde afirmativamente entregando a maconha embalada em um jornal, cuja manchete se lê: “à espera de Crack”.

Figura 18 - Bia recebe maconha embrulhada em jornal no qual se lê "à espera de Crack" em **O Som ao Redor**



Fonte: O Som, 2012.

O crack, droga associada, popularmente, à população negra e pobre, nos discursos populares, se “torna” a maconha limpa e inofensiva, aliviadora das tensões da classe média, simbolizada na dona de casa branca, patroa de empregada negra. É sutil e direta a relação do discurso jornalístico, produtor de letramentos equivocados de raça, da manchete, com as práticas e posicionamentos políticos da classe média. O jornal que serve para embalar o peixe da feira, repertório simbólico do cotidiano da classe média, também embala a maconha, em seu sentido explícito de “droga pesada” como o “crack”.

Ainda nessas coletas antropológicas de episódios do cotidiano da classe média no território urbano, o roubo do som do carro da ficante de João, que relaciona o autor do crime ao primo, branco e desfrutador da impunidade dos privilégios dos seus caprichos na ordem daquela rua-fazenda da sua família. Esta cena faz par, criando um contraste pelo privilégio de racialização da classe, com a inspeção dos policiais aos carrinhos de som dos homens negros que passam pela rua do bairro de classe média, vendendo CD’s e DVD’s piratas.

Nessas sequências, o carro policial passa na rua, no momento em que João está falando com os flanelinhas, perguntando se eles sabem quem foi o ladrão do carro de som. Na mesma rua, há um deboche, por meio dos movimentos relaxados de dança do corpo, dos homens negros do carro de som, um deles fica dançando e continua, enquanto os policiais vão ao seu encontro.

Tanto a *mise-en-scène* de **O Som ao Redor**, quanto o roteiro, indica os letreiros dos prédios do bairro de classe média. “Castelo de Windsor”, “Chateau d’avignon”, “Boulevard Biscayne”, “Central Park”, “Montparnasse”. Nomes em inglês e francês que representam símbolos da aristocracia e elite.

O cinema que constrói a cidade e a cidade que constrói o cinema deriva na mobilização dos olhares. Bia que confere, com um binóculo, o quintal do vizinho para observar se o cachorro ainda respira, após ter comido o remédio para dormir na madrugada anterior. Janelas, portões, guaritas, portas. A cidade com seus próprios modos de organização dos elementos da cena.

As madrugadas como momentos-chave para, no silêncio e vazio, sem o fluxo caótico do dia, observar o “inconsciente” da cidade, a parte que não se deixa ver à luz do dia. Em mais uma madrugada insone, Bia, fumando baseado, sobe a escada, saindo do quadro de forma vertical, em uma estetização do debate urbano na *mise-en-scène*, tal como a cena do teto de lua e estrelas. Ao chegar na laje, Bia é filmada de costas, em plano americano, com os tetos das casas e prédios em segundo plano. Ela é uma expectadora passiva da cidade. Em determinado momento, durante a contemplação, observa-se um garoto negro movimentando-se, sorrateiramente, pelos telhados. A cena evoca um crescente de suspense por meio do uso do som. O corpo negro que se move pelo território é o de uma criança, provavelmente a mesma que levou a bofetada no rosto pelo segurança negro da rua. São os lugares ocupados por corpos negros no território urbano de classe média: a dualidade da proteção-desproteção.

Os serviços prestados e autorizados, como políticas do anteparo — o flanelinha que vigia o carro e cuida da rua durante o dia, os serviços de segurança noturna à noite, a empregada doméstica que administra as demandas do lar. Em modo oposto, os ladrões negros que vem para invadir a propriedade da classe média, roubando e usurpando de diversas formas, sob o olhar atento e desconfiado dos patrões — a ordem de seu Francisco para que a empregada não se demore na rua, enquanto leva a roupa para lavar, os serviços mal prestados do porteiro noturno do prédio, que dorme “descaradamente”.

A figura de Seu Francisco, como patriarca e dono da maioria dos imóveis da rua, é construída também pelo seu andar despreocupado, à noite e sozinho, em direção à praia, para tomar um banho de mar, o que parece ser um hábito de décadas. Afinal, ele pouco se preocupa com a placa de aviso dos ataques de tubarões, dando mergulhos confiantes no mar. Essa sequência reforça o seu poder político e econômico na condução daquele

território e no que aquilo ecoa historicamente, como produto de uma política escravagista, o que se pode ver nas cenas do engenho antigo e decadente. Isso porque a câmera sempre está distante de Francisco, evocando um ar de inacessibilidade e respeito. Durante o passeio noturno para o banho de mar, há um jogo com os seguranças, que observam seu Francisco, e o jogo com os sensores de luzes de cada edifício. Isso porque ao passo que o patriarca passa pela calçada, os sensores vão se acendendo. No roteiro já está indicado:

A rua deserta leva à beira-mar. Ao andar pelas calçadas de prédios altos, os sensores de movimento instalados nas entradas dos condomínios são acionados pela passagem de Francisco, criando um “caminho iluminado” de luzes que acendem automaticamente, e apagam ao ficarem para trás (Mendonça Filho, 2020, p. 97).

Quem é que pode fazer isso se não um homem branco? Quem está autorizado a andar pela cidade se não um homem branco? É uma cena que mostra os lugares sociais ocupados. Há também um paralelo das águas: as ondas que recebem seu Francisco, a poça acumulada na barraca e jogada fora pelo segurança. As placas de trânsito apontando para a direção do prédio do seu Francisco, ao voltar do banho de mar.

Em outro momento, ainda nesse cotidiano noturno, os seguranças avistam um homem branco na rua. Ele é argentino. Estava em uma festa, em algum dos prédios e perdeu-se após ter saído para comprar cerveja. Ao abordar o segurança, o argentino já inicia falando com um tom de solicitação: “desculpa, é...”, ao que é cortado pelo segurança: “Bom dia!” e, então, responde ao Bom dia, antes de perguntar. A cena sugere comentar sobre a sutileza do diálogo em seus modos de observar a naturalização da subserviência dos papéis sociais. O gesto de corte do segurança solicita um tratamento horizontal, respeitoso. Esse diálogo parece ser mais um exemplo para aquilo que Ismail Xavier analisou em sua análise dos filmes de Kleber. “Há várias vezes um jogo de provocações no diálogo, no qual os subalternos têm de expressar a sua firmeza para não saírem humilhados” (Xavier, 2020, p.29).

Assim, eles dão suporte ao argentino branco. O fato dele estar perdido, não saber o nome da rua, dizendo apenas que é um prédio com piscina, também indica uma crítica à padronização e conseqüente apagamento identitário da cidade. A estetização padronizada da moradia da classe média brasileira. Uma fina ironia prossegue quando o outro segurança diz que avistou o argentino saindo da rua paraíso. Se para um homem branco estrangeiro, territorialmente não pertencente àquele espaço, a entrada em uma das moradias do bairro de classe média se dá sem grandes tensões, afinal, mesmo perdido, ele conseguiu apoio e

solução, para a empregada doméstica e o segurança negros, habitantes da mesma cidade, a penetração nos espaços se dá, literalmente, sob tensão.

“Não gosto de entrar na casa dos outros não.” Fala a empregada da casa de seu Francisco enquanto entra, ao lado de Clodoaldo, o segurança, em uma das casas dos moradores da rua. O morador confiou a chave ao segurança. Nessa sequência, há um repertório das pequenas afrontas ou vingança de classe. Eles transam na cama do casal e tomam água na boca da garrafa. Enquanto transam, a figura de um menino negro sem camisa aparece se movimentando pelos corredores da sala. É o mesmo menino negro que levou uma bofetada dos seguranças e que Bia viu no telhado de noite enquanto fumava um beck.

Corpos negros que se movimentam pelo corredor dos lares da classe média, como assombrações. Também vemos essa repetição em **Aquarius**, na figura de Juvenita, a empregada negra que roubou as joias da família. Vultos negros também aparecem no sonho da filha de Bia. Na verdade, é uma invasão, em um som crescente de multidão. Eles pulam o muro e invadem a sala. A menina abre o quarto dos pais e encontra tudo vazio, o que dialoga com uma cena do sonho de Clara, em **Aquarius**, em que ela também encontra um dos cômodos do seu apartamento vazio. Além disso, a personagem também sonha que alguém invadiu o seu apartamento, durante a madrugada.

Agora, acredito que a obra de Kleber, em sua forma de comentar as políticas de território, não parece produzir uma visão apocalíptica. A cidade filmada faz parte de um cotidiano repetitivo, em que são desenvolvidos afetos, memórias e um presente confortável na medida das possibilidades de cada personagem, em seus conflitos que conversam com o dentro e fora da rua. Um exemplo disso é que, apesar de todo o discurso de segurança hostil, que mina a experiência da rua, há um funcionamento, no bairro de Setúbal, de interação comunitária. Os personagens interagem entre si, se conhecem, no cotidiano da rua. Por exemplo, Bia que vai de bicicleta até um outro prédio avisar ao filho que vá aguar as plantas. Os meninos que, apesar de engradados, jogam bola na área de entrada do prédio.

É como se o filme “dissesse” que a vida urbana é esta e não vai mudar. No entanto, quem sabe dos seus mecanismos de hostilidade, pode optar por escolhas mais saudáveis para a condução de suas vidas. Uma espécie de pedagogia da conscientização política para a classe média brasileira.

O *zoom in* na favela feito em **O som ao Redor** é um momento simbólico sobre a relação da classe média com o território da cidade. Do alto do condomínio de um dos imóveis do seu avô, João observa a paisagem de arranha-céus. A *mise-en-scène* as casas de alvenaria sem reboco. A câmera amplia, em *zoom*, a imagem. Então, a classe média observa a classe baixa, do alto do seu “Castelo de Windsor”.

3.1 A Casa Grande do engenho da família: territórios rurais em O Som ao Redor

O longa-metragem **O Som ao Redor** (2012) tem uma narrativa menos próxima do estilo clássico hollywoodiano, em que se acompanha um personagem e as suas ações com maior tempo de tela. Apesar de haver pontos focais em determinados personagens, como os seguranças e seu Francisco, a economia do filme não revela isso explicitamente, guardando para as últimas cenas essa centralidade.

Pode-se entender esse primeiro longa-metragem como um filme-orquestra, semelhante ao movimento feito em **Bacurau** (2019). Os personagens e as suas histórias auxiliam na criação de um “ecossistema” do território urbano e rural. Ainda, podem funcionar como livros-crônica. A divisão por capítulos, tanto em **O som ao Redor** (2012), quanto em **Aquarius** (2016), parece sugerir uma organização literária. “Efeitos especiais ópticos”, nas palavras de Kleber (2020, p. 12). Inclusive, em ambos os filmes, essas divisões indicam a centralidade da ação narrativa. Em **O Som ao Redor**, temos “1. Cães de guarda”, “2. Guardas noturnos”, “3. Guarda-costas”. Em **Aquarius**, “1. Os cabelos de Clara”, “2. O amor de Clara”, “3. O câncer de Clara”⁵.

Um dos momentos em que há a indicação explícita do argumento — “um filme sobre um engenho de cana pernambucano clássico transplantado para uma rua moderna urbana no Recife” — do roteiro de **O Som ao Redor**, é quando João vai ao interior, com a paquerinha, passar um tempo no engenho com seu Francisco.

A montagem insere imagens rurais, o que cria um contraponto narrativo volumoso. Afinal, até então, a *mise-en-scène* era formada pelo cinza, concreto e ângulos retos do território urbano. A sequência no velho engenho de cana de açúcar da família de seu Francisco acontece logo após a discussão entre Dinho e os seguranças. A fala de Dinho —

⁵ Os filmes de Kleber possuem muitas referências de mestres do cinema. Em **Aquarius**, há um pôster de Barry Lyndon que decora o espaço da sala de jantar do apartamento de Clara. O diretor é conhecido pelo uso do *zoom* e por dividir o filme em capítulos.

“Tá vendo essa rua aqui, ó? É da minha família.” — introduz a origem e explicação para o patrimônio de seu Francisco. Está formada a tríade-central de **O som ao Redor**: o Brasil rural explica o Brasil urbano, na relação polarizada de classes e raças. Neste momento, inicia-se o último capítulo “3.Guarda-costas”. Agora, o *zoom* é aplicado no território rural. A sequência de frames avança progressivamente, no *eixo z*, primeiro em *zoom*, depois em *travelling*, o que reforça a ideia de deslocamento, como se colocando o espectador nesse movimento.

Figura 19 - Quadros da propriedade rural de Francisco para reforçar sua autoridade em **O Som a Redor**



Fonte: O Som, 2012.

O território rural reforça a figura de autoridade de seu Francisco. Ele mora na Casa Grande, provê o almoço para o neto e a paquerinha, dá restos de comida para os cachorros e interpela o casal sobre matrimônio. Ele está no comando. A *mise-en-scène* o centraliza e o relaciona com símbolos aristocráticos: a pintura de um homem branco, em trajes de festa e posição afirmativa.

Figura 20 - Francisco aparece como provedor em posição de poder em comparação ao quadro no fundo em **O Som ao Redor**



Fonte: O Som, 2012.

Após acompanhar o almoço e o sono, conhecemos a fachada da Casa Grande — o casal havia chegado pelos fundos. Dessa forma, João e Sofia descem a escada central e vão para a parte inferior da Casa Grande, onde ficava a senzala doméstica. Eles abrem portas e janelas, iluminando os cômodos. O teto é rebaixado, ao lado direito há uma escada de alvenaria, o que indica que ali, em outro momento, havia um acesso para piso principal. Talvez a cena indique não apenas uma remissão ao modo como os escravizados viviam na senzala, mas sim de algo mais próximo, mais moderno. Há cadeiras, baús, quadros, móveis ali.

Figura 21 - Oposição da fachada da Casa Grande, propriedade de Francisco, com o quarto da empregada doméstica, senzala moderna, em **O Som ao Redor**



Fonte: O Som, 2012.

Os sons de passos que andam rangendo o assoalho de madeira e a troca de olhares atenta do casal compõe uma atmosfera de suspense. Seu Francisco não está com eles, mas

o observamos, anteriormente, se movendo pela casa, da esquerda para direita, o que sugere ser dele os passos escutados pelo casal. O clímax do suspense acontece pela sutileza da montagem que, logo após a cena, insere gritos de crianças. São integrantes da “Escola João Carpinteiro”, remissão direta ao diretor de filmes de terror estadunidense John Carpenter. João e Sofia visitam a escolinha rural, onde está havendo uma dinâmica de grupo.

Em seu passeio pelo lote de terra, o casal se move da esquerda para direita ao chegarem na fábrica desativada e no antigo cinema. O sentido anti-horário parece reforçar a ideia de visita ao passado nesses territórios de ruínas. Isso se torna ainda mais explícito nas cenas do cinema, em que o eixo da câmera está desequilibrado, dando a impressão que os personagens estão em um local que está, literalmente, “caindo” ou “descendo”.

Ainda na sequência do cinema, o casal faz uma teatralização da compra de um ingresso, enquanto isso, sons *off* de cinema clássico de gênero são inseridos, até finalizarmos com o casal saindo da entrada principal, em *zoom out* seguido de *tilt* para cima, onde, finalmente, observamos a fachada do cinema, em ruínas.

Figura 22 - O casal passeia pela fábrica desativada e pelo antigo cinema na propriedade de Francisco em *O Som ao Redor*



Fonte: *O Som*, 2012.

Para finalizar a sequência rural, o casal e o patriarca tomam banho de cachoeira. O som da água é pronunciado ao lado dos gritos de alívio de tensão de seu Francisco e o neto. Em determinado momento, ao focalizar, isoladamente, João, a água torna-se vermelha. O movimento de corpo do personagem, antes do sangue, — ele estende a mão e observa a água caindo com violência — colabora para a ideia de “sangue nas mãos”.

Figura 23 - Final da visita do casal à propriedade rural de Francisco, com um banho de cachoeira dos três, em **O Som ao Redor**



Fonte: O Som, 2012.

A sequência, quando vista isoladamente, poderia se encaixar em algum filme clássico de terror, pois é gráfica em sua *mise-en-scène*. A força da água provoca a redução dos movimentos dos personagens, de forma que caótica e agressiva, até o banho de sangue. Qual o banho de sangue que aconteceu em um engenho de cana de açúcar clássico?

Figura 24 - Quadros em que se vê a água da cachoeira tornar-se vermelha sobre João



Fonte: O Som, 2012.

Para a *diegese* da história, a luta por terra, entre a família de Clodoaldo e o seu Francisco. A nível simbólico, os regimes de violência da escravidão — a montagem, mais uma vez, aparece como recurso para criar essa coesão. Isso porque, após o plano detalhe de João banhado em sangue, ele aparece com os olhos fechados, como se tivesse acordado de

um sonho, no quarto do seu apartamento. Ao abrir os olhos, ele observa para o fora de tela e a montagem corta para uma criança negra, filha da empregada, que está o observando com simpatia.

Figura 25- João acorda e ao abrir os olhos nota a filha da empregada que o observa com simpatia



Fonte: O Som, 2012.

A sequência de cenas articula a relação ancestral entre o rural e o urbano — chave de leitura que contempla os três filmes analisados. Essa polaridade irá interagir com as outras polaridades como velho-novo; pobre-rico; preto-branco; herói-antagonista; vulnerável-protégido. Como temos falado, a colonialidade do poder desconstrói a separação entre um passado rural e uma modernidade urbana, deixando explícito que a lógica rural-canavieira continua nas ruas e na alta tecnologia da “modernidade”.

É Bia quem prenuncia o tom da sequência final, ao pegar a bicicleta e se dirigir até uma barraca de fogos de artifício. Quem a atende é um homem negro — aliás, o aparecimento de personagens negros, de forma pontual, é constante nos filmes de Kleber. Bia diz: “Boa noite. Moço, eu quero um saco de bomba”.

A montagem transformará o estouro das bombas no clímax do assassinato de seu Francisco. O corte logo após o eminente confronto com os seguranças é direcionado para as bombas que Bia acendeu com a família e espera estourar. O sutil *delay* entre o som das bombas e o som das balas torna ainda mais explícito a carga dramática e volumosa da cena. O gesto de focalizar a família de Bia, enquanto acontece o assassinato, ligando os episódios pelo som ao redor, deixa explícito o gesto de representar a cidade como um organismo em que os acontecimentos se dão em paralelo e podem, muitas vezes, está diretamente relacionado, interligados por questões que ordenam a vida societária, como, nesse caso, as diferentes materialidades da tensão do território urbano. Naquele caso de Bia, uma tensão recreativa, pela espera com adrenalina da bomba estourar, e, no caso do seu Francisco e os seguranças, uma tensão ancestral, em mais um caso de assassinato no território urbano.

O diálogo final entre seu Francisco e os seguranças é marcado pela violência do apagamento da memória. Francisco, em um primeiro momento, não lembra da data — 27 de abril de 1984 — em que havia mandado matar Antônio José do Nascimento, o pai dos seguranças, e o tio, Everaldo José do Nascimento. Eles foram mortos por causa de uma cerca. Durante a conversa entre patrão e empregados, a televisão da sala de estar mostra um filme, de guerra, em preto e branco. Essas operações de antecipação dos sentidos das sequências são comuns em Kleber. Isso porque, o filme já indica o conflito que veremos me breve.

Há aí mais um dado de sutileza, pois 27 de abril é o dia da empregada doméstica. São informações que dialogam entre si, reforçando umas às outras, no que há de semelhante e divergente. O dado de luta de classe associado ao dado de raça elabora eixos de compreensão sobre uma realidade brasileira a partir de regimes de estratificação social. O que talvez seja propagador de discussões mais complexas é que, muitos dos personagens pobres e negros de Kleber revidam diante das violências que são, cotidianamente, impostas a eles. Os seguranças não apenas matam seu Francisco, como, anteriormente, haviam matado Reginaldo, o capataz responsável pela morte do pai e tio dos meninos.

3.2 Na praça, riso é coisa séria: confrontamentos dos espaços negros na cidade

É hora de o pessoal soltar o “bichinho do HA-HA”. A expressão, remissão a um famoso comercial dos anos 1990 de pastilhas para alívio de pigarro, é dita por uma voz fora de quadro enquanto se observa o *close* do rosto de Roberval, o simpático e prestativo bombeiro amigo de Clara. Seu semblante está fechado, os músculos faciais contraídos, as linhas de expressão dos olhos em evidência. O movimento de *zoom out* possibilita nos situarmos na cena e a quebra de expectativa acontece: Roberval está deitado junto com um grupo de pessoas na praça, em frente ao prédio Aquarius; seu semblante está fechado por conta do sol intenso que vai diretamente em seu rosto. Clara está deitada na barriga de Roberval. Eles participam de um momento lúdico, no qual o “bichinho do HA-HA” é uma brincadeira para liberar o riso.

A câmera mostra, em *contra-plongée*, o professor que comanda o momento, a voz que estava fora de quadro. Ele está vestido com uma camisa branca em que se pode ler, do lado direito do peito: “academia da cidade”. O enquadramento o isola. Inicialmente, o vemos enquadrado pelo céu azul; à medida que a câmera se movimenta, os prédios espelhados de Boa Viagem entram em cena. Os prédios estão do mesmo tamanho do professor, o que dá a sensação de que eles também comandam a ação e, conseqüentemente, também pedem para que o grupo force o riso. O fato é que a cena associa a figura humana às construções espelhadas.

Pelo tom inicial, e as expressões corporais, podemos também imaginar o professor como um monstro gigante a caminhar por entre os prédios, tal como o **Godzilla** ou **King Kong**. O figurino do professor metaforiza o sentido de sua figura na cena ao estabelecê-lo como um representante de uma ideia disciplinadora de cidade que presentifica a ausência proveniente do corpo branco – a academia da cidade. Nessa academia, o que cabe são as regras brancas, que são as regras do mercado de especulação imobiliária, as legitimações que a classe média branca adquire nos ambientes ricos da cidade e a exclusão, por meio do não dito, da ausência de subjetividades dos corpos negros no tecido urbano. Dessa forma, a relação entre o corpo humano e o corpo da cidade resulta na cena seguinte, no aparecimento de um grupo de jovens negros periféricos.

Figura 26 - Meninos negros entram na praça de Boa Viagem enquanto um grupo de pessoas gargalha, em **Aquarius**



Fonte: Aquarius, 2016.

Enquanto todos gargalham, um grupo de jovens negros, com roupas e estilo associado às periferias, entra na quadra, empurra o portão que já estava aberto, e se junta ao grupo. Nesse momento, o professor repete: “gargalha, gargalha! Energia gente, energia!”. O grupo, formado majoritariamente por pessoas brancas, olha de maneira enviesada para os corpos que se aproximam (olham, estando ainda com a boca aberta, resultado das gargalhadas, mas sem energia, agora, para mantê-la, porém também sem energia para voltar à posição de repouso; parece que sofreram rápida paralisia). Embora os dois primeiros longas de Kleber não apresentem violência direta, diferentemente do que acontece em **Bacurau** (2019), cenas como essa trazem significações e falam de violências profundas. O riso alienante da classe média, resultado de um complexo processo de apagamento da memória da negritude e das raízes racistas brasileiras.

Figura 27 - Grupo gargalha enquanto observa os meninos negros adentrarem a praça



Fonte: Aquarius, 2016.

Outro dado é que uma das pessoas que não é lida como negra veste uma camisa verde, em que se pode ler o nome “Brasil”, em amarelo. É como se o país, ou melhor dizendo, a imagem do país, que é branca, olhasse para os negros que estão chegando. O homem brasileiro também parece estar paralisado. O professor diz que há lugar para todo mundo, mas também pede respeito e seriedade. O grupo que chegou se integra ao espaço. Um dos meninos deita a cabeça no ombro de Roberval, ao lado de Clara, que o enlaça com o braço esquerdo, em um movimento amigável. Antes de o grupo de jovens negros entrar em cena, ele havia falado que riso é coisa séria, talvez como um lembrete aos meninos negros de que ali é necessário seguir regras: a disciplina para os corpos negros que invadem a academia da cidade.

A quebra de expectativas do início da cena aparece também em seu final: os meninos negros não vieram para roubar ou fazer algum mal, fato que a constituição racista da realidade brasileira associa às suas imagens. Eles ocupam aquele espaço, cientes do temor que causam e, como resultado, também debocham nos seus movimentos e expressões daquela situação. O rompimento de fronteiras e provocação de expectativas situada na *mise-en-scène* dá ao filme nuances que podem ser experienciadas como não explícitas. O resultado de seu conjunto cria a atmosfera tensional que já é característica em Kleber Mendonça Filho.

Depois da abolição, os negros que não conseguiam uma ocupação se agrupavam em espaços comuns da cidade, algo que era fortemente repreendido pela polícia e que, até hoje, tem presença no espaço urbano. A cena é um comentário sobre o incômodo que, sutilmente, se cria quando pessoas negras se colocam em espaços historicamente ocupados por pessoas brancas. É dessa maneira que:

[...] há espaços, lugares, momentos, contextos de interação nos quais, através de comportamentos (que são fruto de comandos e aprendizados) subjetivos (às vezes, bastante objetivos!) a presença negra pode ser aceita, brindada e até valorizada, ou, por outro lado, tolerada, não aceita, reprimida ou repelida. Lugares onde a presença de um negro, ou de um grupo de negros, pode passar despercebido em seu pertencimento racial, ou, pode causar espanto ou surpresa (“Quem é aquele? Como ele chegou até aqui?”), repressão ou repulsa (por exemplo, atendimentos em estabelecimentos comerciais e de serviços, como restaurantes, lojas de produtos mais caros, shoppings, etc., mas também empregos, posições de prestígio, entre outros). Todos esses últimos comportamentos apontados indicam se tratar de espaços – lugares, momentos, contextos de interação – brancos, espaços que não são construídos ou facultados para os negros

em uma sociedade marcada pelo racismo enquanto mecanismo organizador de relações. Isso impacta as experiências de espaço, o ir-e- vir, na medida em que indivíduos e grupos subalternizados causarão, em determinados contextos, sentimentos de espanto, estranhamento e até mesmo repulsa – contextos e lugares onde sua presença é indesejada, e onde as fronteiras invisíveis se materializarão através dos comportamentos dos outros (SANTOS, 2012, p. 58).

A praça é um espaço com presença recorrente em **Aquarius**. Local de uso coletivo, ela aparece em outros dois momentos no filme: na abertura, na sequência de fotos antigas da praia de Boa Viagem; e nas últimas cenas do filme, quando Clara passeia com o netinho pela calçada da orla e uma praça vazia é contemplada pela câmera. Ao fundo, há um auxiliar de limpeza, dado os trajés e a vassoura que segura, na porta do banheiro da praia, a observar o que se passa, conforme vemos, com maior detalhe, na imagem ampliada, do lado direito, abaixo.

Figura 28 - Uma das praças de lazer de Boa Viagem vazia; à direita, ao fundo, homem segura uma vassoura, no banheiro público, em **Aquarius**



Fonte: Aquarius, 2016.

Os prédios, organizados no quadro fílmico com as mesmas dimensões do professor, também se posicionam de cima para baixo a olharem para todos os sujeitos participantes daquele momento lúdico, porém as assimetrias partem de lugares diferentes: enquanto a natureza da relação dos prédios com os moradores daquele bairro é de uma proximidade estabelecida por certas noções de modos de vida legitimadores, a relação com o grupo de meninos da periferia é de acentuamento da assimetria entre seus lugares de morada e pertencimento. Metáfora para dizer dos espaços estratificados, do olhar de cima. Porém, há complexidade quando se percebe que o grupo não é um retrato estereotipado das relações raciais. Ou seja, não são brancos caucasianos que impedem a entrada de negros na praça. A entrada acontece, os corpos se tocam. Contudo, o desconforto aparece nas expressões,

como, por exemplo, a da mulher com a cabeça deitada na barriga de Clara, que olha com estranhamento ou desconfiança para o garoto negro que chega e se deita em sua barriga.

Figura 29 - Garotos negros se juntam ao grupo e participam de dinâmica, na praça de Boa Viagem



Fonte: Aquarius, 2016.

Clara é amigável com o garoto negro que se deita ao seu lado. Abraça-o, em um gesto de proximidade. A cena termina com todos integrados corporalmente. Aqui, talvez se esboce uma ideia de país como quem assinala o gesto de que, apesar das diferenças, estaríamos obrigatoriamente dentro do mesmo pedaço de nação, embora saibamos que esse pedaço de terra é organizado de muitas maneiras.

A praça é um território central para entender a sutileza da representação racial nos filmes de Kleber Mendonça Filho. A escultura **O Barco**, de Grada Kilomba (2021), é um bom exemplo sintético sobre a relação entre espaço público e raça. A obra de 32 metros e 146 pedaços de madeira queimada, está disposta em forma de “esqueleto” de um barco e comenta sobre a memória colonial dos milhões de pessoas escravizadas. Grada pergunta: “Quem escolhemos lembrar? E quem escolhemos esquecer, nos espaços públicos?”.

A inscrição de corpos negros é constantemente apagada. Seu índice de aparecimento está fixado naquilo que há de violento em suas representações. Isto é, são indivíduos sem possibilidades de novas subjetivações que não aquelas do negro ladrão, pedreiro, vítima, mendigo, adicto. Da mulher profissional do sexo, pobre, empregada doméstica, vendedora. Tanto a obra de Grada, quanto as passagens de corpos negros na praça, em **Aquarius**, dialogam sobre as pedagogias da pele humana sobre a pele da cidade.

A cena do riso analisada acima se articula a uma representação de Brasil erigida pela classe e raça. O que se segue também trabalha nessa chave: o diálogo entre Clara e Roberval, na areia da praia. O mar está vazio de pessoas, mas cheio de tubarões, conforme

uma placa de aviso que informa ao espectador, e Clara vai mergulhar nele. Os tubarões são um dado externo que se torna interno à obra, fruto do desequilíbrio ambiental causado pela ampliação do Porto de Suape.

Clara pede para Roberval segurar suas presilhas de cabelo. Roberval entra em contato com um dos colegas de trabalho por *walkie-talkie* e pede para que o barco se aproxime da área onde Clara está, para vigiá-la. Há uma personalização do uso do serviço público por conta das relações de amizade. A narrativa irá mostrar, depois, que Roberval tem intenções sexuais com Clara, quando ele pergunta se Clara está “dando em cima” dele, depois de ela pedir seu número de telefone. Contudo, essa relação sexual, que poderia esvaziar ou secundarizar o sentido de uma crítica social, não é desenvolvida no filme.

A cena do mar reforça os lugares de privilégio comentados pela cena anterior. Enquanto pessoas negras lidam com uma barreira invisível no espaço da cidade, pessoas brancas utilizam de seus privilégios para se sentirem seguras e protegidas nessa mesma cidade, habitada por animais selvagens e perigosos. Os tubarões, então, podem caracterizar os empresários predadores do mercado imobiliário. A cidade metropolitana brasileira não é amistosa para ninguém, inclusive para pessoas brancas. Contudo, estas podem usar de seus privilégios para torná-la um lugar melhor para si mesmas.

Em **Bacurau**, o território é evidenciado na sequência inicial já citada, em que se vê o espaço, depois o planeta terra e um *zoom* é aplicado até chegar ao Nordeste e à estrada em que um caminhão pipa se dirige até o vilarejo, levando uma moradora que traz medicamentos para a cidade.

O longa-metragem **Bacurau** (2019) aborda o território a partir do rural, em uma escala oposta ao volume urbano. Se em **O Som ao Redor** (2012) e **Aquarius** (2016), as disputas de poder se dão de modo sutil, sendo legitimado pela política legalista do mercado imobiliário e suas ambiguidades, em **Bacurau**, o confronto é armado, gráfico e explícito em um futuro distópico. A luta armada pelas reservas de água da região, somadas às relações dos políticos, que levam insumos de qualidade duvidosa em troca de votos, faz parte do cotidiano da comunidade. Há uma guerra instrumentalizada pelo jogo de extermínio de estrangeiros ricos. Os estadunidenses usam a tecnologia para retirar dos mapas digitais o vilarejo de Bacurau e começam os assassinatos. Há um forte intertexto com *Canudos*, como veremos no próximo tópico.

Figura 30 - Enquadramentos semelhantes em placas de carro em **O Som ao Redor**, **Aquarius** e **Bacurau**, respectivamente



Fonte: *O Som*, 2012; *Aquarius*, 2016; *Bacurau*, 2019.

Também destacamos as imagens de placas de carro nos filmes **O Som ao Redor** (2012), **Aquarius** (2016) e **Bacurau** (2019) que aparecem em enquadramentos semelhantes. Essa repetição é um exemplo de como o *corpus* fílmico pode ser um lugar teórico para pensar a linguagem cinematográfica a partir da relação espaço-tempo tendo em vista o território. Especificamente, o carro é um elemento central para entender o modo como é construído o território.

A placa como um exemplo da continuidade da linguagem, observando seus modos de atualização e relação com o enunciado anterior. Dessa forma, enquadramentos se repetem. Objetos, falas, gestos também se repetem. Observar o diálogo entre essas repetições abre caminho para entender a construção de estilo e tema na linguagem de Kleber Mendonça Filho. Por essa via, percebemos que a placa de carro é um símbolo do tempo que está diretamente relacionado à identidade. Assim, ela é uma representante temporal do presente (em **O Som ao Redor**), do passado (em **Aquarius**) e do futuro (em **Bacurau**). Sabe-se dessa informação temporal não pelo frame, mas pela narrativa. O frame apenas nos mostra placas diferentes.

Além disso, sabemos o tempo e espaço diegético de cada um desses frames a partir do código de números e letras. Assim, temos identificações de uma representação do espaço e tempo: PE – RECIFE KJD-1412, depois PE – RECIFE DN-3528, e BRASIL – JJY3K76. O modo de representar cinematográfico é um enquadramento que amplia e destaca a placa. Dessa forma, esses frames nos dão a possibilidade de pensar o veículo sob o signo da identidade (placa, a identidade de um objeto). Isto é, a identidade tem letras, números, um tempo e espaço geográfico. Logo, o que temos é um movimento espaço-temporal por meio das palavras que demarcam o local de origem dos veículos: Recife (presente), Recife (passado), Brasil (futuro).

Se tratamos os filmes como uma cadeia relacional, um conjunto de continuidades que podem apontar para uma visão coesiva, a relação entre as placas de carro não é de progresso, no sentido espacial, mas é de declínio em um sentido de ideal histórico. Ou seja,

a recusa do presente (sociedade da lógica de condomínio em **O Som ao Redor**) e ida ao passado (em **Aquarius**, o ideal de preservação de prédios históricos que carregam um certo modo de vida símbolo de cidade mais igualitária dentro de uma perspectiva de classe média) para pegar aquilo que o futuro confirmou como projeto ruinoso (em **Bacurau**, o agravamento de conflitos sociais).

Assim, em nossa análise, a sequência desses três frames-irmãos é uma síntese de uma das temáticas-chave em Kleber Mendonça Filho: a ideia de uma sociedade que cuide de suas memórias enquanto elementos de referência política, social e identitária. Além disso, o carro, como veremos nos próximos tópicos, será um importante elemento na construção desse repertório que comenta o Brasil a partir do espaço, tempo, raça e linguagem cinematográfica.

O carro é um elemento que organiza a sequência de planos. Em muitos momentos, o seu aparecimento funciona como elemento de direcionamento do olhar ou sensibilização de regiões do plano. Assim, o carro trabalha na mesma lógica da linguagem do cinema: o movimento. Nesse sentido, é proveitoso o entendimento deleuziano sobre a câmera móvel ser um “equivalente geral de todos os meios de locomoção que ela mostra ou dos quais se serve (avião, carro, barco, bicicleta, marcha, metrô)” (Deleuze, 2018, p.45). Ainda, “o próprio da imagem-movimento cinematográfica é extrair dos veículos ou dos corpos móveis o movimento que é sua substância comum, ou extrair dos movimentos a mobilidade que é a sua essência” (Deleuze, 2018, p.45).

Então, o carro pode funcionar como um importante aparelho para o estatuto da imagem em movimento. Obviamente, em tese, tudo que se mexe pode sensibilizar o plano. Contudo, no caso do carro, investiguemos algumas cenas para analisar como essa sensibilização acontece. Para isso, selecionamos momentos em que o carro desloca o olhar do espectador pela área do plano.

Em **Aquarius**, há uma cena que acontece após Clara, a personagem principal do filme, descer do táxi de madrugada, na porta do seu prédio, logo depois de momentos intensos de interação social. Ela observa a avenida vazia. Um carro antigo equipado com alto-falantes aparece ao longe e corta todo o plano, ao que a câmera acompanha. A mensagem parece ter sido gravada. O carro remete aos típicos carros de som de marketing do interior do Brasil. O que se destaca no áudio, que devido à movimentação do carro, não dá para escutar claramente todas as palavras, é um convite bíblico para que se conheça o

homem que o autor da mensagem conhece. No áudio é possível ouvir a frase “na minha terra tem cura, na minha terra tem obra de deus”.

Dessa forma, o carro penetra o espaço do quadro fílmico em um crescente sonoro que coloca à cena uma voltagem para um momento trivial. Contudo, a ação anterior se deu sob a aparente lógica da rejeição do corpo de Clara por parte do viúvo Alexandre (Leo Wainer). Clara não tem uma das mamas, consequência do câncer que enfrentou ainda nos anos 1970. Dizemos aparente lógica de rejeição, pois a atitude de Alexandre de parar de beijar Clara, logo depois dela falar que fez uma cirurgia na mama, também pode ser interpretada como um acesso à lembrança da esposa falecida, a qual não se sabe em que condições morreu, podendo assim ter sido em função de um câncer de mama. De toda forma, o fato é que há esse destaque à doença. Sendo assim, o sentido da mensagem do carro de som adquire uma ligação entre as cenas. O carro, então, é um elemento que sensibiliza o plano.

Por essa via, não podíamos deixar de falar no enquadramento clássico do plano do carro que aparece nos três filmes do nosso *corpus*. Além de criar uma moldura, os personagens estão em segundo plano, encapsulados e de frente à tela, cujo espaço-entre é o vidro que pode ser preenchido com reflexos. Dessa forma, esse local é um recurso que sugere a criação de uma unidade, a manutenção da atenção sobre os personagens. E, em uma instância mais crua, a aproximação do próprio funcionamento da imagem em movimento: o carro que se move enquanto o plano permanece fixo, isto é, um conjunto de imagens em movimento que dão a sensação de estabilidade e se neutralizam diante do movimento das personagens e da mudança das paisagens e dos seus reflexos que escapam nas microrregiões do quadro (as janelas e os vidros).

Figura 31 - Enquadramento clássico do plano do carro que aparece em **O Som ao Redor**, **Aquarius** e **Bacurau**, respectivamente



Fonte: O Som, 2012; Aquarius, 2016; Bacurau, 2019.

É dentro do carro que acontece, pela montagem, o embate entre Clara e Diego, seu antagonista, neto do dono da Construtora Bonfim. Diego é responsável por tentar convencer a protagonista a aceitar a venda do seu apartamento para que assim o edifício **Aquarius** possa ser demolido. Assim, a cena a qual nos referimos se dá quando Clara pede para que Diego tire o seu carro que está impedindo a passagem da saída. Enquanto Diego dá ré, olhando para o lado esquerdo da tela, Clara aparece em um plano dirigindo o carro, avançando também em direção ao lado esquerdo da tela. O paralelismo dos planos de Diego e Clara sugere o embate entre os dois, como se Clara estivesse forçando Diego ao fora de campo. Uma luta de cavaleiros montados aos cavalos da modernidade. Uma “conjunção virtual que não precisa mais passar pela conexão real entre as pessoas” (Deleuze, 2018, p. 170).

Figura 32 - Quadros que mostram o embate entre Diego e Clara em relação aos seus carros no estacionamento em **Aquarius**



Fonte: Aquarius, 2016.

O carro de Diego também irá aparecer em outro momento de confronto, dessa vez, direto, com Clara. Estamos falando da briga entre os personagens que acontece na garagem do edifício. O carro de Diego adentra o plano que é composto por Ladjane e Clara posicionadas de forma a enquadrar Diego que desce do Carro. Esse plano é similar a outro que também enquadra um veículo, dessa vez motos, em **Bacurau**.

Figura 33 - Planos similares sobre automóveis em **Aquarius** e **Bacurau**, respectivamente



Fonte: Aquarius, 2016; Bacurau, 2019.

Dessa forma, o espectador observa os personagens observando outros. Essa sensibilização do olhar também converge para a metalinguagem da imagem em movimento. A ação aqui é em teia: enquanto os personagens, que estão de costas para o plano, observam, os outros também observam para o fora de campo, em um movimento perpendicular à câmera.

3.3 Os Sertões e Bacurau

Há similaridades evidentes na obra seminal de **Os Sertões** (2016), de Euclides da Cunha, que inaugura um repertório racializado para o Nordeste, e o filme de Kleber Mendonça Filho, **Bacurau** (2019). O museu de Bacurau, por exemplo, é uma referência

direta ao museu de Canudos. Além disso, o filme e o livro iniciam com uma descrição topográfica. Em **Bacurau**, há uma diminuição progressiva de escala ao observar o planeta terra. A câmera, aos poucos, mergulha na região Nordeste. **Os Sertões** inicia com um longo capítulo que descreve as especificidades do solo e clima da região.

Figura 34 - Semelhança entre o museu de **Bacurau** e o museu de Canudos, respectivamente



Fonte: Bacurau, 2019; Acervo pessoal, 2023.

A relação entre pobreza, o sertanejo e a mestiçagem será um conjunto discursivo colocado em disputa nas narrativas. A invasão territorial está presente no filme e no livro. Em **Os Sertões**, o que está em jogo, como vimos, é o Brasil legítimo e civilizacional, a invadir Canudos, o “não-Brasil” desconhecido, assustador e estrangeiro. De modo oposto, a invasão em Bacurau é explicitamente estrangeira. O grupo de estadunidenses invade o povoado no interior do Nordeste.

Agora, há uma diferença essencial nas duas narrativas sobre a representação do Nordeste. A obra de Euclides da Cunha, como vimos, deixa explícito a construção de um lugar hostil. Já em **Bacurau**, se há um movimento de emigração, ele é restrito a determinadas pessoas. No filme, a imagem do sertão é convidativa sem utilizar da obliteração dos problemas de suprimento para a construção de uma realidade ideal.

Ao tomarmos, a nível de discurso, a metáfora da invasão, o jogo de poder interpelado parece ser o do elogio à pureza racial como ideal identitário civilizacional. A recusa dos estadunidenses por uma familiaridade estética com os sudestinos que os ajudam na tarefa de exterminar a população de Bacurau. O Brasil quer ser branco e não é. A mestiçagem é evidenciada e talvez seja justamente pela sua falta de assunção que resulta no assassinato, à queima roupa, dos dois brasileiros pelos estadunidenses.

Em **Bacurau**, a invasão também acontece pela dimensão da racialidade segregadora dos Estados Unidos na figura do grupo de extermínio. No entanto, ao contrário da narrativa de **Os Sertões**, a população de Bacurau resiste e exhibe as cabeças dos estadunidenses mortos. Essa imagem também aparece no livro de Euclides da Cunha:

“Os jagunços reuniram os cadáveres que jaziam esparsos em vários pontos. Decapitaram-nos. Queimaram os corpos. Alinharam depois, nas duas bordas da estrada, as cabeças, regularmente espaçadas, fronteando-se, faces volvidas para o caminho” (2016, p. 325). Os momentos de contra-ataque do povo de Antônio Conselheiro não são suficientes e, assim, o projeto político pela homogeneização racial obtém a vitória em **Os Sertões**. Embora a narrativa tenha momentos em que são reforçados a força do sertanejo, quando, de forma assombrosa, “o 7º batalhão teve em meia hora cento e catorze praças fora de combate, e nove oficiais” (2016, p. 365).

Se o sertanejo é antes de tudo um forte, como inicia o terceiro capítulo da segunda parte do livro, a sua aparência diz exatamente o contrário. “Os sertanejos invertiam toda a psicologia da guerra: enrijavam-nos os reveses, robustecia-os a fome, empedernia-os a derrota” (2016, p. 536). Essa dualidade ambígua entre fragilidade e resistência irá constituir, para Euclides, a identidade racial da população do interior do Nordeste. “É o homem permanentemente fatigado” (2016, p. 115). A sua preguiça aparece no modo de falar, nos gestos e na forma de andar. Observemos a descrição minuciosa que o autor elabora sobre a identidade sertaneja:

É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gingante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente. A pé, quando parado, recosta-se invariavelmente ao primeiro umbral ou parede que encontra; a cavalo, se sofria o animal para trocar duas palavras com um conhecido, cai logo sobre um dos estribos, descansando sobre a espenda da sela. Caminhando, mesmo a passo rápido, não traça trajetória retilínea e firme. Avança celeremente, num bambolear característico, de que parecem ser o traço geométrico os meandros das trilhas sertanejas. E se na marcha estaca pelo motivo mais vulgar, para enrolar um cigarro, bater o isqueiro, ou travar ligeira conversa com um amigo, cai logo — cai é o termo — de cócaras, atravessando largo tempo numa posição de equilíbrio instável, em que todo o seu corpo fica suspenso pelos dedos grandes dos pés, sentado sobre os calcanhares, com uma simplicidade a um tempo ridícula e adorável (Cunha, 2016, p. 115).

No entanto:

toda esta aparência de cansaço ilude. Nada é mais surpreendedor do que vê-la desaparecer de improviso. Naquela organização combalida operam-se, em segundos, transmutações completas. Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormidas. O homem transfigura-se. Empertiga-se, estadeando novos relevos, novas linhas na estatura e no gesto; e a cabeça firma-se-lhe, alta, sobre os

ombros possantes, aclarada pelo olhar desassombrado e forte; e corrigem-se-lhe, prestes, numa descarga nervosa instantânea, todos os efeitos do relaxamento habitual dos órgãos; e da figura vulgar do tabaréu canhestro, reponta, inesperadamente, o aspecto dominador de um titã acobreado e potente, num desdobramento surpreendente de força e agilidade extraordinárias (Cunha, 2016, p. 116).

As comparações com um equivalente rural, mas civilizado, seria o gaúcho do Sul —oposto do vaqueiro sertanejo — “adaptado a uma natureza carinhosa que o encanta, tem, certo, feição mais cavalheirosa e atraente” (2016, p. 117). Os sujeitos de Canudos são descritos a partir de um repertório medieval e agrícola, hermético, fora de tempo, monótono, feio e inconstante como o é a imagem (clima) do sertão: bárbara, impetuosa e abrupta.

A condição cíclica de deslocamento territorial no Nordeste aparece em **Os Sertões**, na observação e descrição dos retirantes. Por mais miserável e flagelado que seja o sertão, as levadas de mestiços sempre remigram, pois há saudade e o ovo feliz, revigorado, canta, esquecendo de os dias difíceis até tornar-se a se repetir o ciclo de “dias longos de transes e provações demorados” (2016, p. 135). Como descreve o jornalista, o “homem dos sertões [...] mais do que qualquer outro está em função imediata da terra” (2016, p. 138). Em **Bacurau**, o povoado permanece firme. No entanto, sazonalmente, recebem mantimentos, seja com objetivos políticos, como os recebidos pelo prefeito do distrito local ou obtidos pelos próprios moradores como a água, no caminhão pipa, medicamentos e vacinas.

Canudos e Bacurau estavam fora dos mapas, mas de maneiras diferentes. Para o primeiro, a operação se dava pela negação da terra enquanto parte do território brasileiro. “Canudos era uma tapera miserável, fora dos nossos mapas, perdida no deserto, aparecendo, indecifrável, como uma página truncada e sem número das nossas tradições” (2016, p. 333). Era um povoado que surgia sob o signo da ruína:

Nascia velho. Visto de longe, desdobrado pelos cômoros, atulhando as canhadas, cobrindo área enorme, truncado nas quebradas, revoltado nos pendores — tinha o aspecto perfeito de uma cidade cujo solo houvesse sido sacudido e brutalmente dobrado por um terremoto. Não se distinguiam as ruas. Substituía-as dédalo desesperador de becos estreitíssimos, mal separando o baralhamento caótico dos casebres feitos ao acaso, testadas volvidas para todos os pontos, cumeeiras orientando-se para todos os rumos, como se tudo aquilo fosse construído, febrilmente, numa noite, por uma multidão de loucos... (Cunha, 2016, p. 174).

O povoado era emoldurado pela paisagem do sertão, representada como triste, morta, uniforme, solitária e ruínosa. As casas, feitas de pau a pique, requisitavam, para

Euclides, um significado primitivo de caverna, o espaço entre um acampamento de guerreiros e um cercado para gados — *kraal* africano. Para deixar isso nítido ele humaniza aquele território.

Se as edificações em suas modalidades evolutivas objetivam a personalidade humana, o casebre de teto de argila dos jagunços equiparado ao wigwam dos peles-vermelhas sugerira paralelo deplorável. O mesmo desconforto e, sobretudo, a mesma pobreza repugnante, traduzindo de certo modo, mais do que a miséria do homem, a decrepitude da raça (Cunha, 2016, p. 174).

A explicação da invisibilidade de Canudos também se dava pela via estética. “Sem a alvura reveladora das paredes caiadas e telhados encalijados, a certa distância era invisível. Confundia-se com o próprio chão” (2016, p. 175). As malocas de telha do interior desequilibravam “o ritmo de nosso desenvolvimento evolutivo e perturba deploravelmente a unidade nacional” (2016, p. 466).

De outra forma, em **Bacurau**, a ação explícita da invisibilidade do povoado no mapa se deu pelo interceptador de sinal colocado, ocultamente, pela sudestina motoqueira. No entanto, se ele desaparece para a rede mundial de dados, ele continua preservado na lousa-pergaminho da sala de aula. **Bacurau** é consciente de si ao transmitir pedagogicamente, do professor Plínio para as crianças estudantes, as informações sobre o seu território. Localizar-se é um gesto que não é parasitado pela equipe invasora.

Para Euclides, a hereditariedade em Canudos criou trogloditas completos, em um anacronismo étnico, que se expressava em uma lógica contraditória ao sistema político e econômico vigente — o desprezo dos jagunços pelo dinheiro, ao deixarem, em um cadáver de soldado, “um maço de notas somando quatro contos de réis — que o adversário desdenhara, como a outras coisas de valor para ele despiciendas” (2016, p. 357).

Assim, a mestiçagem explicada no início do século XX será o signo estético em que se denunciavam todas as marcações que dificultavam o desenvolvimento do país. Esse sentido começa a ser deslocado para uma ideia de assimilação e harmonização racial à medida que as décadas avançam. Se, desde o final do século XIX, o Brasil queria alcançar o *status* de moderno, essa identidade finalmente é posta em paradigma na produção de obras seminais que, finalmente, colocariam o país na esteira da civilização a partir de uma interpretação positiva das relações raciais.

3.4 O medo como afeto mobilizador para o território no cinema de terror/horror

“O Outro será o suporte de suas preocupações e de seus desejos” (Fanon, 2020, p. 183). Partimos desse raciocínio para sintetizar as relações de imbricamento da estrutura social na produção das narrativas do cinema de gênero de terror. É na figura do negro, esse Outro, que o medo de ser invadido e esgotar a constituição da própria identidade incidirá. Isso porque, como vimos, o poder da branquitude, exemplificado no fetiche da diferenciação social, política e econômica, é constituído na obrigatoriedade de inferiorização do negro. O branco pode dizer o quanto ele é branco porque o seu sistema de referência é estabelecido a partir do negro. O cinema de gênero revela os medos de uma classe média branca que está em busca do seu lugar de definição simbólica.

Em Kleber Mendonça Filho, há uma relação matricial com o cinema de gênero de terror, especificamente norte-estadunidense e que está relacionado com o carro. A relação entre o carro e a influência do cinema de gênero é o medo, afeto estruturante para pensar o modo como o território está implicado esteticamente na linguagem fílmica, a partir de diálogos com questões políticas. O medo parece integrar o que Christian Dunker (2015, p. 52) entende como lógica de condomínio que “tem por premissa justamente excluir o que está fora de seus muros”.

A figura do muro, então, é um componente central na articulação de uma comunidade autosssegadora, “que recusa e substituí a anterior, experimentada como improvável ou impostora. A nova unidade adquirida entre muros é composta em contraste com a anomia que é deixada em seu exterior” (Dunker, 2015, p. 56). Assim:

O muro é uma estrutura de defesa contra a falta (pedido), uma mensagem de indiferença contra o outro (recusa), uma alegoria de felicidade interna (oferecimento) e uma negação indeterminada de reconhecimento (não é isso). O muro – ou a estrutura de véu, quando se trata do fetichismo – diz invariavelmente “não é isso” para os que estão fora e, por consequência, “é isso” para os que estão dentro (Dunker, 2015, p. 63-64).

Dessa forma, em sua análise, o psicanalista está interessado em observar as formas recentes das patologias do social e de mal-estar contemporâneo no Brasil. Por essa via, entendendo o sistema capitalista, em seu aparelhamento neoliberal, ele destaca a centralidade da figura do condomínio.

No fundo, não há nada para pensar na tensão entre esse local murado e seu exterior. Também não há muito a pensar na tensão intramuros, uma vez que como observamos, a única área de real convivência pública é o

playground. O espaço já é concebido e vivido como falso universal. Por isso, os que vivem fora estão sem lugar, sem terra, sem teto, sem destino. E os que vivem dentro estão demasiadamente implantados em seu espaço, seu lugar e sua posição (Dunker, 2015, p. 52-53).

A cidade tem perigos, então é preciso ter medo para se manter atento. O cinema de terror/horror soube explorar esse afeto do território urbano. No nosso *corpus*, a retórica da promessa de segurança e acesso aos serviços encontra na lógica de condomínio uma forma de horizonte possível, desconectada da realidade fora das áreas de lazer e segurança 24h.

Dessa forma, há o medo de que algo invada esse sistema de vida onde há “a promessa de uma comunidade racialmente integrada” (Dunker, 2015, p.49), em que problemas de classe também seriam minimizados pela lógica da homogeneidade. Quer dizer, “as diferenças de classe e de raça não foram tocadas, mas “resolvidas” por meio de um sutil código de circulação e de convivência apartada entre os serviçais e os moradores” (Dunker, 2015, p. 50). Pensando nessa lógica, o cinema de gênero dos anos 1980 ao tratar do território urbano parece elaborar um comentário sobre o retorno, pela via do medo, de problemas de ordem política que não foram resolvidos, mas esquecidos ou ausentificados em detrimento de uma gramática dos muros. O medo é um importante sintetizador histórico e político se entendermos os filmes como uma interpretação da realidade social brasileira. Daí a utilização da figura dos fantasmas, vultos, assombrações, sons, sustos, em uma estética do que um dia já foi familiar (Freud, 2019), mas que não é mais e, por isso, assusta, pois foi esquecido – para uma análise histórica do território no cinema a partir de clivagens de classe e raça na realidade brasileira.

É válido lembrar que esse cinema de terror evoluiu “do gótico ao neogótico, do expressionismo ao naturalismo” (Deleuze, 2018, p. 201). Assim, situado em pontos convergentes com a estética naturalista, há um comentário social que sugere estar no espaço da opressão colonial nos Estados Unidos e no Brasil, em seus desvios, influências e negações raciais.

Pensar os discursos da modernidade expressos nas narrativas analisadas é ter em mente a opressão racial e de classe, que se manifesta na interpelação de estereótipos que tem correspondências no atlântico negro (Gilroy, 2012). O cinema de terror e horror e sua relação articuladora com a produção de um outro racial (Coleman, 2019) que era ponto de referência para a diferenciação do bem e do mal, do humano e do animal, do progresso e do declínio. Esse cinema é derivado de gêneros literários que se fundam na Modernidade

(Costa Lima, 2011), inaugurada com a organização dos sistemas de opressão colonial cuja exploração dos corpos negros erige o edifício do progresso sobre as bases do declínio.

É curioso notar o que se encontra ao acessar o tempo diegético do início de **Aquarius**, 1980, e transpô-lo para a produção fílmica de terror/horror norte-estadunidense. “A década [1980] como um todo foi um comentário sobre como reassegurar a normalidade da burguesia branca” (Coleman, 2019, p. 278). Nesta época, há uma relação entre questões urbanas e negros, produzida pela presença da ausência nesse cinema de gênero.

Enquanto os negros tinham um papel imagístico central em instigar medos raciais, espaciais e de classe, nos filmes de terror dos anos 1980 a participação dos negros era bem insípida ou inexistente. Isto é, o medo do mundo negro urbano se baseava em mitos; a negritude se tornou um tipo de história assustadora ou um bicho-papão invisível. De maneira mais notável, os negros não eram vistos em nenhum dos filmes de terror populares que se passavam fora do espaço urbano. (Coleman, 2019, p. 246).

O lugar dos núcleos urbanos em que famílias de classe média ou alta, já a partir da década de 1950, nos Estados Unidos, torna-se tema constante na produção fílmica dos anos 1980. O subúrbio norte-estadunidense, bem diferente do significado de subúrbio brasileiro, erige-se como promessa de progresso cultural para os brancos (Coleman, 2019). Isso se refletiu nas narrativas fílmicas de um modo bem marcado.

Uma mensagem dominante presente nos filmes da década de 1980 era de que as cidades eram selvagens, terras sem lei onde os mais irrecuperáveis membros da nossa sociedade – os de classe baixa e as pessoas de raças diferentes, dois grupos geralmente considerados como um só – deveriam ser confinados. No fim essas eram imagens de cidades “mortas” ou decadentes, refletindo os Estados Unidos após um êxodo branco, em que os brancos “viraram as costas para as velhas áreas centrais e fugiram para os subúrbios”. O êxodo branco representava uma nova variação da segregação racial e cultural (por exemplo, as leis Jim Crow e a segregação racial e econômica). (Coleman, 2019, p. 246).

É evidente que as realidades dos dois países são diferentes. Contudo, ao fazer essa relação referencial de dois tempos, um do plano do filme e outro histórico-social, é possível visualizar como a dinâmica de exclusão racial e de classe, a partir de ideias de progresso no território urbano, oportuniza pensar as relações entre cinema de terror/horror.

Em filmes de John Carpenter, como **Halloween: a noite do terror** (1978), dirigido e escrito por ele, e **Halloween 2: o pesadelo continua!** (1981), apenas escrito pelo diretor e

dirigido por Rick Rosenthal, o medo do outro é o mote que faz a ação acontecer. Contudo, o outro, nesse caso, não é racializado, mas pertencente ao universo assepsiado do subúrbio norte-estadunidense. Vem daí justamente a surpresa e o horror, pois quando se pensava que finalmente se viveria em uma comunidade integrada racialmente, com uma vida plena entre os semelhantes, agora era preciso “descobrir como separar o vizinho ruim do monstro, já que a separação por cores não funcionava” (Coleman, 2019, p. 249), derretendo ideais de homogeneidade racial e de classe. Mais acertadamente, esses monstros não estavam vindo de fora dos subúrbios para causar destruição na domesticidade suburbana; mas os brancos perceberam que “eles são a gente, e a gente nunca sabe quando vai agir como monstros” (Coleman, 2019, p. 250).

A omissão de corpos negros funciona então como um comentário racial que se destaca em sua característica de presença pela ausência. Por essa ótica, “esses filmes inverteram o roteiro naquilo que se referia ao lugar em que os brancos acreditavam que poderiam encontrar conforto e segurança” (COLEMAN, 2019, p.249). A implicitude da negação do acesso a esses territórios urbanos são elementos de distinção que atuam sob a lógica da aparente neutralidade de classe e raça, como pontua Coleman (2019).

Dessa forma, esse medo aciona uma divisão que se expressa em muros e na cristalização de subjetividades. Assim, o outro se torna aquele que nem sequer acessa o território. A ausência de corpos negros adicionada à falta de explicação dos motivos que levam esse outro mascarado a matar sugerem o comentário racial a partir do não-dito do medo do mal dentro de comunidades brancas.

A produção fílmica de terror norte-estadunidense dessa época foi marcada pela omissão e exclusão de corpos negros. Essa ausência que funcionou como estrutura para a linguagem desse terror estava expressa nos monstros que “geralmente desafiavam os modelos estabelecidos. Eles não eram racializados como negros, como em **King Kong** ou **O monstro da lagoa negra**. Ao contrário, os monstros dos anos 1980 eram brancos, masculinos e suburbanos” (Coleman, 2019, p. 277).

A sequência de frames da cena em **Aquarius** em que os dois empregados da Construtora Bonfim atravessam a rua em direção a entrada do prédio, onde Clara também está posicionada, parece ter uma forte relação com a estética de terror/horror dos anos 1980 nos Estados Unidos. Os dois funcionários, Josimar e Rivanildo, não estão com uniforme. O enquadramento favorece o tamanho de suas figuras em relação a Clara. A parte inferior do

corpo de Josimar preenche parte do plano, na extremidade esquerda, evidenciando o braço e as pernas, como um gigante que mira a pequena figura da jornalista aposentada.

Os passos firmes dos homens em direção à protagonista, somados ao fato dela entrar em um lugar estreito e sem saída (o corredor de acesso a entrada do prédio) adicionam uma atmosfera de tensão. Isto é ainda mais evidenciado pelo som ambiente dos carros na movimentada avenida de Boa Viagem e, especificamente, no preenchimento de todo o quadro pelo vulto vermelho de um dos veículos que trafegam no local.

Figura 35 - Josimar e Rivanildo, ex-empregados da construtora Bonfim, atravessam a sua em direção à Clara, enquanto um carro vermelho preenche todo o plano em **Aquarius**



Fonte: Aquarius, 2016.

O encontro entre os personagens está prestes a acontecer enquanto a câmera continua posicionada no mesmo enquadramento, com o diferencial de agora estar no máximo do *zoom in*, iniciado durante toda a movimentação dos atores. Logo, um carro vermelho- sangue preenche toda a tela, o que adiciona mais tensão à cena e funciona como um preâmbulo para o diálogo posterior.

A cena é exemplar do estilo de Kleber Mendonça Filho ao quebrar expectativas. É característico na sua produção fílmica a relação entre duas formações discursivas cujo espaço produzido no choque produz uma rede de interpretações sobre a sociedade brasileira. Aqui, o que temos é a ideia de que Josimar e Rivanildo, pela construção da *mise-en-scène*, vão fazer algum mal à Clara.

A quebra de estereótipos de classe e raça é uma estratégia de contraposição importante na fundação de novos sentidos que dialogam com formações discursivas anteriores. Aqui parece ser sugerido o confronto entre os discursos de como brancos dizem que são as pessoas negras e como as pessoas negras, efetivamente, poderiam dizer delas mesmas (Coleman, 2019), ou mesmo na complexificação de um dado social que não restringe pessoas racializadas às ações negativas.

Aqui não está em discussão a pureza definitiva de uma representação. Ou seja, o que nos interessa neste momento é a possibilidade de discutir o diálogo entre as formas de discursos e não um aspecto dado de positividade ou negatividade. Afinal, a questão não é a

condenação de uma representação em que coloque os negros e/ou pobres enquanto vilões, mas sim, pensar os sentidos que viabilizam uma representação ser tomada como o todo de uma comunidade de pessoas que, em realidade, é múltipla, paradoxal e produz infinitas possibilidades de subjetividades. Por quais constelações de sentidos o negro e pobre é um vilão sem associarem essa possibilidade de manifestação como algo intrínseco a toda e qualquer pessoa negra?

A ideia de medo que Clara poderia ter sobre eles é confirmada e consciente na fala de Rivanildo, no início do diálogo entre os personagens. Ele diz “a senhora tá com medo, mas eu sei. A gente veio falar um negócio para o seu bem”. Contudo, poderíamos colocar como justificativa para esse medo o fato da aparição surpresa e do susto que Clara teve enquanto se abaixava para apanhar dois brinquedos, provavelmente do neto, que estavam no corredor de acesso à entrada do prédio. Ainda, o fato de Josimar estar bêbado e iniciar a conversa destacando o desejo de vir falar algo.

Porém, apesar da aparição repentina dos funcionários da construtora Bonfim e do mistério inicial poder justificar de alguma forma a atmosfera de tensão, basta fazer um exercício de substituição de posições sociais, de classe e epidérmicas para entender que os sentidos poderiam ser outros. Dito de outro modo, a cena parece funcionar bem a partir da demarcação da ideia de suspense sobre a ação desses dois trabalhadores sobre Clara, que só nota a presença deles quando eles a chamam pelo nome.

Essa formação discursiva do estereótipo de classe/raça é quebrada quando Josimar revela que trouxe uma informação muito importante e que Clara precisa saber, revertendo, assim, a ideia negativa sugerida pela *mise-en-scène* sobre os trabalhadores. Porém, o conteúdo não é explicitado na cena, o que aumenta ainda mais a atmosfera de tensão.

Josimar e Rivanildo, durante o diálogo com Clara, revelam que não trabalham mais para a Construtora Bonfim. Assim, eles contam o segredo, que mais tarde será revelado como a colônia de cupins colocadas em apartamentos vazios do prédio – estratégia para comprometer as estruturas do edifício e, assim, conseguir finalmente, sem o impedimento de Clara, demolir o Aquarius para dar lugar a um lançamento imobiliário. Essa ação de contar um trabalho antiético que eles fizeram a mando da Construtora, adicionado ao fato de Josimar estar bêbado, sugere uma espécie de vingança impulsionada pela coragem etílica. Isto é, já que eles foram demitidos, nada mais justo do que expor os serviços sujos que foram obrigados a realizar. Ainda mais quando a ação foi contra uma pessoa, nas palavras de Josimar, admirável e muito correta.

Assim, o que parece estar em jogo na cena é o ressentimento de classe. Dessa forma, recapitulando, até então o que temos é a sequência: (1) trabalhadores que aparentam estar prestes a fazer um mal (essa atmosfera é criada pelo jogo de *mise-en-scène* em que o carro aparece enquanto componente); (2) quebra da expectativa do mal em função da revelação de um segredo que ajudará Clara; (3) exposição de uma vingança de classe (isso é sugerido pela demissão de Josimar e Rivanildo).

A cena parece apontar para uma crítica sobre estereótipos de classe quando se pensa a estética do cinema de gênero de terror/horror dos Estados Unidos. Como falamos anteriormente, lembramos que os filmes de terror trabalham dentro de uma lógica do medo do outro. Esse outro aparece em muitos momentos, de modo sutil ou não, encharcado pela posição de classe e de raça.

O carro, ao funcionar como um borrão vermelho nesta cena, que passa em um rápido movimento e preenche todo o quadro, alinha-se com a ideia de velocidade. A dinâmica do susto que irá apontar para uma ideia de ruínas futuras do edifício, proveniente da colônia de cupins. O declínio adentra na reinterpretação do cinema de gênero de terror/horror por Kleber, ao modo brasileiro.

A própria dismorfia da imagem do carro comenta a materialidade da imagem em movimento e elabora declínios do futuro para progressos do passado. É a violência abafada da realidade de classe e raça que organiza a arena de disputas pelo poder de quem pode ocupar determinados espaços na cidade. A tensão dos corpos não-brancos de Josimar e Rivanildo ao atravessarem a avenida da orla da praia de Boa Viagem, bairro de classe média. O horror/terror aqui é a realidade cotidiana de usos de estratégias fora dos parâmetros legais do Estado para simplificar processos e, assim, colocar interesses privados acima de políticas públicas e coletivas. Ou seja, já que Diego não pode tirar Clara do edifício por vias legais, ele usa de estratégias antiéticas e imorais para retirá-la à força.

O uso do carro vermelho como elemento que está articulado a uma atmosfera de horror/terror continua, em momento posterior, na resposta a essa cena do diálogo entre Clara, Josimar e Rivanildo. Assim, é pela sobreposição, da imagem de Clara observando a fachada do Aquarius para o carro vermelho de bombeiros, que a temporalidade da narrativa avança. O carro aparece no quadro, primeiramente, perpendicularmente à câmera, em um plano sequência que oculta os outros personagens que estão à espera dos bombeiros. A mesma lógica de omissão da cena analisada anteriormente acontece agora. O detalhe é que dessa vez as cabeças de alguns dos personagens são cortadas pelo carro em movimento,

finalizando pelo aparecimento de Clara e Ladjane, seguido dos outros personagens. Logo, o carro funciona como uma cortina vermelha que abre da esquerda para a direita no quadro fílmico, de modo menos veloz e abrupto que o vulto de carro vermelho na cena com Clara, Josimar e Rivanildo.

Clara chamou Roberval, seu amigo e bombeiro, para ajudar a desvendar as informações reveladas por Josimar e Rivanildo sobre algo que foi colocado em alguns dos apartamentos enquanto não havia ninguém no prédio, meses antes. Note que Clara usa de uma relação de amizade para se beneficiar do aparelhamento estatal – Roberval e o amigo utilizam do carro de bombeiros e parecem fazer o favor no tempo de expediente.

O deslize ético, discretamente costurado não apenas na cena analisada do carro de bombeiros, mas a outros momentos de **Aquarius**, parece deslocar e até entrar, sutilmente, em conflito com a construção simpática da personagem Clara. É como se ela fosse autorizada a jogar com as mesmas armas do seu antagonista, mas de uma forma nobre, com intenções mais íntegras – a preservação das memórias físicas que é o antigo prédio Aquarius. Contradições da personagem são mostradas de modo quase imperceptível, dado a facilidade com que se odeia Diego, que desde o primeiro momento atua no núcleo do estereótipo do jovem rico e influente responsável por dar continuidade a empresa da família. Em outras palavras, parece ser difícil, dentro da economia narrativa, odiar Clara ou não simpatizar com a protagonista.

Talvez aqui seja oportuno trazer o conceito de “personagem ressentido”, abordado a partir da visão psicanalista de Maria Rita Kehl (2020):

O personagem ressentido atrai simpatias, pois parece revestido de uma superioridade moral inquestionável. É o personagem sensível, passivo, acusador silencioso de um outro mais forte do qual ele se apresenta “coberto de razões”. A ele se atribui uma sensibilidade especial, que o torna incapaz de se adequar à dureza da vida em sociedade. O personagem ressentido é eficiente em mobilizar tanto a identificação (do leitor, do espectador etc.) quanto a má consciência. Alguém sempre há de sentir-se culpado pelo silêncio acusador do personagem ressentido (Kehl, 2020, p. 23).

Embora Clara reaja aos ataques da Construtora Bonfim - verbalmente ou em ações mais diretas, como a busca por informações que podem colocar em dúvida a integridade ética do dono da Construtora - ainda assim, a diferença de poder está dada. Ela é apenas uma senhora aposentada e solitária, lutando contra uma corporação influente, com laços políticos estabelecidos durante décadas na sociedade colonial recifense. Clara engaja a

identificação do espectador por seus objetivos nobres de permanência legítima em sua casa. É uma estratégia de mobilização muito forte e difícil de sofrer vezes, principalmente pelo final catártico do filme, coroando a sua jornada de heroína ao ter a coragem de entrar em confronto direto com a Construtora Bonfim. São os pedaços de madeira com cupim jogados por ela na mesa de reuniões da sede da empresa e os papéis incriminatórios compartilhados com os donos. Dessa forma, é difícil não observar essa personagem como:

(...) alguém que permaneceu “fiel a si mesmo”, atitude que, no entanto, não tem nada a ver com o “torna-te quem tu és” nietzschiano. É um personagem que não se “corrompe”, não se “mistura” com os outros, não se banaliza, não se deixa consolar e não aceita substituições para os objetos que perdeu. Parece íntegro. Será? A pergunta é: o ressentido é inteiro com o quê? (Kehl, 2020, p. 23).

O culpado é o Outro. A Construtora integradora da lógica de especulação imobiliária, que dita as regras do poder e estabelece, cada vez mais, fronteiras no território cidadão. Quem entra e quem sai nos muros dos condomínios que performam um estilo de vida hermético das constelações primárias de nosso colonialismo brasileiro. Clara é inteira de razão: a justeza de sua luta pela radical negação do modo como os poderes são estabelecidos na sociedade neoliberal. Logo, se vê inteira pois se pensa isenta de que poderia também estar “do mesmo” lado do que promoveu a constituição da formação dessas relações de poder colonial da modernidade.

A narrativa dota de nobreza o objetivo de Clara, sugestionando suas aproximações com o direito à terra, à moradia e à cidade. E é nesse sentido de que, facilmente, Clara não visibiliza para o público, o personagem ressentido. Ela não adentra a dinâmica de responsabilização própria pelo seu contexto, mas sim de vítima. Isso preserva sua ética e moral, mesmo em momentos que age como a patroa colonial com Ladjane.

Haveria, de fato, uma mudança na situação contra a qual Clara investe? Ela quer a mudança estrutural das relações de poder no contexto da situação urbana ou quer a solução da individualidade do seu problema, que por acaso, é um prédio histórico remanescente na orla da praia de Boa Viagem? A pergunta e a sua óbvia resposta podem parecer bobas, mas talvez seja importante para desinflacionar um certo purismo político em torno das causas que o filme aparenta defender.

Ao observar os pontos de aproximação e distanciamento com Clara, podemos ter uma maior nitidez sobre a priorização de uma visão simpática àquele personagem, que

poderia ser responsável por minimizar a exposição dos conflitos raciais discursivizados no filme. “A narrativa deve fornecer boas razões ao personagem ressentido para que o público o ame e se identifique com ele, sem, no entanto, identificar a sua atitude como ressentimento” (Kehl, 2020, p. 24).

Voltando à análise da cena, tanto Rivanildo e Roberval, quanto Clara, parecem ser pontos importantes para pensar operações que desestabilizam estereótipos. Isto é, o estereótipo sendo utilizado para quebrar o próprio estereótipo. Embora que, no caso de Clara, essa operação seja muito mais difícil, devido ao inflacionamento de sua figura de heroína na presença-muda do ressentimento.

O outro de classe que ultrapassa a fronteira do medo e a protagonista com valores morais elevados que tem atitudes antiéticas. Uma antinomia que utiliza da estética do suspense, de matrizes do cinema de gênero de terror/horror, para complexificar personagens que se movimentam no território urbano, utilizando da realidade brasileira um material importante na elaboração de paisagens interpretativas sobre classe e raça.

No luto antecipado que é sugerido na roupa preta da protagonista, a continuidade da estética de terror/horror encontra um dos momentos principais do filme, na resolução do mistério, quando os bombeiros arrombam os apartamentos indicados e encontram uma colônia ativa de cupins.

Figura 36 - Personagens tem seus rostos “cortados” pelo carro vermelho de bombeiros, o qual preenche o plano em **Aquarius**



Fonte: Aquarius, 2016.

O que queremos destacar é a violência que não é vista diretamente na imagem em movimento, mas na emanção, no seu aspecto estático situado no naturalismo que acentua o traço temporal do real. A questão aqui está próxima das imagens-pulsão pensadas por Deleuze (2018), que são aquelas em que a violência acontece sem estar presente explicitamente na imagem em ato. A saber, há a violência não explícita observada no sentido da ordem dada para fazer a ação de inserir cupins no Aquarius. Essa violência, em volumosa parte, foi construída nestas duas cenas simbolizadas pelo vermelho do carro.

Para se ver a violência explícita do ato é preciso requisitar o avanço do tempo, o qual a imagem-movimento poderia expor, mas não o faz em **Aquarius**, o que situa para um plano do real quando se leva em conta que, no mundo real, o tempo só pode ser visualizado sob a sua ordem do possível. Logo, há uma recusa estilística na reprodução da materialidade do avanço temporal na imagem-movimento, dando um aspecto coerente a um certo naturalismo no cinema.

Pensando nesse mundo originário e dando continuidade à nossa análise, trazemos um momento de **O Som ao Redor**, ainda na chave de uma estética de terror/horror, ao estilo do diretor recifense. Assim, temos o momento em que João (Gustavo Jahn) atua como corretor imobiliário e mostra a uma mulher e sua filha, um apartamento de 180 m², equipado com portaria 24h e sensores de segurança.

A ausência de carro, dessa mulher, é um sintoma que explicita a oscilação da sua situação econômica, que preserva a postura de privilégio. A sua filha denuncia o contexto de instabilidade financeira ao complementar a fala da mãe – “a gente tinha dois [carros]” – que diz que no momento estar sem carro, em resposta à fala de João que apresenta o atributo de duas vagas de garagem para o apartamento visitado.

Contudo, embora mantenha uma postura de superioridade, que contrasta com a condição faltante de patrimônio e o seu silêncio após ouvir a resposta para a sua pergunta sobre quanto é o valor do condomínio, a mãe usa o argumento da notícia do suicídio (“mau agouro”) de uma moradora do prédio como forma de conseguir algum desconto no valor do aluguel, o que é prontamente respondido por João. “O que aconteceu não muda em nada na qualidade desse lugar. O apartamento não é mal-assombrado”. Assim, a classe média, na busca pelo afastamento do seu lugar fronteiriço com a classe baixa, acontece pela via do que escapa ao inteligível e se orienta no campo do corpo-fantasma que retorna para causar terror. No caso, esse medo está sugerido no terror da iminência do declínio financeiro. Em outras palavras, é a negação do estado de crise no seu retorno pela fantasia do corpo suicida, que identifica a radicalização ontológica pensada na posição de classe pelo sujeito. Isto é, antes o suicídio que a pobreza.

Aliás, a assombração é um signo central para entender os medos que povoam o espaço urbano, pois ela articula essa lógica daquilo que volta porque nunca foi superado, como a falta estrutural histórica da integração do negro na sociedade brasileira, devido à inexistência de políticas de Estado no pós-abolição (Fernandes, 2021).

Dessa forma, os carros que aparecem nos longas de Kleber Mendonça Filho criam uma gramática das imagens em movimento do território, que é fundante na linguagem cinematográfica do diretor pernambucano. São elementos aglutinadores que comentam divisões de classe e raça na cidade a partir da relação com a construção de sentidos do medo, debitados do cinema de terror/horror norte-estadunidense.

A linguagem cinematográfica parece dialogar com as perspectivas do que Bakhtin pensou sobre os funcionamentos do discurso ao observar o social como estrutura comum. O cinema entendido como um conjunto de territórios em disputa, encontra nos significados do carro, a partir daquilo que é próprio da linguagem cinematográfica, como o plano, a *mise-en-scène* e a montagem, caminhos de análise que viabilizam a discussão sobre a dimensão estética de horror/terror e seu diálogo com contextos sociais brasileiros.

Então, notamos a presença de algumas repetições dialógicas do carro no nosso *corpus*. Veículos no início dos três filmes; o enquadramento clássico do plano do carro; o plano detalhe nas placas de identificação de veículos. Todos os três são exemplos para pensar a construção de um estilo do diretor pernambucano. Além disso, analisamos como o carro atua na construção de sentido da montagem paralela dos planos, complexificando a relação entre as personagens Clara (protagonista) e Diego (antagonista), em **Aquarius**, sugerindo o embate indireto entre os dois e antecipando a discussão direta, na última parte do filme.

A segunda parte de análise, neste tópico, foi a exposição da filiação entre a estética do cinema de horror/terror de John Carpenter e os filmes de Kleber Mendonça Filho. O tema do urbano, mobilizado pelo medo, foi exposto na linguagem fílmica, utilizando o carro como elemento de construção de sentido ao pensar na quebra de expectativas sobre Roberval e Rivanildo, que sintetizam contextos de classe e raça da realidade social brasileira. Além disso, a análise de carros ou veículos sobre rodas no cinema brasileiro contemporâneo parece ser um campo aberto para observar as dimensões estéticas relacionadas com questões sociais na linguagem cinematográfica.

3.5 Parasitismo

Os filmes de Kleber Mendonça Filho podem ser lidos a partir da ideia de parasitismo social, de acordo com o pensamento de Manoel Bomfim (1993).

Em **O Som ao Redor** (2012), há um conflito de território rural, por causa de uma cerca, que resulta na morte de dois irmãos, pequenos agricultores. O responsável foi um senhor de terras que vive em uma rua urbana no Setúbal, bairro de classe média do Recife, dono de muitos imóveis na região. A exploração, movida pela diferença de poder é um parasitismo que foi bem-sucedido. O filme parece ilustrar o ciclo de esgotamento que explica a manutenção de posições econômicas cujo solo é historicamente constituído pelo sangue da raça expressa na classe.

Já em **Aquarius** (2016) e **Bacurau** (2019), o parasitismo é interditado. No primeiro, há explicitamente a presença de um organismo, os cupins, que penetra as fundações do prédio da personagem principal, Clara. No entanto, a ação é descoberta e o filme termina antes do espectador saber se o prédio resulta em ruínas ou não. Sucede que o parasitismo em **Bacurau** é um grupo estadunidense de extermínio recreativo que ataca um território rural. No entanto, o povoado também bloqueia o desejo de destruição estrangeira e, aqui, observamos a restituição do ciclo saudável do corpo social.

Pontuamos, brevemente, esse diálogo com o nosso *corpus* e o pensamento de Manoel Bomfim (1993) para prosseguir na exposição de suas ideias. O intelectual trouxe um modo de entender o Brasil deslocado das teorias racistas científicas da época. Na verdade, ele muda os valores e coloca em questão o purismo racial europeu. Com isso, diagnostica o racismo como ponto central do regime de poder eurocêntrico em sua dimensão econômica. O pensador anula a ideia de miscigenação como defeito de formação brasileira para explicar os motivos do atraso das nacionalidades sul-americanas. As razões são fruto do contínuo saque que Portugal/Espanha procedeu ao longo dos séculos nos territórios abaixo da linha do equador.

CAPÍTULO 4 – O RACISMO PATERNALISTA E A CORDIALIDADE MODERNA BRASILEIRA NO TERRITÓRIO CINEMATOGRAFICO

Uma via aberta de discussão por Memmi (2020) que auxilia a pensar o racismo e as suas representações no cinema, especialmente nas relações observadas entre os sujeitos ficcionais nos filmes de Kleber Mendonça Filho, é o paternalismo ou racismo caridoso. Acontece quando os direitos essenciais do colonizado, por exemplo, os trabalhistas, são observados como doação e não como um dever do colonizador, pois dessa forma o regime de poder se preserva ao não admitir que os sujeitos oprimidos têm direitos.

A retórica da generosidade vem para quebrar qualquer reivindicação. Ou seja, é um tratamento médico que o patrão financia para algum parente da família do empregado, uma escola que se paga para o filho da trabalhadora doméstica. Mas que em troca, o regime de exploração se mantém, afinal, as atitudes do patrão são vistas enquanto favores benevolentes e não como uma forma de restituir a diferença entre o salário reduzido e a jornada elevada de trabalho.

O racismo paternalista está posto no final de **O Som ao Redor** (2012), no modo como seu Francisco se sente confortável em pedir que os seguranças façam um serviço de guarda para ele. O clímax da surpresa pelo assassinato acontece sob a perspectiva de não se esperar a consumação de uma vingança, ainda mais em um momento em que é pedido um favor. Em **Aquarius** (2016), esse paternalismo está sintetizado na relação Ladjane-Clara. Principalmente no momento em que a protagonista, ao felicitar Ladjane pelo aniversário, fala: “conte comigo pra tudo, você sabe disso, né?”

Ao trecho supracitado podemos associar com o paralelismo que acontece em outra sequência, que comenta o clássico discurso da empregada doméstica ser como um ente da família. Isso acontece no momento do encontro para separar as fotos do casamento de Felipe, no apartamento de Clara. Ele diz: “que onda é essa do povo tirar sempre foto com carro?” A câmera focaliza uma foto de uma mulher ao lado de um carro. Antônio, irmão de Clara e pai de Felipe, responde à pergunta enquanto o fantasma de Juvenita aparece no corredor e, finalmente, seu nome é lembrado por Clara. Antônio fala que o carro perdeu o encanto, ao que sua nora, Gabriela, rebate que já viu fotos de carro no *Facebook*. Antônio responde: “Mas assim, dessa maneira, com as pessoas posando como se o carro fosse um ente da família? Eu acho que não”.

Há uma relação paralela entre o diálogo e o encandeamento das imagens que nos faz associar o carro com a empregada. As relações de proximidade e afeto são postas. O carro como ente da família, a empregada que ninguém lembrava o nome. O carro como um bem de consumo, a empregada como um bem de consumo. No entanto, a fina ironia: o carro é o verdadeiro ente da família, enquanto a empregada ninguém lembrava o nome, precisando que a sua presença fantasmática aparecesse para dar o estalo na mente de Clara. Tanto a empregada, como o carro, são símbolos de uma classe média brasileira, que busca se diferenciar em seu lugar de classe com o uso dos serviços promovidos por esses “itens”.

Talvez a cena tenha referência direta com um anúncio de jornal, provavelmente do final dos anos 1970, compartilhado pelo próprio Kleber Mendonça Filho, em uma de suas redes sociais. Nele, o uso do discurso colonial aparece como elemento estético para a venda de um conjunto de carros. São as atualizações do colonialismo do poder, perpetuando a lógica de bens de consumo à racialização dos corpos negros.

Figura 37- Anúncio da concessionária paulista da Chevrolet (Guaporé) invocando a venda de uma família de escravizados para trabalhar de graça, década de 1970

**VENDE-SE
UMA FAMÍLIA DE
ESCRAVOS**

Ponha um escravo à trabalhar por você.
A GUAPORÉ tem uma família completa.
O Caminhão, a Pick-up e a Veraneio.
Essa família de escravos é forte e resistente. Em economia nem se fala. Você só paga a manutenção do seu escravo, isto é, gasolina e óleo.
Se ele reclamar alguma coisa, leve-o imediatamente à GUAPORÉ.
A assistência técnica da GUAPORÉ dá logo um jeito nele. Rápido ele volta a trabalhar de graça pra você.
Atendemos diariamente até 20 horas, sábados até 17 horas e inclusive aos domingos até 13 horas.

Guaporé
Veículos e Auto Peças S.A.
R. Dr.ºo. Barros, 209 - Tel: 020-3201 PABX - J.B. Paulo

Fonte: Rede social de Mendonça Filho.

Há, na feitura fílmica de Kleber, a centralidade para observar as ruínas da escravidão, que ainda funcionam e mantêm um nível de solidez na sociedade brasileira. Isso estará na ordem dos temas da empregada doméstica, essencialmente, e dos

comportamentos da classe média, nos momentos de tentativa de diferenciação desse estrato com outras classes mais baixas economicamente.

Já em **Bacurau** (2019), a chave para o paternalismo está condensada na figura do prefeito, que performa a cultura da troca de voto por serviços que favorecem determinadas pessoas que se propõe a entrar nesse jogo político. São favores que deveriam ser oferecidos pelo aparelho estatal e não como um privilégio. A saber, mantimentos, serviços de saúde e educação.

4.1 Modernismos

Em “O descobrimento”⁶, poema de Mário de Andrade (1993), parece haver uma atualização do episódio fundacional da criação da sociedade brasileira. A referência do título à chegada dos Portugueses ao Brasil e, conseqüentemente, ao contato entre duas culturas completamente diferentes (o europeu e o indígena), encontra na versão do poeta, o paulistano, ou homem urbano e intelectual, e o outro, o seringueiro e trabalhador do interior de um Brasil ainda rural.

A nacionalidade é a identidade que liga ambos. É a memória do paulistano - que vive em uma casa a qual é possível localizar o endereço com dados urbanos - que permite a presença do morador do Norte do Brasil. Cujas ligações entre ambos personagens é reforçada pela explicitação do paralelismo temporal (enquanto um dorme, após fazer pele com a borracha do dia, o outro está abancado à escrivaninha com um livro).

O poema é um excelente prólogo para falarmos de como os Modernismos brasileiros, em sua função de crítica social, produziram movimentos que atualizavam perspectivas sobre raça, remodelando os mesmos elementos anteriormente colocados na esteira das disputas de sentido: o território, a classe, a identidade e a nação. As limitações desta pesquisa nos impedem de aprofundarmos, demasiadamente, as encruzilhadas dessa complexa rede. Se aqui falamos deles, é por conta de uma certa escola moderna cujo cinema brasileiro contemporâneo produzirá uma gramática, principalmente a partir de

⁶ Abancado à escrivaninha em São Paulo/ Na minha casa da rua Lopes Chaves/ De supetão senti um friúme por dentro./ Fiquei trêmulo, muito comovido/ Com o livro palerma olhando pra mim. Não vê que me lembrei que lá no Norte, meu Deus!/ muito longe de mim/ Na escuridão ativa da noite que caiu/ Um homem pálido magro de cabelo escorrendo nos olhos,/ Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,/ Faz pouco se deitou, está dormindo. Esse homem é brasileiro que nem eu.

Gilberto Freyre. E que tem, como mencionado no início deste capítulo, uma de suas derivações o racismo paternalista, que também pode ser observado como a lógica da cordialidade brasileira.

O clássico livro **Casa Grande e Senzala** (2003), do pernambucano Gilberto Freyre, aparece como referência, direta ou indireta, na produção artística cinematográfica sobre a realidade brasileira e os seus contextos históricos socioeconômicos. Não são poucos os filmes que fazem intertexto com essa obra seminal, de 1933. Também não são poucas as críticas relativas à suavização do racismo que o livro parece ter proposto, explícita e implicitamente: a qual denominou-se chamada democracia racial.

A máxima discursiva consequência do pensamento gilbertofreyreano parece ser: *uma sociedade brasileira em que, por todos serem fruto da fusão do indígena, negro e europeu, logo, todos, em alguma medida, seriam impuros e carregariam o sangue negro*. Paradoxo para a manutenção de um racismo mais “visível”, como o experienciado nos Estados Unidos:

Todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo — há muita gente de jenipapo ou mancha mongólica pelo Brasil — a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro. No litoral, do Maranhão ao Rio Grande do Sul, e em Minas Gerais, principalmente do negro; A influência direta, ou vaga e remota, do africano (Freyre, 2003, p. 367).

De um lado, o amplo repertório cultural coletado pelo antropólogo no livro continua a servir como referência para a elaboração do que seriam identidades genuinamente brasileiras. Na outra ponta, parte do movimento negro e de uma crítica sociológica popularizada, recusa a falta de fronteiras identitárias e suavização de confrontos raciais do livro. É uma ausência que não quer dizer sobre o aparecimento de negros na produção dessas imagens em movimento, muito pelo contrário. A história do cinema brasileiro é marcada pela recorrência de corpos negros. No entanto, esses corpos negros sofrem um processo de ausentificação.

É válido constatar que o território e a família são duas categorias centrais para analisar o **Casa Grande e Senzala**. O próprio título já antecipa isso, e, ao longo do livro, observamos descrições detalhadas de costumes, objetos e refeições que se deram em torno desse conjunto arquitetônico brasileiro. Os modos de organização desse território explicam a formação da nossa identidade.

Freyre ressalta o quanto a sociedade glorifica a beleza de corpos femininos racializados — os quais ele chama de mulata, cabocla e morena — até em detrimento das virgens pálidas e louras donzelas. Fala no quanto os corpos negros, incluindo o do homem como um dos elementos melhores nutridos da sociedade, é objeto de exaltações líricas. Ainda diz das virtudes dos cruzamentos das três raças e demarca a religião como o único fator de preocupação dos portugueses, minimizando a atenção com a pureza de raça. Ainda, na mesma esteira de outros autores naturalistas, Gilberto Freyre argumenta sobre a influência do território na produção de traços de caráter:

Não se nega, porém, que o clima, per se ou através de fatos sociais ou econômicos por ele condicionados, predisponha os habitantes dos países quentes a doenças raras ou desconhecidas nos países de clima frio. Que diminua-lhes a capacidade de trabalho. Que os excite aos crimes contra a pessoa. Do mesmo modo que parece demonstrado resistirem umas raças melhor do que outras a certas influências patogênicas peculiares, caráter ou intensidade, ao clima tropical (FREYRE, 2003, p. 75).

O autor analisa o quanto a sífilis atuou como fator de negatividade para as relações de miscigenação. Isso porque atribuíam-se o aparecimento da doença em função da mistura de raças. Essa confusão de responsabilidades, conforme diz, estancou a vantagem da miscigenação, que era justamente a de formar o “tipo ideal do homem moderno para os trópicos, europeu com sangue negro ou índio” (2003, p. 110). Neste trecho é possível entender o ideal de branquitude que permanecia. Isto é, a questão não era a negação de traços de raça, mas a celebração dos traços adequados a uma racialização assimilável socialmente. Isso encontra ponto alto no antagonismo de posição de classe: o senhor e o escravo. Esta é a chave da formação brasileira, o que explicaria todas as outras derivações. “O ‘senhor’ se adoçou em ‘sinhô’, em ‘nhonhô’, em ‘ioiô’; do mesmo modo que ‘negro’ adquiriu na boca dos brancos um sentido de íntima e especial ternura: ‘meu nego’, ‘minha nega’”(2003, p. 509).

Assim, a hierarquia suavizada das disputas de poder permitiu que não houvesse um isolamento de culturas. Ao evitar a estratificação, facilitou-se o desenvolvimento nacional. “Suavizou-as aqui o óleo lúbrico da profunda miscigenação, quer a livre e danada, quer a regular e cristã sob a bênção dos padres e pelo incitamento da Igreja e do Estado” (2003, p. 231). Gilberto Freyre é explícito ao afirmar a tendência amigável do português, em sua plasticidade social, para com o negro. Ele foi o que “melhor confraternizou com as raças

chamadas inferiores. O menos cruel nas relações com os escravos” (2003, p. 265). Além disso, o autor pernambucano tenta explicar e justificar a escravidão:

O meio e as circunstâncias exigiram o escravo. A princípio o índio. Quando este, por incapaz e molengo, mostrou não corresponder às necessidades da agricultura colonial — o negro. Sentiu o português com o seu grande senso colonizador, que para completar-lhe o esforço de fundar agricultura nos trópicos — só o negro. O operário africano. Mas o operário africano disciplinado na sua energia intermitente pelos rigores da escravidão (FREYRE, 2003, p. 322).

De **Casa Grande e Senzala**, pode-se perceber a continuidade de personagens negros que são atualizados no cinema, nas telenovelas, na literatura e em outras plataformas artísticas. A exemplo, a clássica empregada doméstica e suas derivações, crianças negras e o homem pobre negro. Nesse sentido, o trecho abaixo pode revelar a fonte incubadora de muitos roteiros ficcionais:

Na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo em que se deliciam nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, 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 multa 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. Do moleque que foi o nosso primeiro companheiro de brinquedo (FREYRE, 2003, p. 367).

De fato, a realidade brasileira tem correspondências com muito do que foi colocado em **Casa Grande e Senzala**. No entanto, sabemos que a democracia racial não existe e os abismos sociais e raciais evidenciam-se a cada nova notícia sobre racismo. Então, como pensar a dimensão da mestiçagem na produção de representações raciais nas narrativas fílmicas?

A assimilação cultural e o elogio à mestiçagem devem ser observados de maneira relativa. Uma vez que, para o cinema, e também na história da produção de outras imagens ficcionais, a análise da racialização está diretamente relacionada com a característica contextual. A categoria de raça não é fixa. Falaremos disso em outro momento, mas por hora é importante deixar pontuado. Isso porque a dinâmica também encontra similaridades no entendimento da miscigenação enquanto fato social. Afinal, a depender da maneira de vestimenta, fala, profissão, lugares e contexto de amizades/família ao qual o sujeito

frequente, sua raça sofrerá deslocamentos de sentido, ainda mais ao tratarmos disso em narrativas ficcionais.

A obra de Gilberto Freyre (2003) é marcada por um contexto de valorização de um sentimento saudosista e nostálgico da época de um ápice de desenvolvimento econômico da elite nordestina. Isso é posto no texto “Manifesto Regionalista”, cuja defesa por uma produção criativa da região não explicita o verdadeiro incômodo do sociólogo: a mudança do eixo de poder político e econômico do país para a região Sudeste que refletia na decadência da economia colonial e de todo esse universo escravocrata ao qual ele havia crescido, referenciado e valorizado.

O centro de decisões e modelo de subjetividades havia mudado e Gilberto Freyre utiliza “a promoção de um suposto interesse em comum no âmbito regional” (Mousinho, 2023, p. 295) para legitimar a manutenção de um estado de coisas explicitamente racista: a defesa do analfabetismo, da moradia em mucambos, valorização da cozinha regional — que implicava na manutenção de uma estrutura de trabalho exploratória e de exotização da mão negra.

Se em **Casa Grande e Senzala** foi dito que o espaço familiar seria o próprio *ethos* da formação do Estado brasileiro, isso adquire outras angulações em **Raízes do Brasil** (2016), de Sérgio Buarque de Holanda. A interpretação principal sobre o Brasil posta no livro, é o quanto o afeto corrompe as relações do Estado e produz visões equivocadas sobre as intenções que permeiam os discursos dos sujeitos. Logo, o racismo insere-se nessa dinâmica da sutileza, em que as relações de trabalho têm sua manutenção de exploração e disciplina a partir de uma dimensão caracterizada pelo sentido afetivo de família.

A categoria de família é utilizada no sentido de explicar vontades particulares de determinados agrupamentos, que se chocam e que negam questões de ordem comunitária. Assim, o Estado não deve descender de uma evolução da família. Tendo em vista que, “Só pela transgressão da ordem doméstica e familiar é que nasce o Estado e que o simples indivíduo se faz cidadão, contribuinte, eleitor, elegível, recrutável e responsável, ante as leis da Cidade” (Hollanda, 2016, p. 94).

Em **Raízes do Brasil** somos apresentados ao homem cordial, que seria uma interpretação para caracterizar a nacionalidade brasileira, popularmente associada à hospitalidade e generosidade. No entanto, isso “equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar intactas sua sensibilidade e suas emoções” (2016, p. 97). Isto é, a

cordialidade pode ser entendida como a fronteira que irá mediar as relações de conflito e violência.

4.2 A empregada doméstica em *O Som ao Redor* e *Aquarius*

A empregada doméstica é um dos personagens definidores da história do audiovisual brasileiro. Há uma lista extensa de filmes, novelas e programas televisivos que compõem representações sobre uma figura que consegue sintetizar o encontro de temas definidores da cultura brasileira — racismo paternalista e fragilidade das instituições.

A gramática visual da empregada doméstica apresenta a cor da pele negra, a pobreza e repertórios discursivos que se repetem a cada filme. Por exemplo, a frase “como se fosse da família” é uma formação discursiva clássica, que, inclusive é nome para o documentário dirigido por Alice Riff e Luciano Onça. Apresentando o depoimento de empregadas domésticas que dedicaram décadas de trabalho às famílias de classe média alta, fica nítido como essas relações traduzem regimes precários de racializados. O recurso de fotos de arquivo da família, também utilizado por Kleber, elabora um documento óbvio das relações de exploração contemporânea. São fotos em que se vê a distribuição espacial da empregada, em seus pontos de exclusão, sua expressão corporal e facial. Em seu cenário de classe e raça, o trabalho doméstico foi a atualização do regime de escravidão feminina, mantendo a cultura do servilismo — traço definidor brasileiro.

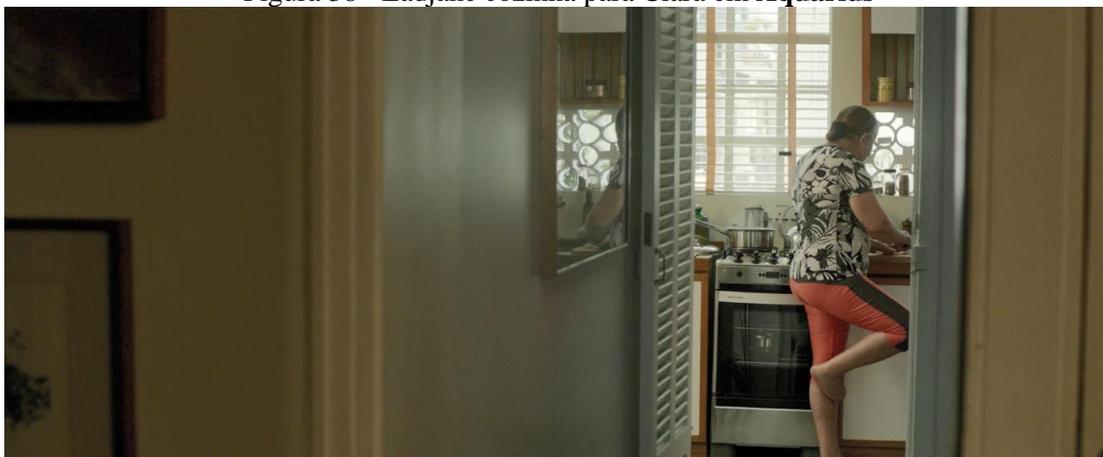
Inserir o personagem da empregada doméstica é um recurso que pode exemplificar uma crítica à mentalidade patriarcal-escravagista. No entanto, o que historicamente observa-se no Cinema Brasileiro, é a utilização da empregada como forma de constituir a personalidade dos personagens principais. Isso porque ela é um espelho para deixar claro pensamentos e ações dos protagonistas. Além disso, o seu aparecimento é um dado de identificação com representações da sociedade. Salienta-se ainda que o gênero da pornochanchada utilizou vastamente a empregada doméstica para dar cadência à ação narrativa por meio da fetichização do corpo negro, reforçando políticas da desumanização. **Como é boa a nossa empregada**, Ismar Porto e Victor Di Mello, de 1973, é um exemplo pedagógico desse tipo de modelo.

O Som ao Redor (2012) foi lançado em meio a um momento político fundamental para as empregadas domésticas. Afinal, em 02 de abril de 2013 a Constituição Federal estabelece a igualdade de direitos trabalhistas entre os trabalhadores domésticos — a PEC

das domésticas. De fato, onde a cordialidade e o racismo paternalista estão mais presentes é no modo como aparecem as relações entre os patrões e empregados nas obras de Kleber. Isso posto principalmente na figura da empregada doméstica nos dois primeiros longas do diretor pernambucano.

É a concessão “afetuosa” que permite a empregada levar as netas pequenas para o trabalho. “João, as meninas vieram hoje porque a mãe foi pro médico, viu”. Ao que ele responde: “Eu vi elas lá na sala. Não tem nenhum problema”. Não apenas, a cena das empregadas negras na cozinha é atualizada quando a história adentra o tempo diegético do presente. A cozinha que havia sido ocupada por várias empregadas, agora, é presenciada por apenas uma, para cuidar da única moradora do apartamento.

Figura 38 - Ladjane cozinha para Clara em **Aquarius**



Fonte: Aquarius, 2016.

“Ladjane! O que é que tem pro almoço?”. Essa é a primeira fala de Clara, a jovem senhora de 65 anos. Clara está na sala e faz alongamento, para, em seguida, ir à praia, enquanto Ladjane está na cozinha, no preparo do almoço. A resposta da pergunta de Clara é interrompida pela porta da cozinha, que bate abruptamente frente à ventania marítima. O corte seco do movimento da porta faz referência a uma atmosfera de suspense/terror característica do estilo de Kleber Mendonça Filho. Essa quebra repentina acresce ao diálogo uma camada de atenção entre a fala de Clara e a fala de Ladjane. O barulho coloca uma voltagem em um diálogo cotidianamente repetido. Além de estabelecer o gesto inaugural da natureza da relação entre as duas personagens, que veremos ao longo do filme: uma relação de convívio diário há anos, porém com demarcações não ditas. Também inscreve as delimitações espaciais dos sujeitos: a porta bate também para lembrar as fronteiras de pertença de Ladjane, ou seja, na cozinha, uma vez que chama a atenção para a

própria divisão arquitetônica do apartamento multifamiliar da década de 1960, construído como uma adaptação da Casa Grande, com os espaços organizados para que as empregadas não se misturem com os outros cômodos da casa. A câmera observa Ladjane abrir a porta, em uma perspectiva externa, o que reforça o sentido de que aquele local é o espaço de Ladjane.

Figura 39 - Ladjane abre a porta que o vento batera, cujo barulho interrompeu a sua resposta



Fonte: Aquarius, 2016.

Ao contrário daquelas empregadas mais socialmente identificáveis como negras, que aparecem no início da história, Ladjane é não-branca. Também não se veste com o clássico figurino de empregada, com o qual Juvenita aparece.

O racismo no Brasil acontece de maneira pulverizada. Várias estratégias discursivas, sedimentadas na história, colocam o fenômeno sob um véu de opacidade cuja força se dá pelo insistente questionamento de legitimidade. Ou seja, a não ser que a situação seja muito nítida, como exemplo, alguém que confunde como empregada uma negra que está fazendo compras em um ambiente frequentado majoritariamente pela elite, seremos instados a nos questionar se realmente uma situação menos explícita pode ser ou não racismo.

As formas de mapear o racismo são difusas. O discurso que circula na cultura brasileira é de isonomia: não sou racista, mas sei que há muita gente racista. Não existe a identificação do “vilão” a ser combatido. Quando há casos explicitamente racistas, esses casos são construídos a partir de uma retórica extremada. As sutilezas do racismo são trazidas à tona apenas no exame das relações cotidianas, privadas. “Em uma sociedade marcada historicamente pela desigualdade, pela larga vigência da escravidão, pelo

paternalismo das relações e pelo clientelismo, o racismo se afirma prioritariamente na intimidade ou na delação alheia” (Schwarcz, 2016, p. 117).

Não sabemos muito sobre a história de Ladjane, a não ser que ela mora próximo a Clara, em Brasília Teimosa, e que seu filho, desconhecemos o nome, foi assassinado, de maneira impune, em um acidente de trânsito. Ao pensar socialmente nos casos de impunidade no Brasil, percebemos que quem é negro e pobre desponta nessas situações como vítima. Um dado que é imagem de uma realidade, assim como é o fato de, no churrasco do aniversário de Ladjane, tomarmos conhecimento que a sua irmã, Lala, trabalha para Letícia, amiga de Clara, que também está na festa. Se antes, no cinema brasileiro, não havia esse movimento simpático de atravessamento de fronteiras da patroa com a empregada, agora, a patroa vai à favela junto com seu sobrinho e a namorada do sobrinho, no caso Tomás e Júlia. Todas essas relações são ecos de um Brasil escravocrata, cuja abolição não trouxe políticas de inserção social do negro, mas, sim, apontou para uma continuidade de exploração, cujos contornos ficaram mais tênues, difíceis de localizar, porém presentes. A desigualdade racial aparece dentro desses vínculos de assimetrias dissimuladas:

A existência, a intensidade e a intimidade do convívio dos ‘brancos’ com os ‘negros’ não são, por si mesmas, evidências indiscutíveis de ‘igualdade racial’. Todas essas coisas se desenrolaram através da mais completa, rígida e insuperável *desigualdade racial* (Fernandes, 2008a, p. 380, grifo do autor).

Ao notarmos que, em nenhum momento, Ladjane emite algum posicionamento ou comentário sobre a venda do apartamento, percebemos que há um isolamento dessa questão voltada apenas para o âmbito familiar e ciclos de amizade. Apesar de que Ladjane sempre está ao lado de Clara nos momentos de confronto com Diego, o que nos permite observar a defesa explícita que ela nutre pela patroa.

Contudo, a falta de comunicação entre empregados e patrões acarretada pelo abismo social entre os mundos de ambos é ressaltada no filme. Isso é colocado à medida que as imagens avançam, mostrando a instância narrativa que observa e comenta o fosso entre as classes. Haveria uma artificialidade de discursos, caso existisse um diálogo direto, sobre a venda do apartamento, entre a empregada e a patroa. Caso Ladjane defendesse a permanência de Clara, como se é subentendido, ficaria explícita a dissonância entre os lugares sociais ocupados por ambas, se adicionaria à narrativa um componente panfletário que, talvez, simplificasse as questões ao espectador.

Em outras palavras, caso Ladjane comentasse sobre o absurdo que seria tirar Clara à força de sua casa (em uma aplicação de pesos iguais das suas próprias problemáticas de espaço urbano advindas de Brasília Teimosa), veríamos uma ingenuidade da empregada, que tornaria mais nítida a questão do privilégio em Clara. A dinâmica da narrativa em Kleber Mendonça Filho caminha na direção das sutilezas, dos dados diegéticos que quase podem passar despercebidos, caso o espectador não esteja atento às imagens em movimento. É mostrar o sentimento de ter que sair do seu lar, que é comum a todo ser humano, mas também observar as complexidades que envolvem cada tipo de lar que vai estar localizado em determinado espaço social e econômico.

Aquarius (2016) expõe uma coletânea de tipos representacionais de empregados e patrões. Além dos empregados da Construtora Bonfim, os pintores contratados por Clara para pintar todo o prédio de branco, Juvenita e Ladjane, temos Cidinha – a “superbabá”, denominação usada por Ana Paula. Os olhares atravessados de Ana Paula para Cidinha, que está com Pedro no colo durante uma das reuniões da família, dão o indício do provável ciúme nutrido por conta dessa relação, e que pode ter sido o motivo da demissão, sem muita explicação, da “superbabá”.

Figura 40- Ana Paula olha para o filho e a “superbabá” enquanto a “superbabá” o segura, em Aquarius



Fonte: Aquarius, 2016.

Outro dado que coloca os personagens empregados como tipos, ou seja, dotados de características constantes, é quando Clara pergunta se o pai de Pedro, Armando, ex-marido de Ana Paula, tomou conhecimento da demissão, ao que Ana Paula responde: “acho que, se bobear, ele não vai nem perceber que a babá mudou”. Os motivos dessa invisibilidade são diretamente relacionados, no diálogo, ao fato de que, para Ana Paula, o ex-marido não se importaria com o cotidiano do filho.

Todavia, dizer que ele não notaria a troca, também sugere que a “superbabá” seria semelhante a qualquer outra nova babá que fosse contratada, o que esvazia a identidade e complexidade de cada pessoa a um tipo físico, ou a um tipo que não merece demasiada atenção, pois se posiciona de maneira secundária na vida cotidiana – um tipo de representação que dialoga com realidades brasileiras sobre mulheres negras que precisam se submeter a trabalhos domésticos como única forma de sustento familiar.

Na filmografia brasileira, temos vários momentos, vide *Cinema Novo* e *Cinema Marginal*, nos quais cineastas brancos e de classe média focalizavam perspectivas, em seus

filmes, que não convergiam da sua própria vivência e experiência de lugar. Porém, foi essa mesma classe média responsável, para o mal e para o bem, por colocar em pauta o debate sobre a realidade brasileira. O estilo de Kleber Mendonça sugere uma assinatura de organização da imagem de estar consciente do seu espaço ao retratar realidades socioeconômicas outras.

Alguns filmes brasileiros dos anos 1970, como *Congo* (1977), de Arthur Omar, já haviam ironizado a própria ideia de cineastas brancos serem capazes de dizer qualquer coisa de valor sobre a cultura indígena ou afro-brasileira. [...] Em vez de perguntar como se pode representar o outro, pergunta-se como colaborar com o outro em um espaço compartilhado. O ideal, raramente realizado, passa a ser a colaboração efetiva do ‘outro’ como interlocutor em todas as fases de produção (Stam, 2008, p. 447).

É válido frisar que deixamos nítido que não é de nosso direcionamento esvaziar ou deslegitimar a qualidade de filmes de diretores que não colocam em questão o diálogo entre o seu lugar e o lugar o qual se está filmando. Contudo, percebemos boas aberturas de frentes reflexivas ao notar diretores que afirmam o seu lugar quando falam de outros lugares, uma vez que é preciso de um chão que comporte o seu corpo para poder ir em direção ao outro espaço: às vezes, deixar explícito esse movimento pode alcançar certas camadas proveitosas para a construção da cadeia de relações complexificadas de uma narrativa.

4.3 O patriarca, senhor de engenho, em *O Som ao Redor*

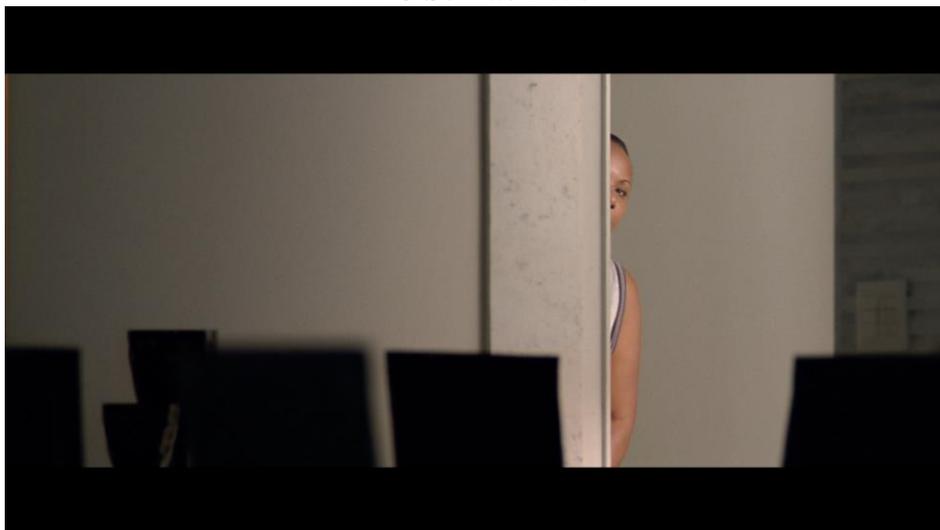
O Som ao Redor (2012), assim como **Bacurau** (2016), é um filme cujo personagem principal é o organismo comunitário de cada uma das pessoas e suas situações cotidianas, convergindo para a composição de uma crônica do Brasil em seus encontros de passado, presente e futuro. Nesse sentido, a figura do patriarca aparece em ambos os filmes, mas em formas opostas. Enquanto em **O Som ao Redor** temos o patriarca do racismo paternalista, em **Bacurau** há um aceno para o que, de fato, seria uma liderança negra, que orienta uma comunidade para se manter íntegra, em suas possibilidades de defesa e manutenção.

Seu Francisco, alegoria para o sistema econômico e social da *plantation*, encarna aquele que, com seu poderio de terras, garante a proteção para os crimes cometidos por ele mesmo e membros da sua família. Foi ele quem ordenou o assassinato, em uma disputa por

terras rurais e o seu neto, Dinho, que é o ladrão de carro da rua, cujos imóveis são majoritariamente pertencentes ao patriarca.

Em contraponto, é a empregada negra que aparece, à espreita no corredor, observando a discussão entre Dinho e João, por conta da provável autoria do roubo do som do carro da ficante deste último. Dinho passa longe do estereótipo do ladrão de carro. Ele é branco, tem olhos azuis e é rico, morando em um apartamento de alto padrão.

Figura 41 - Empregada aparece à espreita no corredor observando a discussão entre Dinho e João em **O Som ao Redor**



Fonte: O Som, 2012.

“Aprontou um monte de merda aqui na rua só pra tirar onda, num foi?”, João fala irritado. Logo em seguida Dinho reforça o laço familiar como argumento para anular a briga: “a gente é primo, véi”. Finaliza solicitando a empregada: “Neide, abre aqui pra João”.

Em outra cena, seu Francisco afirma, com um tom de voz arrogante e categórico para os seguranças da rua, que ele é proprietário de mais da metade dos imóveis dessa área. “Eu não quero que você mexa com Dinho. Dinho não é pra vocês, entendeu?”. O diálogo reforça o poder social do patriarca. A *mise-en-scène* reforça isso, com enquadramentos de *contra-plongée*, primeiros planos e distribuição hierárquica, como na cena abaixo:

Figura 42 - Francisco aparece como um patriarca afetuoso junto aos seus familiares em **Ao Som ao Redor**



Fonte: O Som, 2012.

A conversa cordial, afetuosa, que inaugura pontos de identificação em experiências vindas de lugares sociais opostos está colocada no diálogo entre João e o filho da empregada, que conseguiu um trabalho noturno em supermercado. João fala que também já teve um trabalho noturno na época em que morava na Alemanha. Logo, sabia bem como era. Há aí uma ironia da falsa equidade de experiências.

São lugares de afeto e concessão que encontram pontos de tensão na sutileza do cotidiano. Por exemplo, a expressão corporal de João que observa, durante um tempo, o filho negro da empregada dormindo no sofá. O constrangimento chega ao ápice quando a empregada nota a cena e chama o menino. O trabalho de corpo dos atores segue essencial na elaboração da intenção da cena. João coloca as mãos nos braços do rapaz e o sacoleja. A brincadeira descontraída carrega a dubiedade e sintetiza as relações violentas de exploração, na explicitude da afeição.

Nessas relações cotidianas, a filha da empregada toma café com os donos. A cordialidade, em **O Som ao Redor** (2012) e **Aquarius** (2016) aparece simbolizada por momentos nos quais as relações familiares estão em evidente prática. A festa de aniversário e os seus ritos, por exemplo. Inclusive, em ambos os filmes há sequências com festas de aniversário — a comemoração dos 13 anos da neta de seu Francisco e as felicitações pelos 70 anos de tia Lúcia. A *mise-en-scène* se repete, assim como a música “Canções de Cordialidade”, de Manuel Bandeira e Villa-Lobos. Observamos uma relação profunda entre o racismo paternalista e cordial quando esta mesma música e rito é feito por Clara como gesto de parabéns pelo aniversário de Ladjane.

A câmera filma Ladjane em primeiro plano e, depois, Clara. Elas estão na varanda. Clara dá a sua caneca para a empregada segurar, seguido de um beijo na sua bochecha e vai para a sala, onde toca no piano, amadoramente. A música, ao que parece, era uma tradição de família, uma vez que foi tocada no aniversário de Tia Lúcia. “Ela lembrou”, Ladjane fala logo depois do parabéns dado por Clara. Ao que esta fala: “tu sabe que pode contar comigo pra tudo, num sabe?”. É nesse sentido que “se o racismo no estilo americano pode ser um tapa na cara, o racismo no estilo brasileiro pode ser como um abraço que sufoca: no Brasil, o racismo é abafado, camuflado, disfarçado, difícil de se detectar” (Stam, 2008, p. 83).

A dificuldade de identificar o racismo não se dá no fato de não haver casos muito bem delineados que, inclusive, ganham agendamento dos jornais de grande circulação. Mas o obstáculo está em uma isonomia dos sujeitos perante o fato. O *outro* é que seria o único que pode e *deve* ser racista, nunca nós, nem nossas ações cotidianas, mas aquele em que se consegue colocar um marcador de vilão. A lógica do enunciado seria essa: vejam o quanto *ele* é racista para que o *meu pequeno racismo* não receba atenção.

4.4 A Casa Grande e Senzala como um gênero para o cinema brasileiro?

A filmografia brasileira possui uma extensa lista de obras cuja tematização de uma releitura colonial moderna aparece como tema e ação narrativa. É um lugar já estabelecido, que poderia funcionar quase enquanto gênero.

Em **As Boas Maneiras** (2018) a chave de leitura se dá em torno da relação colonial da empregada doméstica negra com a patroa branca no território citadino, no jogo entre o moderno e o rural. O apartamento possui móveis de estilo colonial, cabeças de animais empalhadas, pinturas de fazendas. Ao longo do filme, observa-se práticas culturais de tradição escravocrata: o servilismo da relação patroa-empregada, o elevador de serviço como símbolo da divisão de classes e raça brasileira, o nome aristocrático do edifício que mora a patroa branca, a *mise-en-scène* que contrasta a periferia, onde mora a mulher negra, e o centro, com seus prédios de estilo moderna, as falas racistas da mulher que flerta no bar com a empregada negra — “de que planeta você é”; “tá fugindo da sua chefe?”; “você é tão linda”.

O filme insere o fantástico como elemento principal para comentar, de uma maneira menos óbvia, das relações coloniais modernas. Isso porque é a história de uma mulher que está gestando um lobisomem. Se o sangue negro foi uma expressão central para marcar a relação secular de exploração racista brasileira, no filme ele atua como elemento ainda mais literal. Afinal, o lobisomem precisa de carne e sangue para se alimentar. Logo, Clara, o irônico nome da empregada negra, tem, em alguns momentos, o seu corpo utilizado para alimentar a patroa, ora de forma consensual, ora de forma inesperada.

Após a morte da patroa, durante o parto, Clara leva o menino-lobisomem e decide criá-lo. A *mise-en-scène* do filme mostra dois porta-retratos na sala de Clara: uma foto do garoto branco e uma foto da mãe de Clara, negra — mais uma fórmula recorrente na construção da tematização colonial brasileira, o processo de mestiçagem e embranquecimento. No caso do filme, de forma artificial, afinal, Clara não pariu o menino.

O fantástico-colonial também aparece no filme **Açúcar** (2017). Os diretores Sérgio Oliveira e Renata Pinheiro criaram a personagem *Maria Bethânia*, referência direta à música homônima de Capiba, cujas estrofes a adjetivam como “Senhora de Engenho”, norteamento caracterizador das ações desenvolvidas na narrativa. Bethânia se recusa a vender o decadente Engenho Wanderley a uma ONG Holandesa que financia o Centro Cultural Cabo Verde, liderado por Zé Neguinho.

A venda da propriedade tem finalidade de preservação da memória, transformação do local em museu. O filme se pretende como alegoria da formação da sociedade brasileira, a partir da discussão sobre o regime de trabalho escravagista da cana-de-açúcar, cujo resultado, entre outras coisas, foi o quase completo desmatamento da zona da mata, um dos biomas da região Nordeste. **Açúcar** se desenvolve na construção da dinâmica de preservação antagônica de dois conteúdos de memória: a memória dos tempos de riqueza da Casa Grande contra a memória das tradições culturais negras. As paredes sólidas de duzentos anos e as ruínas da senzala.

Ao final, Bethânia não permanece na casa. Ela vai embora no mesmo barco de vela vermelha que chegou no início do filme — um dos momentos em que o fantástico aparece. O casarão está vazio, as janelas são trancadas por Alessandra. Ela é uma mulher negra que fizera duas faxinas naquele espaço e traja roupas que remetem a uma cultura de raízes africanas.

Em **Casa Grande** (2014), há a remissão direta ao livro que parece roteirizar o pensamento intelectual moderno de muitos cineastas brasileiros. O filme inicia com uma

longa contemplação dos fundos de uma casa moderna e grande. É noite e um homem, o patriarca, refresca-se na piscina. Observamos ele sair da piscina, fechar as portas e desligar cada uma das luzes dos três pavimentos da mansão.

O filme se erige na relação empregada doméstica-patrão, na releitura do jogo colonial. Dessa vez, os personagens em foco são o adolescente branco (Jean), filho dos patrões, e a empregada. Os afetos guiam a interação entre os dois corpos, ao longo do filme. A aristocracia está falida e a performance de aparências orienta as relações. Vemos a arrogância de classe e o conflito gerado pela negação da falência da família branca. Vale evidenciar que a aprovação da Lei de Cotas é comentada no filme.

Há passagens clássicas e estanques sobre representações raciais: a mulher que era feia porque era negra; a menina que pergunta se o fato dela ser negra e estudar em escola pública foi o motivo de Jean achar que ela morava na favela da rocinha; o usufruto clandestino do modo de vida dos patrões pela empregada ao tirar fotos nua na casa dos patrões; a cordialidade da relação patrão empregado: “eu te tratei como uma filha desde que você chegou aqui”; “você não pode fazer isso, você está aqui há muitos anos”. O filme cai em um esquematismo panfletário ao colocar o discurso estruturado sobre cotas e dívida histórica da sociedade brasileira dos negros explicitamente na voz da namorada de Jean, negra que estuda em escola pública, e em algumas falas do próprio garoto branco.

Geralmente, filmes que bebem da fonte de Gilberto Freyre - no sentido dos ecos atualizados da formação do Brasil, não apenas a partir dessa arquitetura da cordialidade privada que se estende à esfera pública, mas principalmente pelo olhar branco perante esse contexto, ou seja, filmes que releem essa estética da **Casa Grande e Senzala** -caem no fetichismo de explicar homoganeamente o Brasil pelas relações de exploração patrão-empregado, não ampliando olhares vindos de outros pontos, como a favela e a periferia. As empregadas aparecem de forma secundária, a classe média está no centro do drama. O final de **Casa Grande** diz muito sobre isso. Jean, após desistir do vestibular, vai direto para a favela, onde moram todos os ex-empregados da sua mansão, demitidos devido à falência da família. A periferia só aparece porque acompanhamos o senhorzinho branco.

As relações cordiais também estão postas em **Que horas ela volta** (2015). No entanto, não há empregada negra. As relações patrão-empregado são de pessoas socialmente lidas como brancas. É um melodrama sobre os pactos silenciosos de manutenção das estruturas de poder de classe e as derivações daí postas — a migração de nordestinos para o sudeste em busca de melhores condições de trabalho e as consequências

disso nas relações parentais. Val foi embora do Recife para trabalhar como empregada doméstica para São Paulo e, por conta disso, passou 10 anos sem encontrar a filha, que chega para fazer vestibular e passar um tempo na casa onde a mãe trabalha e mora.

Semelhante à **Casa Grande, Que horas ela volta** também inicia com uma piscina no quintal da mansão de uma família. A fórmula do colonialismo freyreano é repetida: valoração da estética europeia — quando Val, a empregada, diz para o filho da sua patroa: “um homem lindo que nem tu com os zóio azul parece o príncipe da Inglaterra”. Além disso, os regimes de exploração nas atitudes pontuais: o prato e suco colocado na entrada do quarto para a empregada pegar; o tipo de sorvete separado para as empregadas; a relação maternal da empregada com o filho dos patrões; o contraste das condições do quarto da empregada, quente e com mobília velha, com todo o restante da casa, em especial, o quarto de hóspedes, que estava vago.

O filme estabelece, desde o seu início, a relação clássica de vilão e mocinha. A patroa explicitamente vilã (ela não escuta a empregada, é dissimulada e dramática). A empregada servil, sem queixas, conivente a tudo. É fácil odiar a patroa e, mais fácil ainda, ter pena da empregada. Frases clássicas são repetidas no roteiro: “você é praticamente da família. Me ajudou a cuidar do Fabinho.” A simbologia do álbum de família como explicitador das relações de exploração também aparece, com fotos de Val em segundo plano. Sempre há, nos favores e benevolência da patroa, uma contrapartida de exploração.

A metáfora dos empregados como ratos ou animalizados também aparece quando a patroa manda esvaziar a piscina logo depois de Jéssica entrar na piscina. “Ela disse que viu um rato aqui”. O uso dessa fórmula empregada doméstica-patrões vilões e toda a estética da **Casa Grande** moderna, não acessa o desconforto do ter que se olhar no espelho. Isto é, filmes cujo roteiro vai nessa linha, pendem para deixar a classe média confortável em seu privilégio e em saber que definitivamente eles não são tão ruins quanto a vilã da tela.

Em **Que horas ela volta** (2015) vemos algumas sutis ironias semelhantes à **O Som ao Redor** (2012) e **Aquarius** (2016). Por exemplo, as camisas utilizadas pela empregada estampadas de símbolos da cultura de classe média — times de futebol americano, eventos estadunidenses. Ainda que o filme de 2015 tenha optado por, talvez, ampliar as possibilidades de representação da empregada doméstica, ao apagar empregadas negras, talvez essa ausência tenha apenas amenizado o efeito de esquematismo no conteúdo dos personagens. Não se adentra os motivos de Val ter passado 10 anos sem encontrar com a filha. As personagens de classe média baixa só existem na economia de aparecimento da

classe média alta. Em outras palavras, caso os personagens fossem negros, ficaria mais evidente o quanto as suas atitudes são previsíveis e estereotipadas, identificadas com discursos historicamente situados sobre o povo brasileiro. É evidente que personagens “superficiais” tem o seu valor e importância na narrativa. No entanto, no caso do filme, pede-se por um aprofundamento para que a obra não seja mais uma reprodução de fórmula freyreana.

Há alguns pontos que poderiam dar essa tenacidade, mas que apenas são recursos ainda inseridos no horizonte de expectativas do filme. Por exemplo, ao final, Val pede demissão e finalmente se “liberta”, espelhada na atitude afirmativa da sua filha em não aceitar os regimes de exploração. Uma informação importante é quando observamos a foto do filho de Jéssica. Ele é uma criança negra, talvez um aceno para as raízes da estratificação de grupos brasileira. Posto que, Jéssica veio de um lugar pobre e, apesar de ser branca, a maioria das pessoas de seu convívio podem ser negras, o que explicaria o fato do seu filho ser negro. Talvez, nessa revelação, podemos entender que a personagem está implicada racialmente em seu lugar de classe. Ela é uma mãe pobre e solo de um menino negro.

4.5 O Caseiro, de Jonathas de Andrade

Gesto de síntese e desenvolvimento de um “algo” específico cinematográfico, a montagem é a possibilidade de unir o que esteve separado. Em **O caseiro** (2016), filma-se a relação entre brancos e negros no Brasil a partir da casa colonial, território historicamente requisitado como objeto de compreensão das fundações sociais da realidade brasileira.

A obra apresenta, ao lado esquerdo do quadro, um dia cotidiano na vida de Gilberto Freyre, escritor de **Casa Grande e Senzala** (2003), utilizando as imagens do filme **O Mestre de Apipucos**, de 1959, de Joaquim Pedro de Andrade. Ao lado direito do quadro, observamos um outro conjunto de imagens em movimento. Isto é, um homem negro move-se pelo mesmo território que Gilberto Freyre. O tempo é 2016 e o caseiro realiza suas tarefas cotidianas de conservar e preservar o território colonial.

A simetria da montagem, ao trazer para o mesmo quadro fílmico duas telas e dois tempos, revela o desconforto e a estranheza do conflito racial que foi apagado de diferentes

maneiras. O diálogo entre o passado e o presente compõe uma referência e reescritura crítica àquilo que o livro de Freyre estaria relacionado ao Cinema Brasileiro. São postos os temas — a estreita relação da casa com a formação da cultura brasileira, seus espaços e significados, como a cozinha e a relação com a comida, a biblioteca e a relação com o trabalho intelectual e corporal — e mostradas as incongruências do olhar *gilbertofreyreano*.

Notamos que em **O Caseiro**, a simetria na montagem paralela do quadro e da *mise-en-scène* são elementos estéticos usados como metáfora da interpretação de Freyre sobre harmonia racial, ao igualar o regime de aparecimento das imagens, para dar a ver justamente a diferença e o que produz os seus apagamentos entre um quadro e outro.

Antes é necessário explicar o porquê e como **Casa Grande e Senzala** (2003) foi utilizado na cinematografia nacional recente. Para isso, também iremos relacionar o pensamento *gilbertofreyreano* com o livro de Sérgio Buarque de Holanda, **Raízes do Brasil** (2016). Evidente, faremos apenas um brevíssimo panorama, devido às questões de espaço e de objetivo desta tese. Afinal, o principal será demonstrar como um determinado pensamento sociológico sobre realidade brasileira foi relido e interpretado no nosso *corpus* a partir de elementos próprios da linguagem cinematográfica.

Um território é destruído e, logo em seguida, reconstruído. Isso é o que acontece no primeiro filme que se usou a técnica da montagem. **Em Demolição de um muro** (1895), de Louis Lumière, pedreiros derrubam uma casa. Se a montagem é tida como a grande descoberta do cinema (Aumont, 1995), sendo vista, em diversos momentos da criação de linguagens cinematográficas, como um elemento fundamental de construção — vide as vanguardas francesa, alemã e soviética — também é revelador a sua relação com o território.

O cinema teve a capacidade de fazer voltar a existir algo que fora destruído. É um recurso impossível de acesso na mediação com o real da vida. Esse raciocínio tem sido especialmente forte na relação do indivíduo com o território. As imagens em movimento de um território mudaram a própria noção sobre as cidades, por exemplo. Isso porque constroem olhares sobre a experiência daquele território (Peixoto, 2004).

O cinema e o território são produtores de mobilizações singulares do olhar. A montagem opera como um recurso em algo que muda na relação do expectador com os objetos filmados. O cinema “reproduz de forma bastante realista o espaço material real e, além disso, cria um espaço estético absolutamente específico” (Martin, 2003, p. 208)

Em **O Caseiro**, a relação da montagem com o território apresenta a ambiguidade de uma violência sutil. Há uma dúvida sobre o conteúdo amistoso, bucólico e caseiro do cotidiano filmado de Gilberto Freyre. De outro lado, há uma imprecisão nas razões de aparecimento do homem negro que habita a antiga casa colonial. O que pensar ao assistir aquela relação entre os quadros? Necessita-se, ali, perceber mais aquilo que acontece. Os vazios de sentido sendo preenchidos pela duplicidade da experiência do expectador, pendulando entre o individual e o social. Isto é, o filme não explica os porquês, mas instaura um território de questionamento entre a relação de montagem dos dois quadros fílmicos, de tempos e contextos diferentes. A casa permanece no centro.

Freyre (2013) usa a expressão “maravilha de acomodação” para se referir à casa colonial. O livro coloca, em muitos momentos, que aquele território resultava em bons atributos para todos. “O sistema casa-grande-senzala [...] chegara a ser — em alguns pontos pelo menos — uma quase maravilha de acomodação: do escravo ao senhor, do preto ao branco, do filho ao pai, da mulher ao marido” (Freyre, 2013, p. 19).

Ao longo de **O Caseiro**, observamos o desenvolvimento de duas histórias, independentes e relacionais. O patrão branco, ao lado esquerdo do quadro, e o empregado negro, ao lado direito. Essa relação é constante, criando, por meio da simetria na montagem do quadro, uma comparação entre as experiências que são construídas a partir da ação dos personagens sobre o território. Freyre anda por sua casa, passeia por seu jardim, senta-se na poltrona da sua biblioteca, lê, escreve, toma café ao lado da mulher enquanto é servido por um homem negro e fardado, vai à praia caminhar, descansa na rede, confere o peixe frito. Percorrendo os mesmos espaços, o caseiro anda pelo território.

As primeiras sequências de **O Caseiro** apresentam uma *mise-en-scène* espelhada. Os personagens, separados cada qual em seu quadro e tempo histórico diferentes, se encaram. Suas ações tem o efeito de semelhança por conta da simultaneidade e paralelismo da montagem. Essa operação será importante para destacar o segundo momento do filme, quando, além de momentos semelhantes, cada quadro seguirá uma nova ordem de aparecimento, apresentando dois temas diferentes.

Figura 43 - Frames de **O Caseiro** (2016), de Jonathas de Andrade



Fonte: O Caseiro, 2016.

Se a relação de simetria está na estética da imagem, igualando o regime de aparecimento, é também por meio dessa relação que percebemos as diferenças. No início do filme, o gesto é o mesmo, a significação diferente: Gilberto Freyre desce as escadas e o caseiro sobe, estabelecendo uma relação de oposição e de diferença no território. O negro ficará acima, em uma posição de destaque no modo de visibilidade.

Esta é a introdução da narrativa. É um gesto que também pode significar o início do dia de trabalho e atividades, como, de fato, é colocado, na narração em *off*, de Gilberto Freyre, que prossegue ao longo da narrativa.

Figura 44 - Frame de **O Caseiro** (2016), de Jonathas de Andrade



Fonte: O Caseiro, 2016.

O caseiro entra pela porta da frente, atitude que cita, em seu oposto, um modo síntese sobre a racialização do território brasileiro: a entrada de empregados pela porta dos fundos nas casas. A sua atitude oposta à conduta histórica corrente parece comentar a tônica antirracista intencional do filme.

O pequeno filme de 11 minutos irá mostrar a relação das ações entre os dois personagens. Elas compõem um conjunto de símbolos clássicos e populares no imaginário sociológico de Freyre da raça no Brasil: a figura de autoridade do intelectual branco, intérprete da realidade social e a alimentação.

Como falamos, as imagens de Gilberto Freyre, originalmente, integram o filme de Joaquim Pedro de Andrade, **O Mestre de Apipucos**, de 1959. Como se sabe, foi neste período o auge do movimento do Cinema Novo, que postulava a filmagem de motivos populares da realidade brasileira. Logo, as políticas de representação se situavam no desejo de filmar camadas sociais em maior situação de vulnerabilidade. Era uma crítica e resposta à Ditadura Militar brasileira.

A estética dos filmes era objetivamente precária em recursos com a famosa frase “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”. Isso porque, os filmes geralmente eram feitos com câmeras portáteis, acessíveis aos jovens de classe média no Brasil, que tinham o cinema como um território produtivo para conscientizar sobre as ideologias de esquerda. Afinal, notava-se fortemente o que realizadores italianos e franceses haviam feito com o cinema, na criação de vanguardas como o neorealismo italiano e a *nouvelle vague* francesa. Queria-se entender e observar as contradições do país que estava indo no

caminho oposto de uma promessa que a intelectualidade marxista havia inaugurado no início do século XX.

Gilberto Freyre foi um intelectual de classe média que, naquele momento, se integrava ao indivíduo que teve esse efeito de porta-voz do povo brasileiro:

Numa sociedade na qual os direitos de cidadania não se generalizam para o conjunto da população, em que as classes não se reconhecem enquanto tais, não identificando claramente o seu outro, encontrando dificuldades para fazer-se ouvir, ou mesmo para articular a própria voz, despontam setores *ventríloquos* nas classes médias, dentre os quais alguns intelectuais, inclusive os artistas, que têm canais diretos para se expressar, na televisão, no rádio, no cinema, no teatro, nos livros, nas artes plásticas, nos jornais etc. (Ridenti, 2000, p. 55, grifo do autor).

Dessa forma, ao filmar Gilberto Freyre, destaca-se a figura do intelectual em mais um dia cotidiano. A experiência do caseiro, na montagem simultânea, questiona semelhanças de uma *mise-en-scène* simbólica.

O homem negro é nomeado pela impessoalidade da profissão. Não sabemos o seu nome próprio, marcador básico identitário. O apagamento do nome negro é uma estratégia recorrente na produção de representações raciais estereotipadas no cinema brasileiro. São personagens cuja repetição estanque de subjetividades conforma a ausência na produção de mais um gesto que leva ao desinteresse e esquecimento. Como lembrar de um personagem que não tem nome próprio? Por aquilo que ele serve.

No entanto, o empregado negro, que serve o café com leite e aparece na película de Joaquim Pedro de Andrade, tem nome e se chama Manuel. A frase clássica, definidora do sistema de exploração do trabalho mediado pelas relações de afeto, está posta: “há muitos anos com a nossa família”. É a crônica relação entre patrões e empregados da casa brasileira. A quantidade de anos comenta a relação “familiar”, na estabilidade da estratificação de classe pelos corpos negros. Se está há tanto tempo trabalhando ali, significa que é bom, afinal há liberdade para sair do emprego, diferentemente da época da escravidão, certo?

Em **O Caseiro** (2016) revela-se aquilo que em **O Mestre de Apipucos** (1959) está disfarçado. Não há nome para o homem negro que realiza serviços de reparação de uma casa cujos donos já morreram há muito tempo. O que permanece é a relação colonial e moderna do negro com aquele território. Não há, do lado direito do quadro fílmico, a nostalgia de **Casa Grande e Senzala** (2003), o fetiche da harmonia entre cada parte do território fundacional da realidade brasileira.

Ao utilizar **O Mestre de Apipucos** como elemento de **O Caseiro**, reposiciona-se a película como documento da história do cinema brasileiro. Quase 60 anos depois, a produção de um olhar, talvez, oposto ao objetivado na época da sua filmagem. Se a primeira chave de leitura se dava em torno de um pensamento simpático àquilo que de criativo e novo haveria na produção intelectual de Freyre para compreender o Brasil, agora, a montagem fílmica revisa a teoria *gilbertofreyreana* e implica ao cinema o uso de teorias sociológicas como recurso para o argumento de um roteiro que soasse real e contributivo para uma discussão de aspectos sociais, econômicos e raciais.

Notamos a boa relação de Gilberto Freyre com os seus empregados. Isso acontece nos momentos das refeições. Primeiro, na mesa, depois, na cozinha. A alimentação é um centro discursivo para pensar a relação território e raça na história do cinema brasileiro. Isso porque é na cozinha e na sala de jantar em que observamos o aparecimento de personagens negros, em papéis de serviço, de disponibilidade para atender às demandas dos patrões.

Os locais das refeições e os tipos de alimentos são recursos que diferenciam a classe e a raça dos personagens. Gilberto Freyre confere o peixe frito feito pela cozinheira Bia. À direita, temos o caseiro preparando a sua própria refeição, cuscuz com ovo. Enquanto isso, ouvimos a voz em *off*, de Freyre: “Há dias em que eu mesmo provo a cavala perna-de-moça, o melhor peixe de Pernambuco, ainda em preparo”. Ambos os alimentos são feitos naquela mesma cozinha, em tempos e contextos diferentes. No caso de Freyre, um alimento bem mais caro do que o popular cuscuz com ovo preparado pelo caseiro. O lugar de classe, com as fronteiras de acesso econômico, está representado pela raça.

Figura 45 - Frame de **O Caseiro** (2016), de Jonathas de Andrade



Fonte: O Caseiro, 2016.

O tipo de montagem em **O Caseiro** constrói uma ambivalência entre o reconhecimento da fronteira — os quadros não se misturam, mantendo-se em suas respectivas posições — e as suas pontes — afinal, ambos integram um mesmo grande quadro fílmico, que compõe a integralidade da obra. O jogo da atenção também demarca o que será priorizado. A visibilidade de um frame será reforçada em detrimento do outro. Essas ações estéticas da montagem expressam um pensamento sobre o que está fora e o que está dentro, o que é assimilado e o que é apagado.

Após aquelas primeiras cenas com as sequências espelhadas, a montagem inicia uma série de diálogos entre símbolos da intelectualidade europeia (o livro, a biblioteca, a escrita, a leitura) e o saber do corpo negro. É uma relação que, por estar uma em oposição a outra, na imagem em movimento, denota o sentido de diferença. São os livros x ferramentas; escrita x concerto do som. Nessa duplicidade, cabe interpretar uma fluidez de sentido: o que há de ferramenta no livro e o que há de livro na ferramenta.

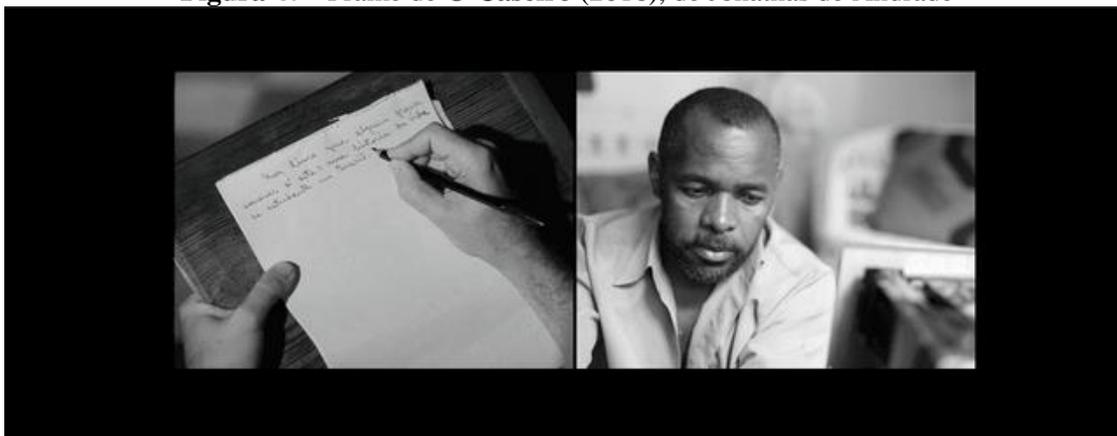
Figura 46 - Frame de **O Caseiro** (2016), de Jonathas de Andrade



Fonte: *O Caseiro*, 2016.

Dentre os livros filmados, destacam-se as versões dos livros de Freyre, algumas em inglês. São tempos e os territórios inscritos nesses objetos. A montagem brinca com um sentido de complementaridade irônica quando apresenta a cena em que Gilberto fala sobre a importância de escrever um livro da história da vida dos estudantes enquanto o caseiro concerta o som. Os quadros parecem se complementar em uma única montagem paralela. Primeiro, o papel sendo escrito, logo em seguida o homem direcionando o olhar para o fora de quadro. Um filme em que as ações se desenvolvessem por meio da movimentação do olhar do espectador no quadro fílmico.

Figura 47 - Frame de **O Caseiro** (2016), de Jonathas de Andrade



Fonte: O Caseiro, 2016.

O lugar do estudante brasileiro destoa do lugar do caseiro. Embora o homem negro seja detentor de um saber, ao concertar o som, o contexto não é de privilégio. E afinal, se estamos no terreno das imagens em movimento, em suas sínteses de significados, que som é esse que o caseiro concerta? Ele seria responsável pela manutenção da combinação agradável de sons, restabelecendo assim, a harmonia do território colonial. Essa metáfora dialoga diretamente com a interpretação de Gilberto Freyre sobre no esvaziamento do conflito das relações de poder entre negros e brancos, permitindo a harmonia social.

Dessa forma, seria o negro a conduzir esse estado de paz, ao anuir pela manutenção da exploração. Nesse sentido, o filme, ao trazer para 2016 a condição de servilismo diretamente relacionada a um espaço secular de escravidão negra, comenta sobre essa estabilidade das relações de exploração, em suas atualizações, à despeito dos séculos. No entanto, o tema parece ser interpretado por um olhar humanizado e menos estereotipado na figura do personagem negro.

O filme segue um roteiro de atividades básicas do indivíduo moderno: o trabalho, o alimento e o descanso. Gilberto Freyre e o caseiro realizam essas atividades a partir dos seus contextos de classe e raça. No descanso, ambos fumam e se posicionam no alambrado da casa. Mais uma vez, diferenças de objetos que comentam sobre o lugar social: o cachimbo de um lado e o cigarro de palha, do outro. A diferença aqui é que o autor de **Casa Grande e Senzala** lê e o caseiro, pensa.

Figura 48- Frames de **O Caseiro** (2016), de Jonathas de Andrade



Fonte: O Caseiro, 2016.

As escritas na pele das páginas de Gilberto Freyre dialogam com a escrita do corpo do caseiro na imagem em movimento. Observamos vários *close-ups* da pele do homem negro. Na sequência abaixo, mais uma vez a montagem produz uma relação de sequência.

O olhar torna a ser sensibilizado. A empregada Madalena e Gilberto Freyre olham para o fora de campo, em uma relação verticalizada, enquanto vemos um *close* do peito nu do caseiro. Para o contexto, os personagens estão a observar o peixe sendo frito. Enquanto o caseiro está preparando o seu cuscuz com ovo. São sentidos em circulação.

Figura 49 - Frame de **O Caseiro** (2016), de Jonathas de Andrade



Fonte: O Caseiro, 2016.

O caseiro toma banho de mangueira na propriedade enquanto Gilberto Freyre sai de casa e vai passear na praia de Boa Viagem. A pele negra bem iluminada está em foco, algo que historicamente esteve apagado na imagem em movimento do cinema brasileiro. Também se nota que o homem negro não sai da propriedade. Ao contrário de Gilberto, durante todo o filme, ele permanece solitário — demarca-se o seu lugar utilitário e ligado ao território da casa colonial.

Figura 50 - Frame de **O Caseiro** (2016), de Jonathas de Andrade



Fonte: O Caseiro, 2016.

Quando se fala sobre a relação entre raça e cinema, é preciso levar em consideração o funcionamento de uma pedagogia das imagens. Isso porque as imagens criam noções naturalizadas sobre o negro, reforçando discursos coloniais que estabeleceram a raça como unidade de poder. Por isso, **O Caseiro** compõe um saber sobre a história do Brasil naquilo que há de mais violento e sutil: as estratificações sociais cujo resultado permanece nas peles. É a dualidade que a ideia de harmonia racial não conseguiu apagar.

A **Casa Grande e a Senzala** habitam o imaginário identitário sobre realidade social brasileira de muitos argumentos de roteiro no cinema. Levantamos a relação que pode

acontecer quando se une a linguagem da imagem em movimento com aspectos políticos. Discutimos a simetria na montagem paralela do quadro e da *mise-en-scène* — elementos estéticos que podem funcionar como metáforas sobre ideias equivocadas da interpretação de Freyre: a harmonia racial.

O que deriva dos filmes é a produção de interpretações sobre um território. Em nosso *corpus*, a relação dos corpos negros com a representação de uma realidade social brasileira, está posta nas relações de afeto, conforme analisado por Holanda (2016). São visões ambíguas — que a simetria da montagem paralela demarca esteticamente — sobre a intenção de exploração e apagamento dos corpos negros. Uma dinâmica da violência sutil, mobilizada pela sensação de família.

Dessa forma, a relação de simetria cria um diálogo entre a linguagem cinematográfica e uma revisão crítica, pelo diretor alagoano Jonathas de Andrade, sobre a interpretação da realidade brasileira de Freyre. É justamente por meio do regime de aparecimento em que são postas duas telas “iguais”, em sua *mise-en-scène* e montagem, que percebemos aquilo que se destaca em diferente. Isto é, as diferenças de sentido do corpo negro e branco na ocupação dos territórios da casa (a cozinha e a refeição, a sala de estar e o trabalho, por exemplo).

Mais do que uma revisão crítica naquilo que o cinema brasileiro insiste em associar ao pensamento de Gilberto Freyre, é necessário a ampliação de referenciais que deem conta de um olhar contado de outro local que não a Casa Grande. Falar sobre novas perspectivas epistemológicas a partir de autores que contemplem as experiências negras não é uma novidade. No entanto, a sua efetiva produção ainda se restringe à territórios nichados.

É preciso popularizar um cinema produtor de novas subjetividades raciais, principalmente levando em consideração a relação entre a linguagem cinematográfica e os argumentos temáticos. Ora, de fato, em produções de maior orçamento e alcance de público, já temos uma boa expressão de produções fílmicas orientadas por um letramento racial nas falas dos personagens e narrativas, a nível do discurso oral. Agora, de outro modo, a produção de um discurso das imagens, cuja flutuação de sentido e requisição por um maior tempo de atenção, ainda é pequena. **O Caseiro** é um aceno para encarar o não dito das imagens relacionadas aos discursos antirracistas.

O filme de Jonathas de Andrade reforça a importância de observar a sutileza da violência, a interpretação social da técnica cinematográfica e as necessárias perspectivas

para uma produção de representações raciais, de fato, sustentadas naquilo que há de produtivo para a mobilização de perspectivas complexas sobre uma pedagogia do que é o corpo negro na tela de cinema.

CAPÍTULO 5 – RAÇA, VIOLÊNCIA E AFROPESSIMISMO

A centralidade da dor negra como elemento essencial da produção da modernidade. Sobre isso, o professor, cineasta e dramaturgo Frank B. Wilderson III (2021) interpreta a condição negra na contemporaneidade como profundamente associada às práticas da dor, do terror e da morte, como condição necessária para o exercício “natural” dos processos modernos. Isto é, o sujeito universal da modernidade existe em função da ausentificação do sujeito negro.

O autor negro elabora uma tese sobre o afropessimismo, uma posição radical das experiências negras cruzadas pelo atlântico, logo, um dos eixos que ligariam as diferentes negritudes ao redor do mundo:

A vida humana depende da morte negra para existir e ser coerente. A negritude e a escravidão estão ligadas de maneira indissociável a tal ponto que, quando a escravidão pode ser separada da negritude, a negritude não pode existir senão como escravidão. Não existe mundo sem negros, mas não há negros no mundo (Wilderson III, 2021, p. 54).

A partir desta ideia de que *não há negros no mundo*, apesar de o mundo se constituir por meio dos negros, podemos visualizar a centralidade dos modos narrativos de estereótipos racistas. O regime de ausência produziu um duplo lugar para o negro, o do seu *aparecimento por meio do seu desaparecimento*. A cristalização de subjetividades do negro no cinema, presumindo suas ações, liga-se diretamente com a arena social na verticalização de estruturas de poder. Não à toa que Wilderson III (2021) utiliza o termo “lente analítica” para explicar o funcionamento do afropessimismo. Dessa forma, infere-se que o afropessimismo é um modo de angulação do mundo, um recorte organizado em um quadro que põe em profunda desestruturação as lógicas presumidas pelo humanismo. Nesse desenrolar, o afropessimismo elenca como central a experiência negra e indica a mistificação colocada na analogia entre os povos negros e os outros povos racializados, consciente das prováveis falhas e fissuras que podem derivar desse ponto. O negro é necessário para a violência e a renovação do mundo.

A violência perpetrada contra nós não é uma forma de discriminação; é uma violência necessária; um tônico para todos que não são negros; um conjunto de rituais sádicos e de cativo que só poderia acontecer com pessoas não negras caso elas violassem esta ou aquela “lei” (Wilderson III, 2021, p. 52).

A ruína do negro, esse outro universal, fortalece a ideia de comunidade do sujeito. “As pessoas brancas e seus sócios minoritários precisam da violência contra os negros para saber que estão vivas” (Wilderson III, 2021, p.111). Isso porque, ainda seguindo o pensamento do autor estadunidense, os negros são hospedeiros de parasitas “humanos”, e estes também podem ser hospedeiros do capitalismo e do colonialismo parasitários. O afropessimismo afirma que “negros não são sujeitos humanos, sendo, em vez disso, estruturalmente suportes inertes, ferramentas para a execução das fantasias e dos prazeres sadomasoquistas dos brancos e dos não negros” (Wilderson III, 2021, p. 24).

O lastro perverso da condição contemporânea moderna é que a violência, como já falamos, é uma necessidade para os brancos — ou melhor, para a elaboração e manutenção da subjetividade branca (e não negra). Acontece que isso tem se tornado cada vez menos evidente, pois é reprimido em um regime de indisponibilidade para o discurso consciente (Wilderson III, 2021). No entanto, a produção de imagens — muitas das quais cinematográficas — permitem a identificação da ordem desses retornos para a superfície do consciente.

O propósito deste capítulo é observar como o uso das fotografias filmadas comentam sobre essa condição dupla do negro no mundo: a sua ausência e a sua memória inscrita no território. Isto é, o aparecimento do negro em fotografias na *mise-en-scène* contextualiza as estratégias históricas de violência no apagamento dos seus corpos, e também podem ser um recurso para a construção e ampliação de uma subjetividade negra ancorada pelo ato político do que a fotografia representa enquanto manutenção de uma memória das relações familiares de afeto, além da própria construção de uma identidade racial.

Aliás, a fotografia filmada também parece servir como uma metáfora para o cinema e sua relação com a construção de modos de iluminação da pele negra que favoreçam aparecimentos mais complexos, dignos e bem desenvolvidos do que poderíamos chamar de representações sustentadas. É esses modos de iluminação que também analisaremos neste capítulo.

Afinal, em **Aquarius** (2016) há uma relação direta com a fotografia mal iluminada e que apaga o corpo negro, tornando-o um borrão fantasmagórico, e a explicitação de como esse modo de aparecimento do negro se daria na experiência dentro do próprio filme. Já em **Bacurau** (2019) é mostrado, pela fotografia do filme, como a pele negra pode ser dignamente iluminada, mesmo em situações de escuridão. Assim, os filmes “conversam”

entre si. Naquilo em que **Aquarius** levanta como teoria e exemplifica, **Bacurau** apresenta na prática como se dá essa filmagem bem iluminada da pele negra, além de colocar sobre outra perspectiva, agora na manutenção da memória dos afetos, as fotografias filmadas.

O uso de fotos filmadas, em Kleber Mendonça Filho, é um dado marcante. Nas fotografias que estão espalhadas pelo lar de Clara, na geladeira, nos móveis, na cabeceira de cama; no começo, na sequência de imagens em preto e branco; no apartamento de Clara, com a família reunida, revendo álbuns antigos; no aniversário de Ladjane, no *banner* da foto do filho morto da empregada de Clara; nas paredes do Restaurante Leite, ocupadas em totalidade apenas por homens – provavelmente governadores, prefeitos, jornalistas e lideranças que comentam sobre a constituição de uma sociedade machista, cujo lugar de liderança feminina não era aceito. Contudo, aqui, fazemos um recorte das fotos em que podemos analisar a questão do racismo.

Antes, é necessário dizer que filmar uma fotografia é afirmar a materialidade da imagem. Um chamamento de atenção para os seus significados, que falam de memória, presenças, ausências, posturas de quem tirou a foto e de quem saiu na foto. Identificam uma realidade social que já não existe mais ou que foi atualizada de outra maneira. É um meio de transporte para experiências que aconteceram, ou que nunca aconteceram – assim como é o cinema. Por esse pensamento que temos:

A fotografia vista como conjunto de histórias, e não como mero fragmento imagético, se propõe como memória de dilaceramentos, das rupturas, dos abismos e distanciamentos, como recordação do impossível, do que não ficou e não retornará. Memória das perdas. Memórias desejada e indesejada. Memória do que opõe a sociedade moderna à sociedade tradicional, memória do comunitário que não dura, que não permanece. Memória de uma sociedade de rupturas, e não de coesões e permanências. Memória de uma sociedade que precisa ser recriada todos os dias, de uma sociedade mais de estranhamentos do que de afetos (Martins, 2017, p. 45).

Assim, acreditamos que a fotografia é um tipo de espaço de organização que encaminha o desenrolar narrativo no cinema de Kleber Mendonça Filho. Dessa maneira, em alguns momentos, a *mise-en-scène* apresenta, de forma quase tênue, relações sintetizadoras de sentidos. A obra da fotógrafa brasileira Bárbara Wagner talvez seja o exemplo de maior acúmulo de sentidos e que passa de modo quase despercebido no regime das imagens em movimento.

Uma de suas fotografias, da série sobre o bairro de Brasília Teimosa, compõe a decoração do apartamento de Clara. A foto aparece em dois momentos na narrativa. Na

primeira reunião de família que Clara tem com os filhos, na qual tomamos conhecimento das tensões existentes no relacionamento de Clara com a filha Ana Paula; e aparece, de maneira mais explícita, quando Ladjane conta para Clara sobre os colchões queimados na área comum do prédio, pelos empregados da Construtora Bonfim.

Figura 51 - Moradores de Brasília Teimosa em foto de Bárbara Wagner



Fonte: Wagner, Brasília Teimosa, 2005-2007.

A fotografia mostra moradores da comunidade de Brasília Teimosa, em um momento de lazer. As pessoas estão felizes, bebem cerveja e olham de maneira calorosa para a câmera. Os corpos enquadram-se altivos. Sobre a série de fotos, produzida entre 2005 e 2007, Bárbara Wagner explica que, durante dois anos, aos domingos, ia a Brasília Teimosa, movida pela vontade de expor a cultura dos bairros de classes populares brasileiras, de maneira menos estigmatizada. “Durante o processo, o que mais me atraiu foi perceber uma sabedoria particular por trás de toda aquela energia e vulgaridade, que tem tudo, menos pena de si própria” (Wagner, 2005-2007).

Ao buscar a constituição de uma subjetividade que fugisse das representações estereotipadas sobre as classes populares brasileiras, a fotografia se estabelece como forte elemento de articulação imagética com Ladjane. A *mise-en-scène* organiza a fotografia ao lado de Ladjane, em uma relação de igualdade e de balanceamento do campo imagético. Sabemos que Ladjane mora no bairro de Brasília Teimosa. A sequência em que aparece essa imagem também constrói outro momento importante na ação narrativa: Ladjane, por um momento, se torna a narradora, ao relatar para Clara a queima dos colchões.

A narrativa de **Aquarius** se desenrola a partir de Clara. É por meio dela que as ações acontecem. Contudo, ao relatar o que aconteceu no dia anterior, Ladjane se torna a narradora e focalizadora, e as cenas que se seguem são o episódio da queima dos colchões, o que pressupõe que a cena se materializa a partir da ótica de Ladjane. Esse gesto inscreve, em evidência, a subjetividade da personagem, o que é reforçado pelo aparecimento do quadro de Bárbara Wagner durante a narração de Ladjane.

Figura 52 - Foto de Bárbara Wagner ao lado de Ladjane em **Aquarius**



Fonte: *Aquarius*, 2016.

Outros momentos do filme igualmente esboçam esse procedimento de constituição de subjetividades periféricas, por exemplo, o fato de haver a cena do aniversário de Ladjane na laje de sua casa, na comunidade. Um dos traços do estilo de Kleber Mendonça Filho de representar as subjetividades das classes populares também aparece no seu longa posterior, **Bacurau** (2019), ao trazer uma comunidade de pessoas negras que destoam de uma representação esvaziada de força e inteligência. A comunidade é pobre, mas autossuficiente, feliz e complexa; e resiste a um massacre.

Vejamos outra cena de **Aquarius**. Fotos do álbum de família para o casamento do sobrinho. Este é o mote para a cena que se desenrola no apartamento de Clara. Parte da família está reunida. Ladjane está na cozinha fazendo o almoço. Aparece na sala para servir vinho e mostrar a foto do filho assassinado. Depois que o faz, um silêncio constrangedor é instaurado na sala.

Dentre as muitas fotos dos álbuns, há uma sequência que chama a atenção de Clara: a empregada é negra, aparece em segundo plano, ao lado da família, o marido e a filha brancos, com o rosto/tronco cortado ou não nítido, através do enquadramento de quem tirou as fotos. No diálogo, há um momento em que Clara diz “acabou que era uma filha da

puta, roubou nossas joias, roubou joias da mamãe, lembra? da vó...essa aqui escafedeu-se lá pro Ceará. Nunca mais ninguém viu”. As fotos são um exemplo das relações patrão-empregada que trazem, em sua gênese, a sutileza de uma violência que tem cor e história negra, mas que é silenciada e atualizada de maneiras sutis. Sobre isso, Kleber comenta em entrevista:

Os ecos da escravidão estão totalmente presentes. Quando eu era criança, minha mãe chegou do cabeleireiro e disse que tinha duas mulheres conversando. Uma estava sem empregada. E perguntou à amiga se tinha alguma recomendação. E a outra disse: “Eu tenho uma: ela é preta, mas é limpinha, e pode ser uma boa solução para você”. Em 1982, duas mulheres ainda falarem isso, 90 anos depois do fim da escravidão, de certa forma era compreensível, mas inaceitável em termos históricos. Então, tudo isso, para mim, é fascinante, porque vivemos em uma sociedade ainda muito presa a muita coisa velha, embora a gente esteja na modernidade, em um mundo mais supostamente evoluído. Mas isso vai passando de geração em geração. E aí você coloca no filme, e as pessoas captam, porque é óbvio. Está na vida de todo mundo (Mendonça Filho, 2016).

A sequência de fotos do álbum de família mostra cenas cotidianas. Na história do Brasil, as empregadas preparavam a comida, cuidavam dos filhos, muitas eram abusadas sexualmente, até como rito de iniciação à vida sexual dos adolescentes. Seu corpo foi arena de confrontos e imprimiu determinados sentidos materializados em falas e percepções habituais. A figura da mulata e da doméstica é um ponto de convergência dessas experiências. Enquanto a primeira é vista em toda uma manifestação tida como natural de uma sexualidade animalésca, a segunda é vista em ponto de regime de trabalho, mas ainda influenciada pelos sentidos da primeira, a depender da situação. Em texto da antropóloga e feminista negra Lélia Gonzalez (1983), há uma análise desses estereótipos:

Quanto à doméstica, ela nada mais é do que a mucama permitida, a da prestação de bens e serviços, ou seja, o burro de carga que carrega a família e a dos outros nas costas. Daí, ela ser o lado oposto da exaltação; porque está no cotidiano. E é nesse cotidiano que podemos constatar que somos vistas como domésticas. Melhor exemplo disso são os casos de discriminação de mulheres negras da classe média, cada vez mais crescentes. Não adianta serem “educadas” ou estarem “bem vestidas” (afinal, “boa aparência”, como vemos nos anúncios de emprego é uma categoria “branca”, unicamente atribuível a “brancas” ou “clarinhas”). Os porteiros dos edifícios obrigam-nas 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 da vida). Afinal, se é preta 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 pra outras entradas (não é “seu” síndico?). É por aí que a gente saca que

não dá pra fingir que a outra função da mucama tenha sido esquecida. Está aí (Gonzalez, 1983, p. 230-231).

As empregadas domésticas são personagens presentes na filmografia de Kleber Mendonça Filho, desde os seus curtas, como **Recife frio** (2009), uma ficção-científica que retrata as adaptações sofridas em consequência da reversão das temperaturas da cidade do Recife, em função da queda de um meteorito. O curta mostra, em chave irônica, como os usos dos espaços nos apartamentos de classe média e alta, na orla da praia de Boa Viagem, sofrem alterações por conta do clima frio que se instala na cidade: agora, o quartinho da empregada é o lugar mais valorizado, uma vez que é o ambiente mais quente; a empregada se desloca para a suíte dos patrões, com janelas abertas de frente para o mar e boa ventilação.

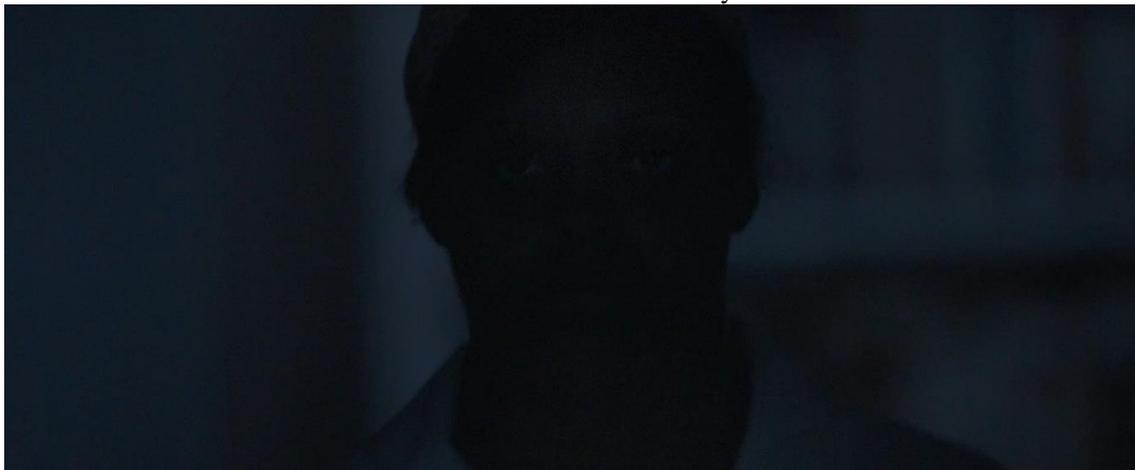
A história audiovisual brasileira constitui em tipos específicos de personagens para pessoas negras. O cineasta e professor negro Joel Zito Araújo, cuja pesquisa sobre as pessoas negras na telenovela brasileira (Araújo, 2000) é um marco nos estudos de representações das narrativas negras, afirma que:

A representação dos atores negros tem sofrido uma lenta mudança desde a década de 60, quando somente atuavam interpretando afro-brasileiros em situações de total subalternidade. Naquela década, a mulher negra era representada regularmente como escrava e empregada doméstica, encaixando-se na reedição de estereótipos comuns ao cinema e à televisão norte-americanos, como as *mammies*. O melhor exemplo foi o grande sucesso da atriz Isaura Bruno, quando interpretou a mãe Dolores, na mais popular telenovela do período, *O direito de nascer*. Entretanto, cresceu nessa mesma época um estereótipo diferenciado de Hollywood, da mulata sedutora, destruidora de lares. Mas as empregadas domésticas predominaram. Zezé Motta estreou na telenovela, em Beto Rockfeller (1968/1969), interpretando a empregada doméstica “Zezé”, uma pessoa “muito louca que tinha sonhos incríveis”, conforme palavras da atriz. Maria Clara, uma personagem representada por Jacyra Silva, foi a primeira empregada doméstica de sucesso da telenovela brasileira. Geraldo Vietri, autor e diretor da telenovela *Antônio Maria*, feliz com o êxito da personagem, que, nas considerações do autor, por ter começado a estudar inglês e corte e costura por correspondência, virou um exemplo para todo o país, declarou: “Mudou quase completamente a mentalidade de patrões em relação a empregados. Recebi cartas de domésticas que transformaram Maria Clara em um ídolo, em virtude dos cursos de correspondência que ela fazia”. No capítulo final, que foi ao ar em abril de 1969, Maria Clara se casou com o cabo Honório, um bombeiro de cor branca (Marcos Plonka) (Araújo, 2008, p. 980).

Em **O Som ao Redor** (2012), as primeiras cenas retratam várias empregadas domésticas uniformizadas, na área de lazer de um condomínio, na praia de Boa Viagem.

Elas cuidam das várias crianças que brincam naquele espaço. Em outro momento do filme, dois personagens, João e Sofia, são despertados pelo barulho da porta dos fundos da cozinha, aberta por uma empregada que trouxe os filhos para o trabalho. O casal corre em direção ao quarto, sexualmente livres, em seus corpos nus, em contraste com o corpo negro que adentra o espaço de classe média branca para trabalhar.

Figura 53 - Em *Aquarius*, a falta de iluminação adequada para enxergar o rosto de Juvenita – referência ao efeito Shirley



Fonte: *Aquarius*, 2016.

Em *Aquarius*, para além das representações negras na narrativa advindas do regime de imagens já sedimentado em torno da empregada doméstica na cultura brasileira, há também o comentário sobre como a técnica é resultado de concepções racistas. As películas “acabam por discriminar pessoas de cor escura: elas são sensíveis a certos tipos de tom de pele e exigem iluminação especial para outros” (Shohat; Stam, 2006, p. 273). As fotos que compõe a Figura 54 foram produzidas para o filme. Isso é percebido por causa do aparecimento de Adalberto, marido de Clara, e de Juvenita nas fotografias.

Na segunda imagem da Figura 54, não conseguimos ver o rosto de Juvenita, que é apenas um borrão preto em contraste com o uniforme branco. Esse efeito acontece em função dos filmes de câmera não serem pensados para fotografarem os matizes negros. Os cartões Shirley, da Kodak, eram cartões que guiavam a padronização de cores e tons de pele de impressões fotográficas. Dessa forma era que:

No escuro dos laboratórios fotográficos, entre 1940 e o momento presente, versões dessas imagens femininas icônicas apareceram pelo mundo todo, de forma analógica ou digital. Congeladas no tempo e na pose, sua pele clara continua a difundir um padrão normativo subliminar entre técnicos de laboratório e o público em geral. As Shirleys atravessaram décadas e continentes, definindo e balizando de maneira

estreita as tonalidades de cor de pele nas imagens fotográficas, e transmitindo uma mensagem social e psicológica sutil sobre a dominância da pele branca e a posição das mulheres na indústria. Representam, ademais, uma beleza e uma estética de gênero euro-ocidental que correspondia, na época em que foram criadas, à noção popular masculina da aparência feminina ideal (Roth, 2016).

Esse padrão percorria o amplo regime de imagens: dos programas de televisão ao cinema e às fotos profissionais e de uso pessoal. É estarrecedor e sintomático saber que apenas:

entre 1996 e 1997, a Kodak produziu dois cartões de referência com mulheres negras, brancas e orientais (embora todas tivessem tez bastante pálida), mas levou algum tempo até que eles começassem a circular, provavelmente porque os laboratórios estavam acostumados com suas Shirleys favoritas (Roth, 2016).

É dessa maneira que percebemos como as disposições da segunda e da quarta foto denunciam a inadequação da técnica para mostrar os corpos negros. Um tipo de violência silenciosa, cujos meios técnicos construía a ausência necessária para a manutenção da falta de representatividade negra na mídia.

Figura 54 - Fotos de família mostradas em **Aquarius**, as quais aparecem Juvenita, mas que o efeito Shirley ou o enquadramento colocam a personagem em segundo plano em relação a Adalberto e Ana Paula



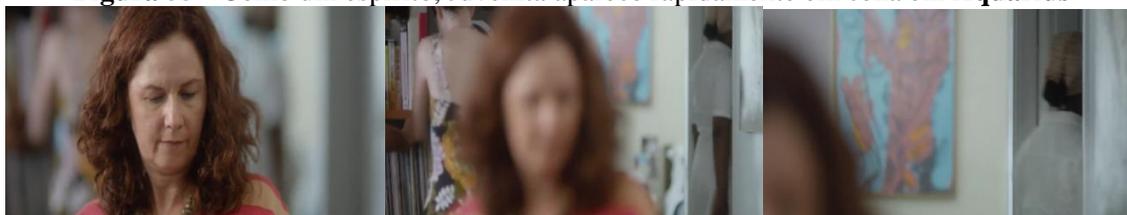
Fonte: Aquarius, 2016.

Dessa maneira, Juliana Cunha (2017), ao falar sobre **Aquarius**, aborda a questão de referência ao aspecto ideológico dos filmes analógicos na narrativa. Pensamento que corrobora:

Tanto no álbum de fotos quanto nas cenas do pesadelo de Clara com a empregada, a imagem é pouco nítida, a mulher aparece quase como um borrão negro de olhos e avental brancos. É possível que o diretor esteja fazendo ali uma referência ao modo como os filmes analógicos até a década de 1970 não haviam sido feitos para retratar peles mais escuras. Somente nessa década e por pressão de fabricantes de móveis e de chocolates é que as películas passaram a retratar cores escuras de modo mais nuançado. O resultado dessa questão *técnica* foram gerações de negros que se viram apagados de seus próprios registros. Aquele registro que deveria garantir a preservação de sua memória agiu como mais um fator de apagamento. Esse apagamento só é tecnicamente vencido por uma necessidade de se diferenciar produtos, e se prolonga subjetivamente na incapacidade da patroa de lembrar o nome da empregada (Cunha, 2017, *grifo da autora*).

Clara pergunta o nome da empregada a Antônio, seu irmão, que começa a citar nomes aparentemente distantes da realidade. Aqui, percebe-se a falta de manutenção da memória dos sujeitos que se restringe ao fato do furto. É por meio das fotografias, objetos de memória, que o tema é posto na conversa. O corpo da mulher negra cortado também é um funcionamento da amputação das subjetividades negras no cinema. Além de adiantar o diálogo sobre ideologia de branqueamento, comentada nos próximos *frames*, quando a cor da pele de uma criança é clareada com um aplicativo de manipulação de fotos do celular, tópico que aprofundaremos posteriormente.

Figura 55 - Como um espírito, Juvenita aparece rapidamente em cena em **Aquarius**



Fonte: Aquarius, 2016.

Fátima, cunhada de Clara, centralizada, em foco, desfoca-se lentamente, enquanto percebemos um vulto que se movimentava pelo corredor, sendo enquadrado e depois, em *close*, é revelado o corpo de uma mulher negra; o rosto, como duas das fotografias do álbum, também cortado pela entrada da porta, idêntico à empregada de nome esquecido pelas personagens da cena, o que sugere que essa mulher, em corpo, aparece na *mise-en-*

scène como metáfora para falar da presença de sua memória no espaço. Nessa cena, o fantasma de Juvenita aparece como elemento fusional de tempos e espaços, vindo de maneira subtextual e simbólica.

Fátima, cunhada de Clara, replica: “é... mas... é inevitável, né? A gente explora elas, elas roubam a gente de vez em quando e assim vai, né?”. Clara concorda. “Você tem razão”. Assim, é posta em mais de uma angulação o ato do roubo da empregada, o que nos encaminha ao pensamento de bell hooks, importante teórica feminista negra da atualidade:

A ficção contemporânea de mulheres negras focada na construção da identidade e do *self* abre um novo território em que são claramente nomeadas as maneiras como as estruturas de dominação, racismo, sexismo e exploração de classe oprimem e tornam praticamente impossível que as mulheres negras sobrevivam se não se comprometerem com uma resistência em algum nível (Hooks, 2019, p. 112).

As personagens negras e/ou pobres, em Kleber Mendonça, não são passivas, mas encontram maneiras de resposta às ações, resistem à sua maneira. Em **O Som ao Redor** (2012), o flanelinha que risca o carro da “madame”, depois de ela tratá-lo de maneira grosseira, é um bom exemplo. Sobre essas resistências que não geram um conflito direto, em análise desse filme, Mousinho (2017, p. 96) escreve:

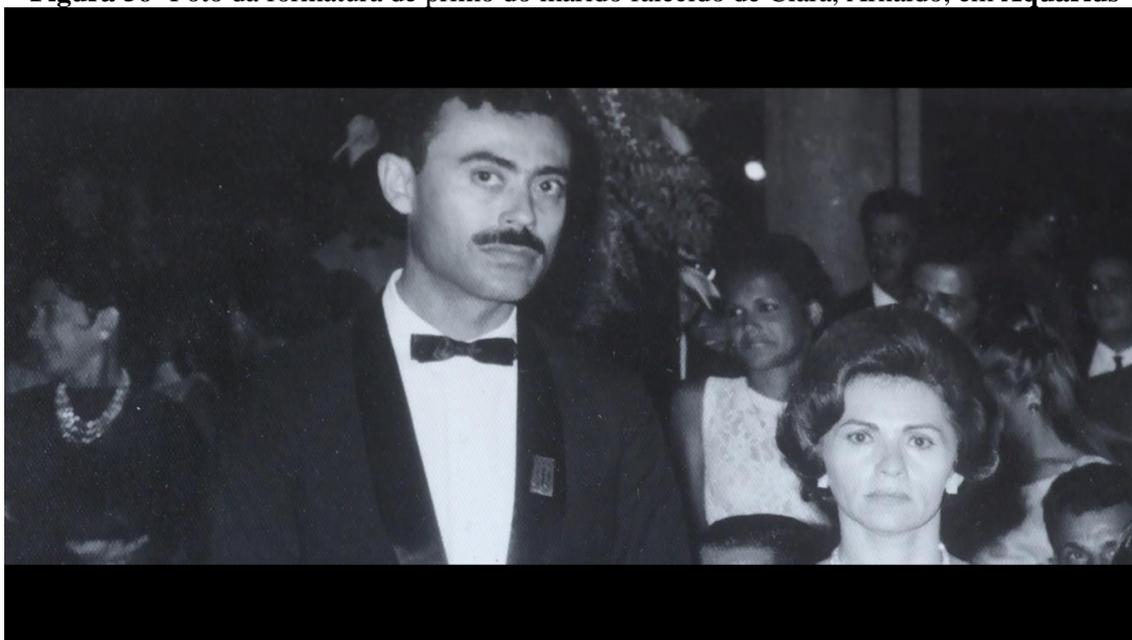
O deserto espacial no labirinto de prédios é visto também em suas áreas de respiro, para além da ordem do oficial, como no caso da empregada que transa na cama de uma patroa (não a sua patroa). Vale lembrar aqui que nesta sequência, embora atendendo à ordem de seu Francisco quando ela avisa que vai sair para comprar o pão (“Vá e volte!”, ordena ele), a personagem segue para seu quarto, troca o uniforme de criada e sai à paisana sem a canga do uniforme, com uma roupa mais decotada, rumo ao encontro com o segurança Clodoaldo, que a leva para uma das casas sob seus cuidados, com o dono viajando. Ali, antes do sexo na cama do quarto de casal, bebe água na boca da garrafa da geladeira dos patrões – dos patrões dos outros. E exige de um Clodoaldo algo temeroso que o sexo aconteça na suíte da casa.

Essas são formas que constroem uma maneira, se não positiva, ao menos mais complexa e fora dos dualismos bom e mau das personagens. Uma espécie de contranarrativa, quando pensamos nas formas historicamente danosas ao povo negro no cinema (Rodrigues, 2011). É por esse viés que também analisamos o momento em que aparece a foto do primo do marido falecido de Clara, Arnaldo.

O primo supracitado aparece sério, ao lado de uma mulher branca e olhando para a câmera. Ele está de paletó na sua formatura de Direito, em 1969, na Universidade de

Pernambuco. A realidade de Arnaldo, um negro com acesso à educação superior, nos anos 1960, é bem diferente da maioria da população negra, saída, à época, há apenas 81 anos da escravidão. Os problemas estruturais socioeconômicos advindos da escravidão para a população negra persistem até hoje e, além disso, não são consenso para a maioria. Como exemplo, temos a discussão midiática gerada no debate sobre as cotas, como fator de reparação histórica para negros, nas vagas para os cursos nas universidades públicas.

Figura 56- Foto da formatura de primo do marido falecido de Clara, Arnaldo, em **Aquarius**



Fonte: Aquarius, 2016.

Portanto, ainda que de maneira rápida, trazer a fotografia de um negro formado em um curso de prestígio em uma universidade pública, em uma época em que não existiam cotas, nem financiamento estudantil, pode ser um gesto político na quebra de uma determinada narrativa que tornava naturalizado um destino fatídico, sem oportunidades para pessoas negras.

Em **Bacurau** (2019), a relação dos negros e educação continua presente em fotografias. Especificamente, é o que notamos nas 5 fotos que aparecem impressas na página de divulgação do mural em uma das salas de aulas da escola do povoado. Os adolescentes negros aparecem em fotos pousadas clássicas de formatura. Eles foram aprovados no vestibular. Esse movimento de acesso ao ensino superior pela população negra foi um dos avanços na política de reconhecimento da dívida histórica, com a implementação das cotas. É a isso que essa imagem, que aparece em um frame rápido, comenta.

Aliás, esse momento integra a sequência na qual vemos alunos da sala de aula da escola João Carpinteiro, em Bacurau. Eles fazem aulas de música, observamos um calendário cultural. Nessa escola há atividades complementares, avisos, quadro de disciplinas, “Semana Vinícius de Moraes” e professoras negras.

Figura 57- Quadro de avisos da escola com fotos de alunos negros aprovados no vestibular em Bacurau



Fonte: Bacurau, 2019.

Voltemos nossa atenção para a relação das imagens, ainda na cena da reunião em família, cuja foto de uma mulher ao lado de um carro suscita o questionamento de Felipe, o sobrinho de Clara: “que onda é essa do povo tirar sempre foto com carro?”. A resposta de Antônio, irmão de Clara, e pai de Felipe, acontece enquanto o fantasma de Juvenita aparece e, finalmente, seu nome é lembrado por Clara. Antônio fala que o carro perdeu o encanto, ao que sua nora, Gabriela, rebate que já viu fotos de carro no *Facebook*. Antônio responde: “Mas assim, dessa maneira, com as pessoas posando como se o carro fosse um ente da família? Eu acho que não”.

Há uma relação paralela entre o diálogo e o encandeamento das imagens que nos faz associar o carro com a empregada. As relações de proximidade e afeto são postas. O carro como ente da família, a empregada que ninguém lembrava o nome. O carro como um bem de consumo, a empregada como um bem de consumo. Símbolos de uma classe média brasileira.

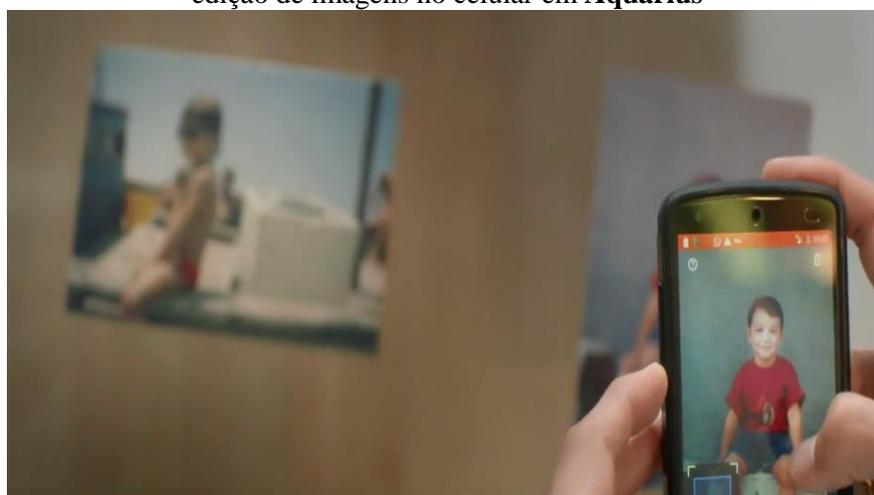
Ladjane é a primeira palavra emitida por Clara no início do tempo diegético presente do filme, depois do prólogo que se passa em 1980. Enquanto Clara e ninguém da família se lembra do nome de uma empregada que não está mais em convivência, o nome de Ladjane aparece evidenciado na *mise-en-scène*, o que denota os locais temporais permitidos para a lembrança dos nomes de empregadas domésticas. Por esse entendimento é que:

Todo dever de memória passa em primeiro lugar pela restituição de nomes próprios. Apagar o nome de uma pessoa de sua memória é negar sua existência; reencontrar o nome de uma vítima é retirá-la do esquecimento, fazê-la renascer e reconhecê-la conferindo-lhe um rosto, uma identidade (Candau, 2011, p. 64).

O filme indica, em sua fatura, interesse em representar a realidade brasileira, construir olhares sobre o país. Contudo, há uma complexidade no tratamento da problemática, pois Clara se lembra do nome de Juvenita na cena do álbum de família. Seria mais didático caso a narrativa avançasse sem a lembrança do nome, porém, ao organizar daquela forma, há uma abertura para entendermos as sutilezas das relações sociais entre patroas e empregadas. Essa composição é trazida também no diálogo entre Clara e a cunhada Fátima, no indicativo de ciência da exploração dos padrões, feito por Fátima, quando Clara fala que Juvenita roubou as joias da família.

Falemos agora do momento, que antecipamos no tópico anterior, da manipulação da imagem de uma criança no aplicativo de fotos, que se dá ainda na mesma cena da reunião familiar.

Figura 58 - O sobrinho de Clara embranquece seu próprio corpo de criança em aplicativo de edição de imagens no celular em **Aquarius**



Fonte: Aquarius, 2016.

Em dado momento, Clara se levanta, situa os discos de vinil que o seu sobrinho Tomás e a namorada do Rio de Janeiro, Júlia, não tiveram tempo de ver no dia anterior, e, enquanto Tomás fala que os discos serão a sua herança, a imagem que aparece é um celular em primeiro plano, no qual se vê a reprodução de uma foto, que está em segundo plano, ao lado de outra fotografia da mesma criança. O sobrinho de Clara embranquece seu próprio corpo de criança, em aplicativo de edição de imagens, no celular. A construção da ação nas cenas cria uma relação de sentido entre herança e cor da pele, ponto de representação de uma realidade brasileira: o ideal de embranquecimento.

O paternalismo brasileiro optou por uma ‘ideologia do branqueamento’, que ‘permitiu’ que uma população gradualmente se ‘branqueasse’ através do casamento inter-racial. Em outras palavras, a fé na probabilidade do branqueamento levou as elites brasileiras a encorajar parcialmente a miscigenação, em vez de bani-la, como se deu no modo norte-americano. E, enquanto a segregação racial norte-americana ironicamente favoreceu o desenvolvimento de instituições paralelas – escolas para negros, a Igreja negra, uma imprensa negra independente, organizações esportivas –, a situação brasileira encorajou uma dependência paternalista de instituições da elite (vale dizer, branca). Embora os negros norte-americanos fossem relegados ao ‘porão’ da sociedade, ao menos eles dominavam o porão (Stam, 2008, p. 57).

Os ecos dessa ideia ressoam até hoje, uma vez que quanto mais longe se estiver da imagem do negro africano, menos racismo você irá sofrer.

Passados mais de cem anos do final da escravidão, a ordem jurídica não mais sustenta a desumanização dos brasileiros negros, mas algo do estranho permanece projetado neles. A abolição da escravidão trouxe um grande contingente de ‘novos brasileiros’, ou seja, os ex-escravos foram incorporados à condição de brasileiros. Porém, isso se deu mediante uma política de miscigenação que se constituiu em poderoso instrumento de hierarquização e estratificação social. A política do ‘embranquecimento’ ou ‘branqueamento’ da população, conduzida ativamente pelo Estado, estabeleceu uma nova modalidade do racismo à brasileira. No processo de transformação de sociedade rural em sociedade industrial, na república, tivemos o início de um processo irreversível até hoje, que permitiria a ascensão social desses ‘novos brasileiros’, desde que assimilassem as condutas e atitudes da população branca, não só do ponto de vista estético, mas também cultural (Vannuchi, 2017, p. 65).

Abrimos aqui uma discussão central para o entendimento da realidade brasileira e das angulações sutis que as camadas da narrativa de **Aquarius** nos têm trazido. A ideia de que existe racismo no nosso país é algo desacreditado justamente quando se percebe a nossa miscigenação.

No livro **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**, Kabengele Munanga (1999, p. 15) afirma que “o processo de formação da identidade nacional recorreu aos métodos eugenistas visando o embranquecimento da sociedade”. Pensava-se que, com a vinda de imigrantes europeus para o Brasil, se reverteria o quantitativo da população negra no país e, dessa forma, poderíamos apagar da história o fato de que a escravidão foi apenas um pesadelo e uma ideia ultrapassada que passou por nossas terras.

A ideia de que havia a raça branca como superior foi algo legitimado pela ciência, chegando a ser realizado, em 1929, no Rio de Janeiro, o Primeiro Congresso Brasileiro de Eugenia. Francis Galton foi o criador do termo, e seu raciocínio partia de uma reinterpretação da tese da seleção natural de Charles Darwin, seu primo. No Brasil, o médico Renato Kehl quem facilitou o movimento, que se estendia não só às pessoas negras, mas a qualquer “deficiência” que denunciava a não pureza da raça. Curiosamente, Monteiro Lobato era próximo do médico, além de ter escrito um livro que matizava as ideias de Kehl, chamado **O presidente negro**, publicado em 1926.

O presidente negro, ainda hoje, é uma leitura importante, principalmente pelo fato de o autor não tentar esconder seu racismo, sob o manto de uma pretensa democracia racial. O livro de Lobato sintetiza um pensamento racista dominante na época, mas muitas vezes escondido em malabarismos retóricos. É um material indispensável para entender o pensamento racista que permeava a sociedade brasileira no início do século XX (Smaniotto, 2010).

O movimento eugênico no Brasil serviu como a justificativa que se procurava para diminuir e obliterar a extrema violência que fora o regime escravagista. Dessa maneira:

A Eugenia chegou ao Brasil por intermédio dos livros e artigos produzidos em numerosa quantidade nos EUA e na Europa. Por aqui, encontrou solo fértil. Casou-se muito bem com um conjunto variado de ideias. Algumas delas existiam, pelo menos desde a metade do século XIX e tentavam explicar a experiência histórica em torno das populações escravas. Outras, espetacularmente desenvolvidas após 1870, almejaram construir um mundo moderno e científico, colocando o Brasil nos trilhos do progresso. Certamente, um dos motivos mais importantes para o desenvolvimento do eugenismo nas três primeiras décadas do século XX estava na preocupação com o controle da população de ex-escravos que estavam em processo de proletarianização (Santos, 2012, p. 4).

Quase um século depois, o ideal de branquear a população e minar qualquer cor que divergisse disso, não aconteceu. Somos um país majoritariamente formado por negros e negros. Contudo, ainda hoje, a publicidade, de forma vaporosa ou não, insere informações que criam graus de comparação que valoram o corpo embranquecido.

Apesar de ter fracassado o processo de branqueamento físico da sociedade, seu ideal inculcado através de mecanismos psicológicos ficou intacto no inconsciente coletivo brasileiro, rodando sempre nas cabeças dos negros e mestiços. Esse ideal prejudica qualquer busca de identidade baseada na “negritude” e na “mestiçagem”, já que todos sonham ingressar um dia na identidade branca, por julgarem superior (Munanga, 1999, p. 16).

É válido pontuar que a cena que analisamos neste tópico não dura mais que sete segundos. É preciso estar atento, com os olhos e ouvidos sagazes, para entender **Aquarius** em suas múltiplas camadas. A assinatura de estilo de Kleber Mendonça Filho é um jogo entre a rapidez e a lentidão; a discussão de assuntos que se prolongam e que aparecem e reaparecem na narrativa em diferentes angulações, muitas vezes, de forma quase silenciosa.

5.1 Uma família de pele mais morena

Em **Aquarius** (2016), o único momento em que se fala explicitamente sobre raça é quando Clara exige explicações de Diego sobre a festa que aconteceu no apartamento acima do seu. Através do discurso de Diego, ao utilizar os termos “família de pele mais morena”, que a questão racial é tocada para expor ironicamente o lugar social ocupado por Clara.

No roteiro de **Aquarius** a fala já está lá: “Olhando pra senhora aqui dá pra ver que você é mesmo de uma família que deve ter dado muito duro ao longo dos anos, não é, dona Clara? Uma família de pele mais morena, dá para ver que vocês trabalham muito para chegar aonde estão” (2020, p. 193). A fala irônica de Diego, durante discussão com Clara, explicita a consciência do modo estratificado de racialização de classe da sociedade brasileira, ao mesmo tempo que reforça as estratégias de atenuação da cor. Diego não diz “negro”, mas sim “moreno”.

O desenrolar da cena acontece da seguinte forma: Clara critica o lugar de elite ocupado por Diego, utiliza como argumento o dinheiro como elemento estruturante da firmeza moral, que, dessa maneira, seria esvaziado de uma educação, cuja existência, na verdade, apareceria na natureza da “gente pobre” – e aqui há uma sugestão de idealização da pobreza (a pureza moral do pobre), complexa para ser colocada sem maiores elaborações nesse diálogo. Diego dá continuidade ao argumento financeiro para falar, de

maneira sarcástica, das origens familiares de Clara. O uso irônico da meritocracia para explicitar o lugar, também de elite, ocupado por Clara, aparece na demarcação da situação social e econômica de famílias de pele mais morena. A metáfora da família destaca e racializa a noção de grupo. Assim, Diego explicita o fato de Clara não vir de uma família de pele morena e, portanto, não ter “batalhado e dado muito suor para ter o que tem”; além de colocá-la em situação de igualdade com ele, na sugestão de também igualdade do caráter inerente à elite. É por conta da sua favorável situação econômica e social que Clara tem o privilégio de reivindicar a permanência no seu lar.

Falta à personagem o reconhecimento do lugar que ocupa. O que é confirmado em seu discurso ao estabelecer uma distância com Diego, ao falar da “gente de elite” como pessoas que se acham privilegiadas. O jogo de bom e mau raciocinado por Clara é tensionado na rememoração da mestiçagem como estruturante da constituição de grupos em abismos sociais.

Um dado que é construído do início ao final do filme é o fato de Clara pertencer a uma elite, no sentido de acesso aos códigos culturais, sociais e econômicos afastados das camadas pobres. Embora haja uma recusa, pela personagem, de associação ao grupo social, Clara situa-se e é o rosto da elite no Brasil: de pele branca⁷. Embora não seja o estereótipo caucasiano de loira dos olhos azuis. Porém, a identidade de elite é reforçada no próprio nome da personagem, que faz um contraponto com o adjetivo *escura*, historicamente utilizado em formações discursivas racistas e que organizam socioeconomicamente a representação do lugar do negro no Brasil. Clara é de elite, pois tem um capital simbólico que pode ser demonstrado tanto nas relações com o jornalista, e no acesso às informações privilegiadas sobre o dono da construtora, como em suas falas com Ana Paula, quando diz que tem dinheiro suficiente para ajudar qualquer um dos filhos, ou, no início do filme, quando vemos que morava, na década de 1980, auge da expansão urbana na zona da orla no Recife, em um apartamento multifamiliar.

⁷ É válido informar que a atriz que interpreta Clara, Sônia Braga, estrelou *Gabriela, cravo e canela*, em 1975, a telenovela baseada no romance homônimo de Jorge Amado. Em 1983, ela também protagonizou uma nova versão da obra, desta vez em formato de filme, dirigido por Bruno Barreto. No livro, a personagem é uma negra embranquecida, denotação que remete à categoria de *mulata*, identidade-síntese para a análise do mito da democracia racial brasileira. A caracterização da personagem nas obras audiovisuais destaca e forja intencionalmente os traços estéticos aceitáveis do corpo negro: a pele bronzeada, o cabelo ondulado, mas não crespo, a sexualidade aliada a uma ingenuidade infantil. Em nova versão da história, protagonizada por Juliana Paes, em 2012, a questão da caracterização estética gerou um debate público, pois era notável a mudança de tom da pele da atriz para a interpretação do papel.

A protagonista venceu um câncer, que também caracteriza o seu lugar de elite, pois, na época, só quem tinha dinheiro bancava um tratamento contra o câncer. Tia Lúcia fazia parte de uma esquerda *cult*, de acesso a pautas feministas brancas, como liberdade sexual. Se, por um lado, a filha de Clara dá a entender que quem construiu o patrimônio da família foi o pai, uma vez que a profissão de jornalista da mãe não teria condições de bancar a vida que Clara tem hoje, por outro lado, Clara, pelo menos desde os anos 1970, circula e tem acesso a códigos culturais da elite.

Porém, coloquemos outro sentido para a fala de Diego, apenas como maneira de aprofundamento da análise. Se tomássemos que a sua fala não foi irônica, e ele quisesse realmente dizer que Clara veio de uma família de pele mais morena, como forma de diminuí-la, seria, no mínimo, problemático. Clara pode não ser milionária, mas ela compartilha de ferramentas interpretativas do mundo que são comuns a uma fatia da classe média e a elite. Por que Diego acentuaria um argumento que daria embasamento à própria crítica de Clara direcionada a ele? A crítica de que ele “pertence à elite, ou gente que se diz de elite”. Ou seja, se Diego diz que Clara não pertence a elite, então ele concorda com Clara sobre a percepção negativa da classe social a que ele pertence, o que soaria contraditório na construção plana da subjetividade dele enquanto *personagem tipo*.

Dessa maneira, preferimos admitir a cena pelo viés de tom irônico, que está explícito na voz de Diego, pois entra em sintonia com outros momentos em que o filme expõe as contradições de Clara. Assim, Diego diz que, na verdade, ela veio de uma família que já tinha dinheiro, igual a ele, e, por isso, ela precisaria repensar antes de criticar os modos e usos dos poderes econômicos, pois ela também os faria, como o faz no filme, em alguns momentos. Ou seja, é como se ele chamasse a atenção para a estratificação entre os grupos sociais no Brasil, esvaziando as responsabilidades individuais que os integrantes advindos da elite poderiam ter, uma vez que a culpa não seria deles, mas, sim, do fato de as coisas serem como são desde sempre, pois se estruturam dessa forma e não vão mudar. Esse tipo de visão dialoga com a visão racista que justifica o preconceito e a inércia em sua reversão: se o mundo é racista, então a culpa de eu ser racista é do mundo e não minha, pois eu apenas replico a estrutura.

O filme não sugere movimentações efetivas como resposta à situação da elite enquanto estrato social. A narrativa apenas delinea e sugere suas contradições. Dessa maneira, em outro momento, os códigos de representação da classe rica são contestados a partir da quebra de uma ideia de sofisticação e cultura, que é ironizada no discurso das

amigas de Clara; e aqui há também o trabalho de constituir a elite como de natureza moral duvidosa.

A cena se passa em uma festa. Clara está com as amigas, bebendo uísque, um ambiente leve e descontraído. Em um desses momentos, a cunhada de Clara, dona de uma livraria, chama a atenção do grupo para Silvia, uma cliente que comprou três metros de livros. A incoerência da afirmação resolve-se pelo sentido cômico complementado pela cunhada de Clara: o arquiteto mandara. Uma das amigas reforça o efeito caricaturesco ao sugerir, para a cunhada de Clara, como resposta ao pedido de compra, se os três metros de livros se dariam com eles abertos ou fechados.

A suposta superioridade intelectual da elite é tensionada. Os livros não teriam a função que a eles é associada primariamente: de conhecimento e aprendizado. A função é estética, de composição do ambiente do projeto arquitetônico, além da ostentação de conhecimento como signo de poder. Por outro lado, foi a empresária, dona da livraria, quem criticou, jocosamente, a expressão da compra. Assim, não há uma sugestão de solução, de alternativa ao que está colocado. Apenas a suspensão da poeira, até que ela se deposite novamente no chão. Os três metros de livros, independente da razão, são bem recebidos economicamente.

Os livros, como metáfora da educação continuam a ser trabalhados no longa posterior de Kleber, **Bacurau** (2019), através da cena em que são depositados livros na frente da escola, vindos da caçamba de um caminhão. A forma de filmagem lembra o depósito de entulho em um aterro sanitário. Dessa forma, percebe-se a dissonância explícita no meio de entrega dos livros escolares, que aponta para uma naturalização da violência no tratamento, na esfera da política institucional, para com a educação. Além de novamente estabelecer a elite (em **Bacurau**, a figura do político) como adjetivada de moral negativa.

Especialmente, na cidade, a elite em **Aquarius** tem locais específicos de movimentação: o Restaurante Leite, a livraria, a praça de Boa Viagem, a sala de reuniões da sede da Construtora Bonfim, a piscina do Clube Alemão. Esta é citada por Cleide, uma das amigas de Clara, no momento da seresta, ainda na primeira parte do filme, no qual todos dançam ao som da música “Recife, minha cidade”, de Reginaldo Rossi.

A utilização do termo morena aparece no diminutivo, como marcador de beleza resultante da radiação solar. Cleide destaca o bronzeamento das amigas como resultado da frequência ao Clube Alemão. “Por isso que estão todas bronzeadas, a pele moreninha”.

Esse marcador estético tensiona o lugar de raça, enquanto estruturante identitário, ao colocá-lo em uma dimensão fluida e esvaziada de sentido político. Dialoga com uma retórica de valorização apenas estética do corpo negro, muito presente nos produtos culturais da indústria estética. Ou seja, a cor da pele é aceita e valorizada, se for possível, enquanto elemento cambiável, tipo uma camisa de festa, que se usa em determinada ocasião.

A “gente pobre” e “de pele mais morena” que aparece em **Aquarius** é simpática e gentil (os evangélicos que fazem culto no Aquarius e ajudam com o carrinho de bebê do neto de Clara; os convidados do aniversário de Ladjane); são auxiliares de serviço da Construtora Bonfim, que confessam dos cupins depositados nos apartamentos vagos. Os mesmos que respondem à reiterada pergunta de Clara sobre a limpeza das fezes na escada. Há também outros tipos, como os pintores contratados para pintar a fachada do prédio de branco, a mando de Clara. Ou ainda o caseiro que recebe bolos e salgadinhos trazidos por Clara, no início do filme, ainda em 1980, um hábito cultural brasileiro comum. Também há um personagem negro, que trabalha para a construtora, que merece destaque na sua forma de aparecimento.

Enquanto Ladjane fala ao celular, na cozinha, de frente para a janela, aparece um homem negro. O seu rosto surge da parte inferior da janela, o que enquadra seu olhar e constrói uma atmosfera tensional que é complementada pelo susto de Ladjane. Depois do susto, o rosto aparece e podemos vê-lo inteiro descendo uma escada. A construção desse personagem negro remete a um lugar de não reconhecimento, do estranho, do outro. Esse lugar expõe e remete historicamente às representações raciais no cinema brasileiro. O negro como o personagem que compõe um elemento tensional de ação direcionado para o medo: de que se roube, estupe, mate, alicie.

Dessa maneira, dialogamos com a formulação de Lopera (2012, p. 129) ao apontar que “no campo do cinema brasileiro, o negro é e ao mesmo tempo não é povo no Brasil”. O uso de um personagem negro nesse tipo de enquadramento acessório, como maneira de reforçar a tensão acionada no conflito dramático pela venda e saída de Clara do apartamento através da invasão daquele espaço, acaba por recolocar a representação racial em conformidade com o esvaziamento histórico de suas possibilidades no cinema brasileiro.

5.2 O sonho de Clara: Juvenita, as joias da família e o sangue

Depois das cenas do álbum de família, mais à frente, Clara sonha com Juvenita. O indicativo de sonho aparece por causa do borrado da imagem. A antiga empregada executa a ação pela qual fora lembrada na reunião: rouba as joias da família. Na verdade, no sonho, Juvenita aparece na cozinha e vai em direção ao quarto da patroa. Abre o guarda-roupas, sem titubear, como quem sabe, talvez por conta da convivência cotidiana e arrumação da casa, o local exato onde pega uma caixinha de madeira estampada com coqueiros e praia, cujo conteúdo podemos observar ser um colar de pérolas e anel de brilhantes, que são manuseados por Juvenita, enquanto está sentada na cama. Até então o enquadramento da imagem não nos informa da presença de Clara, encostada na cabeceira da cama, a observar toda a cena. Esse ponto é revelado enquanto Juvenita, em primeiro plano, observa o brilho do anel: o que se vê é Clara, vestida de branco, com os cabelos soltos, a olhar fixamente para a mulher negra.

Nesse primeiro momento do sonho há uma associação espacial de significados das personagens. A mulher negra associada à cozinha, tal como na cena do aniversário de Tia Lúcia, analisada no começo deste capítulo, no qual três senhoras negras aparecem na cozinha. Ou seja, os espaços ocupados pelas empregadas da casa, que, na construção ficcional, são sempre negras ou não brancas, como Ladjane.

Há também a relação dos valores dos espaços e os sentidos advindos das formas de representação. A caixa de madeira, onde são guardadas as joias da família, é estampada por uma praia, o que reforça o trabalho em torno do espaço diegético de morada de Clara. Dessa maneira, a herança da família relaciona-se com aquele espaço, dando mais uma camada que sugere explicar o movimento de permanência da personagem naquele local. A herança ultrapassa o sentido material e vai ao encontro da formação de raízes e identidade, uma metáfora que encontra, no valor das joias, a importância de sua presença.

A mulher negra roubou as joias da família de uma mulher branca, depois fugiu, “escafedeu-se pro Ceará”. Juvenita também era a que fazia uma comida muito boa. O que nos remete a um arquétipo amplamente discursivizado na literatura e no cinema: o da mulher negra como cozinheira de ‘mão cheia’. A personagem de Tia Anastácia, criada por Monteiro Lobato, talvez seja aquela de dimensão mais conhecida. Além de cozinheira, Tia Anastácia também era babá, figura associada, na realidade, da escravidão e pós-abolição brasileira, à ama de leite, o que faz com que alcancemos a segunda parte do sonho de Clara.

Depois de observar o anel de brilhante, Juvenita olha para Clara. O enquadramento da câmera muda. Se antes o que o espectador observava eram as duas personagens, uma em primeiro plano, de perfil, e a outra em segundo plano, de frente. Agora, vemos apenas Juvenita, de frente, a olhar para a aresta direita da tela, fora da imagem, ou seja, onde estaria posicionada Clara. Juvenita, com um tom de voz preocupado, porém contido, informa: “a senhora tá sangrando”. Então, vemos Clara, agora com sangue no peito direito, local onde acontecera o câncer. Ela leva a mão em direção ao peito, e, antes que a repouse nele, a cena é cortada para a sala do apartamento de Clara, vazia, apenas com três caixas também vazias, restos de jornais e a cômoda que guarda memórias sexuais de Tia Lúcia.

A segunda parte desse sonho, que dividimos aqui apenas por uma questão didático-analítica, contém dois momentos importantes. O peito que sangra e o apartamento vazio. Nesse último, não nos deteremos em análise, uma vez que já falamos dos sentidos que ele retoma sobre objetos, como memórias afetivas ligadas a indivíduos, de experiências passadas e, agora em nova angulação, ao relacionar explicitamente ao medo de Clara de deixar o apartamento com tudo o que esse movimento significaria para ela: a perda de suas memórias impressas organicamente naquele espaço e em seus objetos que são o que são por conta do resultado de seus sentidos materializados e organizados ali, no **Aquarius**, como exemplo, as significações articuladas com Tia Lúcia em função da cômoda. O apartamento vazio também denota a ideia premonitória do futuro: Clara terá que deixar o Aquarius por causa dos cupins.

É Juvenita quem informa a Clara que seu peito está sangrando. Outro indício de que estamos em um sonho é justamente pelo fato de não enxergarmos o peito de Clara vermelho, quando Clara observa Juvenita, pois, naquele tempo, é a visão de Clara que constrói a imagem e, como ela ainda não havia percebido que seu peito estava sangrando, notamos, portanto, um peito sem sangramento.

O dado diegético explica a situação a partir do câncer de mama que Clara lutou em sua juventude. Contudo, outra camada de sentido é observar as significações da mama na história escravocrata brasileira. Há uma troca de papéis: se antes, o peito que sangrava era o negro, e, aqui, o peito visto como metonímia para falar do corpo negro e, em específico, da mulher negra, agora, o peito que sangra é o da mulher branca. Juvenita consegue reconhecer esse sangue, pois o peito dela, em um sentido metafórico histórico-social, também já sangrou. Ou seja, ela enfrentou dificuldades financeiras e morais. É dessa maneira que, ao falar do processo de inserção do negro na sociedade de classes que estava

se formando em São Paulo, pós-abolição, o sociólogo Florestan Fernandes explica sobre o papel fundamental da mulher negra. À vista disso:

A mulher negra avulta, nesse período, qualquer que seja a depravação aparente de seus atos ou a miséria material e moral reinante, como a artífice da sobrevivência dos filhos e até dos maridos ou “companheiros”. Sem a sua cooperação e suas possibilidades de ganho, fornecidas pelos empregos domésticos, boa parte da ‘população de cor’ teria sucumbido ou refluído para outras áreas. Heroína muda e paciente, mais não podia fazer senão resguardar os frutos de suas entranhas: manter com vida aqueles a quem dera a vida! Desamparada, incompreendida e detratada, travou quase sozinha a dura batalha pelo direito de ser mãe e pagou mais que os outros, verdadeiramente “com sangue, suor e lágrimas”, o preço pela desorganização da “família negra”. Nos piores contratemplos, ela era o “pão “ e o “espírito”, consolava, fornecia o calor do carinho e a luz da esperança. Ninguém pode olhar para essa fase do nosso passado sem se enternecer diante da imensa grandeza humana das humildes ‘domésticas de cor’, agentes a um tempo da propagação e da salvação do seu povo (Fernandes, 2008a, p. 254).

Ao adentrarmos mais nessas teias de sentido, encontramos também a ama de leite. Tanto no espaço ficcional, como dado de uma realidade:

Personagens recorrentes em pinturas, na literatura de ficção e de memórias, as amas de leite foram representadas como símbolos do carinho e devoção a seus senhores no interior de uma escravidão doméstica, idealmente doce e benevolente. No âmbito das vivências cotidianas, a ocupação de ama de leite impactou de maneira singular as experiências de maternidade e as formas de exploração dos corpos dessas mulheres (Telles, 2018, p. 99).

As amas de leite eram frequentemente violentadas. Havia a crença de que o leite das mulheres escravizadas tinha mais força, em face do mito de que a raça negra era mais resistente (Telles, 2018). Muitas das amas tinham seus bebês roubados, mortos ou jogados em orfanatos, logo depois de dada à luz, uma vez que ter dedicação exclusiva para a criança branca era um luxo dos senhores, que negava toda a violência advinda desse ato. Anúncios de jornais da época registravam a fuga das amas das casas dos senhores. A resistência também se dava nos níveis mais trágicos, do sufocamento das crianças amamentadas, pimenta no bico do peito, surtos coléricos, mordidas etc. Um ponto nevrálgico da história brasileira que ainda ecoa, de maneira sutil e silenciosa, nessa cena analisada.

Na montagem, a partir do momento no qual é falado do sangue no peito, Juvenita e Clara passam a aparecer em planos separados, como a dizer que as suas experiências

partem de lugares muito diferentes. Aqui, como em outros momentos do filme, as experiências de classe e raça aparecem relacionadas, mas não num movimento de a experiência negra se colocar acima, por conta de tudo que ela representa socialmente, da experiência de Clara.

O tópico mais sensível da feitura de Kleber Mendonça Filho é justamente essa forma de falar das dores e experiências ao tentar mostrá-las em suas complexidades, e largando mão da tentadora fórmula dualista do mal, do bem e de uma resolução. Em um primeiro momento, a forma como a narrativa é construída apresenta o movimento de pensamento dual, porém, ao analisar de maneira lenta, tal como é o desenrolar dos acontecimentos do filme, começamos a perceber o intrincado complexo que são os tensionamentos sociais, históricos, políticos e econômicos discursivizados na narrativa.

Outro dado a notar é como o álbum de família é um nó que desvela o Brasil em sua síntese: as relações cordiais e sutis da intersecção da classe e raça. Juvenita é apresentada ao espectador primeiramente por conta das fotos no álbum de Clara. E, aqui, nesse sonho, ao associarmos à ama de leite, o fato é que elas, apesar de toda a violência, figuravam como sinônimo de *status* das famílias e faziam parte do álbum de família. Com relação a isso, “fotografias de crianças brancas no colo de amas negras, ornamentadas com turbantes, colares e xales da costa nos ombros, vieram compor os álbuns de retrato e as memórias das famílias senhoriais” (Telles, 2018, p. 105).

As formas de violência que a mulher negra sofreu e ainda sofre aparecem em **Aquarius** de uma maneira quase despercebida para quem não é acostumado a ver diretamente o Brasil em seu tilintar racial. Contudo, um desconforto inexplicável permanece, não se sabe exatamente o porquê. Os nomes são vagos e é justamente por existir a ausência de processos diretos que analisar racialmente narrativas, que falam de realidades brasileiras, se torna tão complexo.

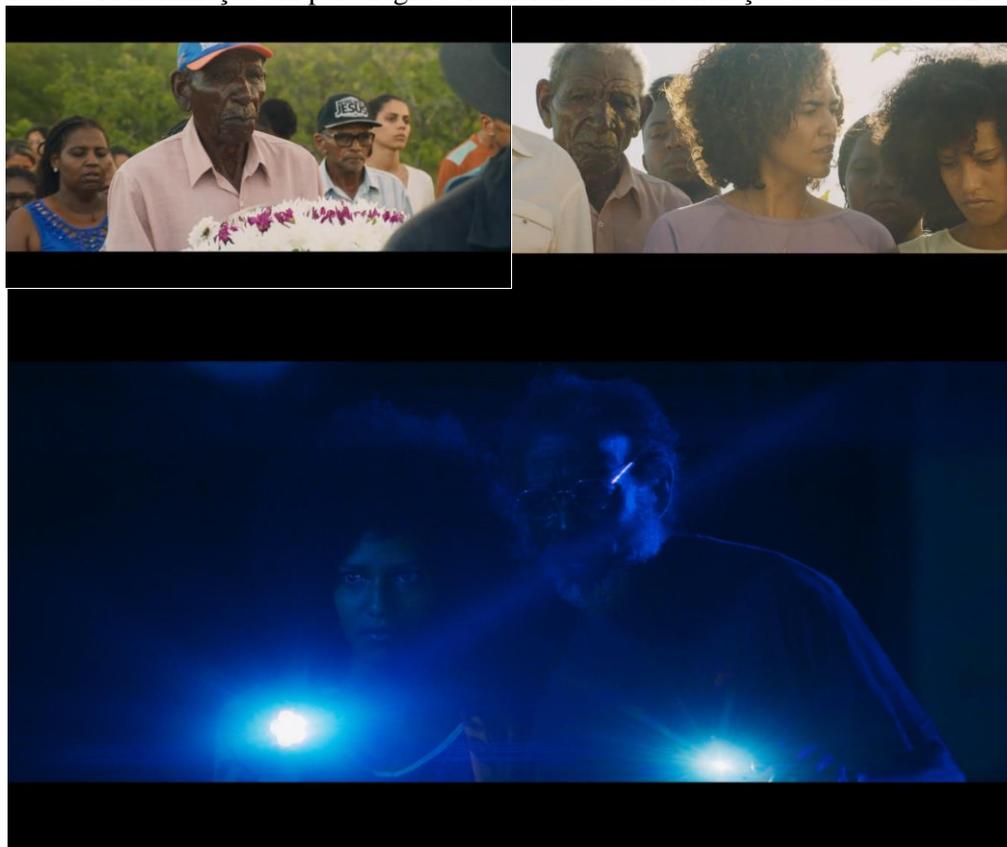
O que é uma imagem em movimento de um negro? O que ela já não diz mais?

5.3 Bacurau e a filmagem da pele negra

A *mise-en-scène* de **Bacurau** (2019) coloca em primeiro plano o corpo negro. A pele está iluminada e aparece com uma riqueza de tons, mesmo em situações de baixa iluminação. Aliás, a fotografia de **Bacurau**, de forte contraste, desafia a ideia de que seria difícil iluminar a pele negra ou que poderia haver uma perda estética se a pele negra fosse

filmada em contraluz, devido à criação de áreas de iluminação “estourada” e de áreas de grande sombra. Na verdade, o contraste da contraluz evidencia que mesmo em uma situação de dificuldade de iluminação, a pele negra ainda assim pode ser vista e diferenciada em seus matizes.

Figura 59 - A iluminação em pele negra evidenciando a diferenciação de matizes em **Bacurau**



Fonte: Bacurau, 2019.

Podemos notar isso nas sequências dos cortejos fúnebres, nas quais vemos peles pretas e um jogo de contrastes; na sequência de quando as luzes do povoado se apagam e também em momentos que dialogam com **Alma no Olho** (1973), filme clássico do cinema negro, de Zózimo Bulbul. Um dos destaques desse filme é a centralidade, a partir do uso do *zoom* e de *close-ups*, do corpo negro, que comenta diretamente com o apagamento histórico desses corpos, não apenas no cinema, mas na sociedade.

Em **Bacurau**, há um nu frontal masculino de um homem idoso. Ele aparece, inicialmente, em um momento relaxado, cuidando das plantas. Nas cenas seguintes, a relação com a violência aparece. Contudo, o corpo negro não é violentado, embora tenha sido esse o objetivo. Ele se defende aos ataques dos estadunidenses, um ataque surpreendente pela construção da cena, que até então colocava, literalmente, o homem nu,

desprotegido e aparentemente “inocente” e “vítima” do que estaria prestes a acontecer. O aparecimento de cenas como essa é algo novo e quebra com representações estanques do corpo negro.

Figura 60 - Nu frontal masculino de um homem negro idoso cuidando das plantas em **Bacurau**



Fonte: Bacurau, 2019.

Outro momento de **Bacurau** que pode dialogar com **Alma no Olho** são os *close-ups* de bocas. Em **Bacurau**, há uma sequência, em que várias bocas tomam uma substância alucinógena. Observamos *closes* de bocas negras preenchendo a tela. Um corpo iluminado é um corpo que aparece, um corpo em que podemos ver mais de perto. Esse movimento de aproximação também evidencia o seu oposto naquilo que ele poderia despertar de desconforto nessas imagens.

Figura 61 – Comparação de *Close-ups* de bocas em **Bacurau** e **Alma no Olho**

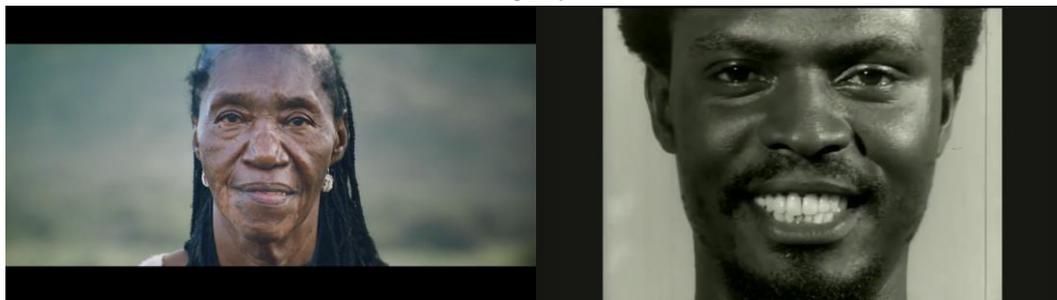


Fonte: Bacurau, 2019.

O olhar de um negro diretamente para a câmera também está presente nos dois filmes. Em **Bacurau**, é uma das últimas cenas. Quem olha diretamente para a câmera é Lia de Itamaracá, cantora negra, cuja história e obra pode ser considerada Patrimônio Cultural de Pernambuco. Lia já apareceu em **Recife Frio**, curta-metragem de Kleber Mendonça

Filho. Em **Bacurau** ela aparece como Dona Carmelita, cujo velório acontece nas primeiras cenas do filme. No frame em questão, Carmelita aparece como uma espécie de fantasma que olha diretamente para Michael, um dos líderes do grupo de extermínio estadunidense.

Figura 62 - O olhar de personagens negros diretamente para a câmera em **Bacurau** e **Alma no Olho**



Fonte: Bacurau, 2019.

Em operação oposta ao que foi tematizado nas imagens resultado do “Efeito Shirley” em **Aquarius**, em **Bacurau** observamos o corpo negro nítido e bem iluminado, tantos nas cenas diretas quanto nas fotografias filmadas. Além disso, um dado central na estratégia de representação racial neste último filme de Kleber são as fotos de arquivo de Lia de Itamaracá — a personagem Carmelita — utilizadas na composição da *mise-en-scène*. São fotos que expõem um cotidiano de família, com negros felizes e relaxados.

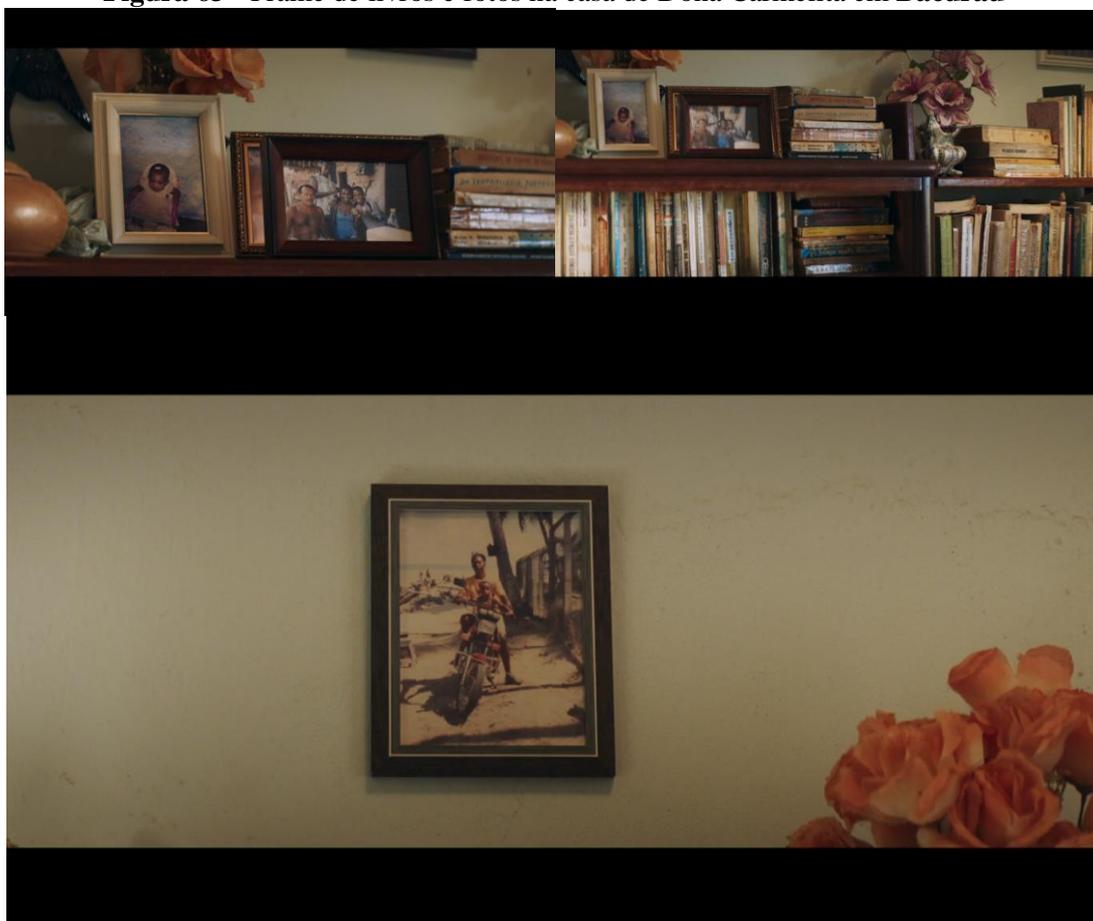
Em uma dessas sequências há dois porta-retratos ao lado de livros, no que parece ser a biblioteca da casa de Carmelita. Ao lado das fotos — uma bebê negra e a uma foto clássica de membros da família, provavelmente em um momento de lazer em casa — há títulos de livros que compõem, mais uma vez na obra de Kleber, a relação colonial. Lê-se “Da Sintaxologia Portuguesa” e “A arte de pensar”. Colocar em diálogo esses dois objetos de memória é construir, no mínimo, um questionamento sobre a produção clássica e padrão do conhecimento e os modos de existência e leitura a partir do corpo e da imagem. São duas gramáticas, dois tipos de letramentos que, historicamente, se digladiaram em relações do colonialismo do poder. Ainda, os livros demonstram o acesso à educação clássica europeia para o povo negro, quebrando ou colocando em tensão uma tradição de representação racial no cinema que afastava a intelectualidade do povo negro — embora que, no caso dessa cena, essa intelectualidade tenha signos de uma epistemologia com derivações racistas.

Além disso, podemos utilizar a própria produção de saber elaborada em **Aquarius** sobre os objetos de memória quando Clara é entrevistada por uma jornalista. Naquele momento, a personagem principal traça uma discussão sobre a mídia física e a digital, o

disco de vinil e o pen-drive. Então, ali, Clara diz sobre como o vinil se torna um “objeto especial”, uma “mensagem na garrafa”, pois ele tem uma história de afetos, de deslocamentos de tempo e território, tornando-o único. Conceito-chave para entender a importância da preservação de certos patrimônios citadinos, por exemplo.

A *mise-en-scène* desses frames em **Bacurau** colocam livros nitidamente usados e que provavelmente foram consultados por mais de uma geração. Algo bem diferente da compra de “livros por metro” do projeto de arquitetura de uma cliente da livraria do irmão de Clara, em **Aquarius**, ao qual os personagens fazem piada. Os objetos têm um uso e consubstanciam, uma história de educação e de letramento.

Figura 63 - Frame de livros e fotos na casa de Dona Carmelita em **Bacurau**



Fonte: Bacurau, 2019.

A foto acima, de Lia de Itamaracá posando sentada em uma moto com uma criança e o mar atrás, constrói uma memória de amor. A mulher negra e a criança negra são representadas em sua dignidade de relaxamento e tranquilidade. Há uma delicadeza pelo enquadramento das flores de plástico à direita do frame. A iluminação natural da casa também reforça a quebra do “Efeito Shirley”. Esses momentos de revelação de que naquele

lar há uma preservação da memória do povo negro entra em contraste com a narrativa de violência do filme. Afinal, é durante a movimentação de um dos estadunidenses do grupo de extermínio, a procurar por vítimas para matar, que conhecemos os “objetos especiais” daquela casa. O ápice desse binômio violência e cotidiano de afetos está na cena em que o estadunidense observa mais fotografias na estante da televisão.

Na TV, lê-se: “execuções públicas recomeçam às 14h – Vale do Anhangabaú”. Novamente, a relação com o território e com a remissão sutil à época do colonialismo no Brasil: o pelourinho. No entanto, aqui e, ao longo do filme, a relação de sentido com a realidade distópica não faz referência direta ao povo negro, mas sim a realidade do Brasil. Sabemos que o contexto é de uma violência institucionalizada, mas a questão racial não adentra diretamente. No entanto, se coloca em questão: qual é a cor e a situação econômica e social das pessoas que seriam executadas publicamente?

Figura 64 - Em **Bacurau**, um estadunidense do grupo de extermínio procura vítimas enquanto na TV é noticiado execuções públicas no Vale do Anhangabaú



Fonte: Bacurau, 2019.

CONCLUSÃO

Finalizamos esta pesquisa conscientes das limitações e das escolhas que optamos por solucionar. Raça e cinema brasileiro é uma intersecção que compreende uma articulação ampla de escolas de pensamento. Priorizamos a materialidade que as imagens em movimento de alguns dos filmes de Kleber Mendonça Filho podem sugerir sobre as representações raciais. Principalmente, naquilo que é fugidio, não-nomeado, uma presença ausente. Isto é, uma imagem-convite para pensar em palavras que complexifiquem a relação do próprio cineasta com o objetivo que ele pretendia, revelando o social tanto na produção estética das imagens, quanto no sentido mais direto.

Dessa forma, descobrimos e analisamos o uso do *zoom*, dos carros, da cidade, do campo, da repetição de uma *mise-en-scène*, das fotografias filmadas, de uma história sobre a identidade brasileira contada por Gilberto Freyre, da figura social da empregada doméstica, de uma crítica da classe média à especulação imobiliária e da afirmação do lugar do cinema brasileiro como ferramenta artística na ampliação, deslocamento e inauguração de modos de pensar “onde está o Brasil em mim?”.

Esta tese encerra uma jornada de pesquisa de 7 anos sobre os filmes de Kleber Mendonça Filho. Durante o mestrado analisei **Aquarius** (2016), o que me deu os primeiros indícios de como o uso de uma sutileza para falar sobre a questão racial estava presente no estilo do diretor e como isso poderia abrir portas para falar sobre o uso de estereótipos e maneiras, de fato, produtoras de algo novo na conversa sobre o negro no cinema e no mundo.

Diante dos resultados alcançados, alguns deles já publicados em revistas acadêmicas nacionais e internacionais (Ribeiro; Magalhães, 2018, 2021a, 2021b, 2022; Ribeiro, 2024a, 2024b) finalizamos a pesquisa com a sensação de que abrimos um caminho importante sobre a análise do cinema brasileiro naquilo que ele pode ter de valioso para uma pedagogia e letramento raciais. Nesse sentido, esta tese também é uma oportunidade de como produzir formas de leitura e aprendizado ao assistir a um filme brasileiro.

Dessa forma, retomamos o questionamento essencial desta tese: quais as implicações da permanência da dominação do poder colonial, expressa na categoria de raça, na produção de narrativas que estão embebidas dos ecos desses sentidos? A sutileza da composição de uma matéria de algo que referencia o negro enquanto um discurso

ordenado a partir da presença de ausências — explícitas na organização das imagens ou não.

Assim, a pesquisa construiu um marcador étnico-racial para os estudos gerais do cinema, evitando o nichamento e propondo um novo olhar para as produções cinematográficas brasileiras. Ao problematizar a questão racial na teoria da imagem, da linguagem e dos estudos narrativos, este trabalho buscou contribuir para um debate mais amplo sobre a representação racial no cinema, deslocando o foco de uma análise do tipo “vamos analisar o negro em filmes com histórias de negros” para “vamos analisar o negro em filmes”, tal como analisa-se uma *mise-en-scène* em qualquer tipo de filme. Isto é, ao construir uma ferramenta de pesquisa para situar a raça como categoria cinematográfica, apontamos para uma análise na estrutura geral das produções audiovisuais.

Em certa medida, este marco de observação, construído a partir de uma preocupação racial, também busca redimensionar o papel do pesquisador negro nos estudos cinematográficos. Ao destacar a importância de pensar o cinema negro como parte integrante do cinema brasileiro, a pesquisa contribui para desconstruir a ideia de que o cinema negro seria um gênero à parte, isolado e voltado para agendamentos da luta política social. Ao contrário, propõe-se a observação do quanto a questão racial pode estar presente de uma forma muito complexa e produtora de debates em filmes que não trazem de forma explícita o negro. É o social nas derivações da estética ou a estética derivando o social.

Ainda, falamos como o cinema negro vai mostrar o lugar de legitimação nas políticas de construção de imagem do cinema, de qual é o sujeito legitimado a falar sobre isso e de como isso oportuniza que o cinema negro, enquanto objeto epistemológico, posicione Kleber Mendonça Filho no campo da raça no cinema. Isso dado de modo a observar os apagamentos e contribuições para a criação de argumentos mobilizadores de uma pauta antirracista e da discussão de raça como categoria cinematográfica.

Lembramos do quanto o cinema negro tem adquirido uma envergadura visível e agendada. Pois, esse espaço é o local por excelência para falar sobre temas negros. A partir desse ponto, refletimos sobre como podemos agora entender um cinema nacional que tenha negros e fale de questões negras não obrigatoriamente de modo principal e que, além disso, seja filmado por pessoas brancas. Afinal, o negro é dado da realidade brasileira, então inevitavelmente irá aparecer em filmes enquanto discurso. Assim, mesmo a sua ausência pode ser um dado de aparecimento racial.

Construímos uma perspectiva de raça como metodologia, buscando oferecer novas ferramentas para a análise cinematográfica. Filmes como **O Som ao Redor** (2012), **Aquarius** (2016) e **Bacurau** (2019), demonstram como a raça opera como uma categoria fundamental para a compreensão das relações de poder, dos conflitos sociais e das experiências de vida dos sujeitos negros no Brasil.

Ao problematizar a categoria racial e a sua relação com outras categorias de análise, como classe e raça, a pesquisa abre novas perspectivas para a compreensão da complexidade da sociedade brasileira e para a construção de um cinema mais representativo. Isso porque ela dá a ideia de como ser mais representativo em questões práticas da *mise-en-scène*, montagem, fotografia e narrativa. Nesse sentido, a tese reforça o quanto a raça é uma categoria cinematográfica na medida em que pode ampliar a explicação de determinados filmes.

A nossa perspectiva de raça é enquanto categoria operada na narrativa, montagem e *mise-en-scène*. Como parte da linguagem cinematográfica, a raça é uma facilitadora para entender algo do filme. Isso porque determinados aspectos de um filme também parecem qualificar a elaboração de resultados consequentes da categoria de raça. O mais óbvio, claro, é o aparecimento do corpo negro na cena cinematográfica.

Como falado ao longo desta pesquisa, os menos explícitos seriam, também pela obviedade, o não aparecimento do corpo negro ou a limitação desses modos de visualidade. Nesse sentido, couberam dois tipos: a supressão ao discurso oral e ao visual. Por exemplo, um filme em que houvesse uma longa fala de uma personagem branca sobre escravidão ou quando corpos negros apenas aparecem na imagem, sem falas.

Retomamos que falar em raça como categoria seria identificar a característica imutável o suficiente para ser sempre reconhecida enquanto tal. Portanto, a coleta de imagens raciais estaria vinculada a um saber estável. No plano social, temos visto quais são as características inegociáveis da categoria racial. Isto é, a violência colonial como marcador racista que promoveu, a partir do jogo de outrificação, o desenvolvimento maciço do acúmulo de capital.

Nesse sentido, esperamos ter conseguido responder como a raça age ou trava ferramentas interpretativas para o cinema, que movimentam as dimensões estéticas, históricas, políticas, sociais e econômicas. Ao analisar **O Som ao Redor**, **Aquarius** e **Bacurau**, explicitamos como a raça pode facilitar a observação dos regimes de poder da relação cinema e sociedade.

A análise dos roteiros do nosso *corpus* trouxe como resultado as ausências e presenças da indicação racial, na caracterização dos personagens. Em determinados momentos houve o apagamento sobre o dado racial e em outros a explicitação. Com isso, lembramos que o racismo é a forma de atualização moderna do colonialismo. Isso explica a continuidade de certos padrões sobre determinadas representações raciais no cinema, reduzindo os corpos negros a um único tipo de subjetividade negativada. Logo, o cinema é um campo em que se pode observar o funcionamento da produção de presenças do racismo e da raça a partir da ausência.

Outro resultado importante desta tese foi pensar se é possível fazer um filme antirracista com personagens negros moralmente e eticamente negativos. Isto é, traficantes, assassinos, prostitutas e ladrões são papéis continuamente associados às identidades negras e que segue uma mesma ordem de sentidos que reforça políticas do medo racial. O uso de elementos raciais historicamente associados ao campo do estereótipo no cinema, sob a lógica da violência, opera como um elemento importante para entender a categoria de raça na imagem em movimento. Por isso, buscamos pensar nas implicações desses caminhos estéticos.

Em nossa construção de pensamento, traçamos um caminho de organização de raciocínio a partir de posicionar as representações raciais divididas, didaticamente, em positivas e negativas. As positivas falam sobre uma identidade essencial/original africana. Já as negativas falam sobre a outrificação que permitiu a diferenciação e a constituição da identidade branca enquanto valor universal e inquestionável. Filmes que utilizam discursos que dialogam com questões raciais parecem atualizar uma dessas duas frentes. Na verdade, podem conter ambas as representações. Estas se relacionam historicamente com atribuições naturalizadas sobre as identidades negras, expressadas pelo estereótipo.

Prosseguindo, pensamos sobre qual o estatuto do estereótipo atualmente no cinema, em que filmes ele é utilizado como recurso e de que forma. A discussão para um conceito largamente popularizado na vida cotidiana pode ter sentidos previamente dados como certos, por exemplo, a ideia de que estereótipos são representações ruins. Isso porque o significado de estereótipo está essencialmente ancorado na constatação de que a imagem de algo ou de alguém é falsa.

Então, o desejo autorizado, quando se utiliza a palavra estereótipo como recurso de crítica e denúncia, seria o oposto daquele sentido: buscar a constatação de que a imagem de algo ou alguém é verdadeira. Notamos como essas questões movimentam um debate

fundamental para pensar as representações raciais na produção de imagens em movimento, especificamente, o cinema.

Logo, uma questão importante para seguir em análises raciais é: podemos pensar que uma imagem “verdadeira” do corpo negro, no cinema, que se situe no campo da ampliação de novas formas de olhar este próprio corpo, com o adicional de que isso aconteça no campo oposto ao do racismo? Caso a discussão em torno de raça perpassasse sentidos de essencialidade, originalidade, fundação e ancestralidade, parece haver, na produção, sedimentação e movimentação dessas representações algo como um desejo pela demarcação do que, de fato, se poderia assumir como legitimamente negro.

Nesses percursos, signos de violência amalgamaram-se na relação com a identidade racial. Isso porque, para muitos discursos, incluindo aí o colonialista, o ser negro estaria inevitavelmente associado às narrativas de sofrimento e desumanização. Para responder a isso, na arena de disputas de poder, justamente buscou-se uma forma de fixação de sentido positivo para o negro. E é aqui que encontramos uma das principais encruzilhadas para o debate sobre representações raciais. Isto é, até que ponto a busca por uma essencialidade “positiva” negra não seria também uma forma de atualizar os estereótipos? É um duplo movimento essencializante que já está posto e aglutinado aos outros discursos produzidos pelas mais variadas formas de narrativas.

Salienta-se ainda que criamos o conceito de representação sustentada. Essa definição é uma possibilidade para a produção e análise de filmes antirracistas; categoria cinematográfica que amplia as subjetividades raciais, utilizando-se de discursos historicamente associados a sentidos moralmente e eticamente negativos. Logo, operaria em uma articulação complexa entre o estereótipo e o comentário social. Assim, é um conjunto de elementos da linguagem da imagem em movimento que converge para a tentativa de ficcionalizar os corpos negros em uma interlocução revisitada dos estereótipos e do comentário social, sem, no entanto, reforçá-los.

Geralmente, a representação sustentada é identificada por meio da categoria de personagem, podendo ser entendida como uma subcategoria. No entanto, a representação sustentada não se reduz ao personagem e está mais relacionada à produção de uma ambiência construída pelos sons, *mise-en-scène* e outros elementos da ordem da linguagem cinematográfica do que em marcadores clássicos da narrativa. Poderíamos pensar em quatro tipos de representação sustentada — de classe, sexualidade, religiosidade ou psicológica.

Ainda, falamos como a ideia de representação sustentada parece funcionar melhor enquanto objeto de crítica para reduzir esquematizações que resultam em esterilidade, qualificando o debate para as sutilezas da forma cinematográfica. Entretanto, é preciso cuidado para que a categoria não seja estanque, obtendo sentidos imediatos de assunção. A intenção, ao trabalhar com as representações sustentadas, não é a de cumprir um papel de descoberta e correspondência homogênea a cada filme. Ou seja, não queremos procurar novas caixas de sentido, tal como os estereótipos, e dizer: isto é uma representação sustentada.

A pesquisa adentrou a categoria de raça no cinema a partir do conceito de território — conceito político, resultado das relações de poder que se dão no Estado e no meio social. O território está em disputa, atravessado por conflitos históricos de classe, raça ou gênero e que está expresso no discurso das imagens, entendidas enquanto texto; pensado como uma categoria central para entender o cinema brasileiro produzido nos últimos anos, em seu viés de produções de sínteses interpretativas sobre o Brasil. E que possui dimensões materiais e imateriais, que estão conectadas às relações sociais.

Com efeito, há uma predisposição racializada para comentar o debate urbano em **O Som ao Redor** e, principalmente, em **Aquarius**, mas também em **Bacurau**. Apenas quando a classe média branca é ameaçada que o debate urbano aparece. Isto é, o deslocamento forçado e violento de populações é um acontecimento muito antigo. No entanto, a questão é que isso só vira assunto com engajamento popular e autorizado quando ameaça o branco.

Em **O Som ao Redor** e **Aquarius**, há um embranquecimento do debate da questão urbana. O espaço urbano é politizado a partir de uma lógica do embranquecimento. Isso não significa, exatamente, que o filme está cego a essa crítica. Talvez seja mais da dimensão de querer comentar o quanto aquela parte da classe média, dita de esquerda e engajada com questões sociais, não é tão engajada quanto parece ser. No entanto, perceber essa questão acontece apenas pelas sutilezas postas nos filmes. A filiação com o passado escravagista que orientou a problemática urbana está posta no argumento dos filmes.

Em **O Som ao Redor**, o conflito se dá por uma crítica ao modo de vida desconfortável que a classe média leva e acha que, definitivamente, é confortável e privilegiado. Logo, o território urbano ideal permitiria e facilitaria a formação de melhores condições de vida, em aspectos de classe e raça. Há um indício de que uma cidade, com melhores políticas urbanas, ajudaria ou viabilizaria uma conscientização política maior,

que percebesse a vantagem da distribuição equânime da dignidade cidadã — um lar confortável, um território urbano seguro e não refém de políticas do medo racial e a diminuição da diferenciação urbana enquanto privilégio de classe.

Essa crítica a um estado de suspense e horror urbano, em uma gramática do encarceramento consentido das grades, cercas e muros dos prédios, dá prosseguimento em **Aquarius**. Agora, neste filme, detalha-se o caso de uma habitante branca de classe média que sofre com a política de especulação urbana. Estratégias do melodrama na cena e na narrativa constroem um olhar simpático à luta de Clara, mesmo que haja contrapontos demarcadores de uma consciência, ainda vinda do roteiro e exposta no filme, de que Clara não é tão boa quanto a narrativa e a cena insistem em tornar a apontar.

É também em **Bacurau** que a gestão do medo e do suspense acontece por meio de uma dimensão racializada, o que dialoga com uma própria repetição, nos filmes do cinema brasileiro, de trabalhar esse medo urbano, como exemplo citamos o filme **Um assalto ao trem pagador**. No entanto, há uma diferença com os filmes anteriores. Se em **O Som ao Redor** e **Aquarius** a racialização é a do corpo negro no medo urbano, em **Bacurau**, o medo é branco, está no grupo de extermínio estrangeiro que ataca o território de um povoado visto como indefeso por aqueles. Portanto, os sentimentos de terror que a classe média sente em relação à violência urbana é uma guia de leitura para pensar a categoria de raça no cinema de Kleber Mendonça Filho.

As sequências iniciais dos três longas de Kleber Mendonça Filho utilizam o território como elemento principal. Para **O Som ao Redor** e **Aquarius**, ele aparece mediado pela metalinguagem das fotografias filmadas. Em **Bacurau**, a câmera filma o espaço (sideral), lugar (planeta terra) e território (Nordeste). Esses registros das sequências iniciais dos filmes antecipam o tema da disputa territorial que irá aparecer, a partir de diferentes abordagens, nas narrativas. A noção de fronteira, em seu aspecto social dado pelas dinâmicas históricas de poderes, aparece como um importante conceito-chave para pensar as derivações do território, ao articular sentidos geopolíticos com os sociais.

O território que aparece em **O Som ao Redor** e **Aquarius** é marcado pela moradia da classe média brasileira em apartamentos nos centros urbanos. Há uma crítica sobre o que viabilizou esse modo de vida. Basicamente, os filmes compõem momentos que explicam, de forma sutil, por que é ruim termos uma política urbana centrada na construção de prédios altos, com estrutura de lazer e segurança isolada da cidade.

Desse modo, evidencia-se um debate sobre o direito à cidade articulado por aquilo que a classe média lida, diariamente. Como um prédio arranha-céu favorece a destruição e inutilização de quarteirões, fazendo com que a rua se transforme apenas em uma via de circulação de carros, limitando a autonomia do deslocamento como pedestre. As altas paredes, o paisagismo hostil — plantas coladas ao muro, ocupando espaço e árvores no meio da calçada para restringir a circulação de pedestres — são feitos para aumentar a distância dos prédios com a rua. Ainda, a especulação imobiliária como motor para a demolição de prédios históricos, importantes para a memória da cidade e para a manutenção da diversidade de usos do território urbano.

Por fim, falamos também sobre o uso das fotografias filmadas como mais um elemento recorrente na relação de raça e território nos filmes de Kleber Mendonça Filho. Aliás, a questão do corpo negro é central como elemento de sutileza na composição da *mise-en-scène* do nosso *corpus*. Observamos a forma como a pele negra é filmada e como isso pode ser um elemento ampliador de subjetividades negras, no aprofundamento da complexidade das representações raciais no cinema.

Finalizamos aqui a pesquisa sobre **O Som ao Redor**, **Aquarius** e **Bacurau** no ânimo de que o debate continue sendo ampliado e que a presença da ausência se torne cada vez mais explícita sem tornar a violência como a principal possibilidade de existência. Esta tese foi sobre o falar sobre raça na imagem em movimento naquilo que ela tem de violento, porque, infelizmente, esta é ainda a ordem privilegiada do debate no cinema brasileiro. Que venham outras teses que possam continuar a falar disso, mas que também surjam mais outras para falar sobre a felicidade, a alegria e a potência criativa longe das palavras “escravidão”, “regime colonial” e “racismo”.

Por mais negros felizes! “A banda do Zé Pretinho chegou para animar a festa”, Jorge Ben Jor (A BANDA, 1979).

REFERÊNCIA

A BANDA do zé pretinho. Intérprete: Jorge Ben Jor. *In: A BANDA do zé pretinho.* Intérprete: Jorge Ben Jor. Rio de Janeiro: Som Livre, 1978. 1 LP. Faixa 3.

ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016. **OCA**. 2018. Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos/pdf/anuario_2016.pdf. Acesso em: 09 out. 2023.

ANDRADE, Mário. **Poesias Completas**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

APPIAH, Kawame Anthony. **Na casa de meu pai: A África na filosofia da cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARAÚJO, Joel Zito Almeida de. **A negação do Brasil: identidade racial e estereótipos sobre o negro na história da telenovela brasileira**. 1999. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001039123>. Acesso em: 20 out. 2024.

ARAÚJO, Joel Zito. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. **Revista Estudos Feministas**, UFSC, v. 16, n. 3, p. 979-985, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2008000300016/9190>. Acesso em: 28 set.2024.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. São Paulo: Hucitec: UNESP, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance. *In: BAKHTIN, M. Teoria do romance I: A estilística*. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 19-241.

BAKHTIN, Mikhail. (VOLOCHINOV). **Marxismo e filosofia da linguagem**. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Editora 34, 2017.

BALIBAR, Étienne; WALLERSTEIN, Immanuel. **Raça, nação, classe: as identidades ambíguas**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2021.

BOGLE, Donald. **Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks: An Interpretativa History of Blacks in American Films**. New York: Bloomsburry Academic, 2001.

BOMFIM, Manoel. **A América Latina: males de origem**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.

BORGES, Rosane. Cinema, imagem e imaginário: por outros regimes de visibilidade da mulher negra. *In*: CARVALHO, Noel dos Santos (Org.). **Cinema Negro Brasileiro**. Campinas: Papirus Editora, 2022.

BOURDIEU, Pierre. O camponês e seu corpo. **Revista de sociologia e política**, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 83-92, 2006.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.

CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emilio Sales. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antônio. A sociologia no Brasil. **Tempo Social**, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 271-301, jan./jun. 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ts/a/9KGzSwMnpjKD4cFTWTMYNkz/?lang=pt#>. Acesso em: 20 set. 2023.

CARVALHO, Noel dos Santos. **Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul**. 2006. 250 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. Dogma feijoadá: a invenção do cinema negro brasileiro. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 33, n. 96, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/F8PqhJ4SqNGnhnjdJhKYpVK/#>. Acesso em: 19 out 2024.

CARVALHO, Noel dos Santos. Imagens do negro no cinema brasileiro: o período das chanchadas. **Cambiassu: Estudos em Comunicação**, p. 81–94, 12 jan. 2022. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/cambiassu/article/view/18484>. Acesso em: 19 out 2024.

CASTROGIOVANNI, Antônio Carlos. Fronteira: um tema sem limites. **Estudos Fronteiriços**. Campo Grande: Ed. UFMS, p. 11-41, 2010.

CATAIA, Márcio. A relevância das fronteiras no período atual: unificação técnica e compartimentação política dos territórios. **Scripta Nova**, Barcelona, v. 11, n. 245, 2007.

CHARLIE, Anjo 45. Intérprete: Jorge Ben Jor. *In*: Jorge Ben Jor Sem Limites. Intérprete: Jorge Ben Jor. Rio de Janeiro: Universal Music, 2001. 2 CD. Faixa 19.

COLEMAN, Lindsay. **Killers, Clients and Kindred Spirits: The Taboo Cinema of Shohei Imamura**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.

COSTA, Wanderley Messias da. **Geografia política e geopolítica**. São Paulo, Edusp, 1992.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Porto Alegre: L&PM, 2016.

CUNHA, Juliana. Mostra que tu é intenso. **Blog Já Matei por Menos**. 2 mai. 2017. Disponível em: <http://julianacunha.com/blog/mostra-que-tu-e-intenso/>. Acesso em: 9 mai. 2024.

DARWIN, Charles. **A origem das espécies**. [1859]. São Paulo: Edipro, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1- A imagem movimento**. São Paulo: Editora 34, 2018.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. Mal-estar, sofrimento e sintoma. *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, São Paulo, v. 23, n. 1, p. 115-136, 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ts/a/FgqJHrT6Jt874d7tMMmBDck/?format=pdf>. Acesso em: 10 mar. 2024.

DUPAS, Gilberto. O mito do progresso. **Novos estudos**. São Paulo, v. 77, p. 73-89, mar. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/vSJfnDnZJfTkZGbLKdK45RN/?for#>. Acesso em: 19 out 2024.

EAGLETON, Terry. O que é ideologia? *In*: EAGLETON, Terry. **Ideologia: uma introdução**. São Paulo: Boitempo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997. p. 15-40.

FANON, Franz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes: o legado da raça branca - volume 1**. São Paulo: Globo, 2008a.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes: no limiar de uma nova era - volume 2**. São Paulo: Globo, 2008b.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. São Paulo: Editora Contracorrente, 2021.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, v. 1006, p. 161-193, 2006.

FREUD, Sigmund. **Freud (1923-1925): Obras completas**. Volume 16: O Eu e o Id, "Autobiografia" e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. São Paulo: Global, 2003.

GASPAR, Lúcia. **Livro 7, uma livraria do Recife**. Pesquisa Escolar Online. Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 2013. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&id=978:livro-7-uma-livraria-do-recife. Acesso em: 28 set. 2023.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34, 2012.

- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *In*: SILVA, Luiz A. M. et al. **Ciências Sociais Hoje**, ANPOCS, n. 2, p. 223-244, 1983.
- GREGOLIN, Maria do Rosário. O acontecimento discursivo na mídia: metáfora de uma breve história do tempo. *In*: GREGOLIN, Maria do Rosário (Org.). **Discurso e mídia: a cultura do espetáculo**. São Carlos: Claraluz, 2003, p. 95-110.
- GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Classes, raças e democracia. Coleção Pensamento Brasileiro. São Paulo: Editora 34, 2002.
- HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, 1997.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.
- HALL, Stuart. Raça, o significante flutuante. Conferência proferida em Goldsmiths College – University of London, 1995-1996. *In*: **Revista Z Cultural**, Belo Horizonte, v. 8, n. 2, 2013.
- HIRANO, Luis Felipe Kojima. **Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993)**. 2013. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-14112013-122614/en.php>. Acesso em: 09 out. 2024.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil: Edição crítica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- HOOKS, bell. **Olhares negros, raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.
- JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: ática, 1994.
- KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2020.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- KILOMBA, Grada. **O Barco**. 2021. 134 blocos de madeira queimada.
- KOSELLECK, Reinhart. **História de Conceitos**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2020.

KRAEMER, Márcia Adriana Dias; PERFEITO, Alba Maria. Discursos desvelados: estudo de movimentos dialógicos no conto contemporâneo. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 125-141, 2012.

LAPERÁ, Pedro Vinicius Asterito. **Do preto-e-branco ao colorido: raça e etnicidade no cinema brasileiro dos anos 1950-70**. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/13176>. Acesso em: 10 out. 2023.

LAPERÁ, Pedro Vinicius Asterito. Das artimanhas da “democracia racial”: Cineastas negros no campo do cinema brasileiro nos anos 1970. *In*: CARVALHO, Noel dos Santos (Org.). **Cinema Negro Brasileiro**. Campinas: Papyrus Editora, 2022.

LIMA, Luiz Costa. História. Ficção. Literatura: Uma breve apresentação. **Revista Eutomia**, v. 1, n. 1, p. 167-176, 2011.

LOTMAN, Iúri M. **Mecanismos imprevisíveis da cultura**. São Paulo: Edições Verona & Hucitec, 2023.

MARSON, Melina Izar. **O cinema da retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine**. 2006. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/281517>. Acesso em: 2 jun. 2024.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTINS, José de Souza. **Fronteira: a degradação do outro nos confins do humano**. São Paulo: Hucitec, 1997.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2017.

MATOS, Cristina. Em tela e do ponto de vista negro. *In*: CARVALHO, Noel dos Santos (Org.). **Cinema Negro Brasileiro**. Campinas: Papyrus Editora, 2022.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado: precedido do retrato do colonizador**. São Paulo: Laiovento, 2016.

MENDONÇA FILHO, Kleber. A cidade e sua arquitetura estão indo contra as pessoas. **A Escotilha**. 6 set. 2016. Disponível em: <http://www.aescotilha.com.br/cinema-tv/central-decinema/kleber-mendonca-a-cidade-e-a-sua-arquitetura-estao-indo-contras-pessoas/>. Acesso em: 22 set. 2024.

MENDONÇA FILHO, Kleber. **Três roteiros: O som ao redor, Aquarius, Bacurau**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MONBEIG, Pierre. **Pioneiros e fazendeiros de São Paulo**. São Paulo: Hucitec-Polis, 1984.

MORAES, Camila; VICENTE, Alex. Equipe de 'Aquarius', de Kleber Mendonça Filho, protesta em Cannes. **El País**. 19 mai. 2016. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/17/cultura/1463498064_139719.html. Acesso em: 10 jun. 2022.

MOUSINHO, Luiz Antonio. Leitura do filme O som ao redor e de sua recepção crítica. **Revista de Estudios Brasileños**, v. 4, p. 92-101, 2017. Disponível em: <https://revistas.usal.es/index.php/2386-4540/article/view/reb2017492101/19371>. Acesso em: 28 set. 2024.

MOUSINHO, Luiz Antonio. **A carne herdada**: narrativas e vozes sociais em Clarice Lispector. João Pessoa: Ideia editora, 2023.

MUDIMBE, Valentin Yves. **A invenção da África**: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento. Petrópolis: Vozes, 2019.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. Petrópolis: Vozes, 1999.

MUNANGA, Kabengele. As ambiguidades do racismo à brasileira. In: KON, Noemi Moritz; SILVA, Maria Lúcia da; ABUD, Cristiane Curi (org.). **O racismo e o negro no Brasil**: questões para a psicanálise. 2. ed., v. 1. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017. p. 33-44.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **A Brodagem no cinema em Pernambuco**. Recife: UFPE, 2023. 236 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/13147>. Acesso em: 10 set. 2024.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Trânsito-vídeo: arquitetura/pintura/cinema. In: PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. 3ª ed. São Paulo: Senac, 2004.

PRYSTHON, Angela Freire. Stuart Hall, os estudos fílmicos e o cinema. **Matrizes**, Curitiba, v. 10, n. 3, p. 77-88, set./dez. 2016.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LAUDER, E. (Org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 227-278.

RIBEIRO, Luís Henrique Marques; MAGALHAES, Luiz Antônio Mousinho. A ausência como existência em Aquarius, de Kleber Mendonça Filho. **Investigações** (online), v. 31, p. 66-88, 2018.

RIBEIRO, Luís Henrique Marques; MAGALHAES, Luiz Antônio Mousinho. Para centralizar o periférico: personagem, raça e classe em Aquarius. **Mídia e cotidiano**, v. 15, p. 49-69, 2021a.

RIBEIRO, Luís Henrique Marques; MAGALHAES, Luiz Antônio Mousinho. Olhar e construir o entorno: o uso do zoom em *O som ao redor* (2013), *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019). **Revista imagofagia**, v. 24, p. 163-191, 2021b.

RIBEIRO, Luís Henrique Marques; MAGALHAES, Luiz Antônio Mousinho. Corpos, raça e classe: confrontamentos do espaço urbano em *Aquarius*. **Significação-Revista de Cultura Audiovisual**, v. 49, p. 330-349, 2022.

RIBEIRO, Luís Henrique Marques. Duas telas, dois tempos: a simetria da montagem paralela na racialização do território cinematográfico em *O Caseiro* (2016). **RuMoRes**, v. 18, n. 35, p. 190–208, 2024a. DOI: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2024.223632. Disponível em: <https://revistas.usp.br/Rumores/article/view/223632>.. Acesso em: 17 out. 2024.

RIBEIRO, Luís Henrique Marques. O carro no cinema: notas para o medo no território cinematográfico. **Lumina**, v. 18, n. 1, p. 163–178, 2024b. DOI: 10.34019/1981-4070.2024.v18.39178. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/39178>. Acesso em: 17 out. 2024.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

ROCHA, Glauber. Eztetyca da fome 65. In: ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004, p. 28-33.

RODRIGUES, Aline Lima. Fronteira e território: considerações conceituais para a compreensão da dinâmica do espaço geográfico. **Revista Produção Acadêmica – Núcleo de Estudos Urbanos Regionais e Agrários/ NURBA**, v. 2, n. 2, p. 139-157, dez. 2015

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. São Paulo: Pallas, 2011.

ROTH, Lorna. Questão de pele: os cartões Shirley e os padrões raciais que regem a indústria visual. Tradução de Sergio Tellaroli. **Revista de Fotografia Zum**. 23 jun. 2016. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-10/questao-de-pele/>. Acesso em: 22 out. 2024.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Édipo e o anjo**: itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1990.

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula editorial, 2019.

SANTOS, Renato Emerson dos. Sobre espacialidades das relações raciais: Raça, racialidade e racismo no espaço urbano. In: SANTOS, Renato Emerson dos. (Org.). **Questões Urbanas e Racismo**. Petrópolis: ABPN, 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Racismo no Brasil: quando inclusão combina com exclusão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Estereótipo, realismo e representação racial. *In: CARVALHO, Noel dos Santos (Org.). Cinema Negro Brasileiro*. Campinas: Papirus Editora, 2022.

SILVA, Irma Maria Viana da. Glauber Rocha e o movimento Cinema Novo. **Teoria e Cultura**, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 126-135, 2022.

SMANIOTTO, Edgar Indalecio. O presidente negro: síntese do pensamento racista de Monteiro Lobato. **Portal Geledés**. 29 out. 2010. Disponível em: https://www.geledes.org.br/opresidente-negro-sintese-pensamento-racista-de-monteirolobato/?gclid=Cj0KCQiAiNnuBRD3ARIsAM8KmlsTVh4fnfnz6N3jzFR2p4GSB1uVYQbweWL_M0uy_40fk683NPnyioaAprhEALw_wcB. Acesso em: 21 out.2024.

STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Ática, 1992.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papirus, 2003.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro: Um Jornal de Língua Inglesa, Literaturas em Inglês e Estudos Culturais**, Florianópolis, v. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=478348689002>. Acesso em: 21 out. 2024.

STAM, Robert. **Multiculturalismo Tropical: Uma História Comparativa da Raça na Cultura e no Cinema Brasileiros**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

STEIMAN, Rebeca; MACHADO, Lia Osório. **Limites e fronteiras internacionais: uma discussão histórico-geográfica**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

TELLES, Lorena Féres da Silva. Amas de Leite. *In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (org.). Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 99-105.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut: entrevistas, edição definitiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VANNUCHI, Maria Beatriz Costa Carvalho. A violência nossa de cada dia: o racismo à brasileira. *In: KON, Noemi Moritz; SILVA, Maria Lúcia da; ABUD, Cristiane Curi (org.). O racismo e o negro no Brasil: questões para a psicanálise*. 2. ed. v. 1. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017. p. 59-70.

WAGNER, Bárbara. **Brasília Teimosa**. 2005-2007. 1 fotografia. Disponível em: <https://cargocollective.com/barbarawagner/Brasilia-Teimosa-Stubborn-Brasilia>. Acesso em: 20 out. 2024.

WILDERSON III, Frank. **Afropessimismo**. São Paulo: Todavia, 2021.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

XAVIER, Ismail. Prefácio: Documentado processos de criação. *In*: MENDONÇA FILHO, Kleber. **Três roteiros: O som ao redor**, Aquarius, Bacurau. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

ZAN, Vitor. Uma Tomada de Posição do Cinema Brasileiro em Territórios Urbanos (2009-2017). **Aniki**, v. 8, n. 2, p. 48-70, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/hLj4WjhcqvDtMCGwnkPjndd/?lang=pt#>. Acesso em: 21 out. 2024.

FILMOGRAFIA

AS BOAS Maneiras. Direção: Marco Dutra; Juliana Rojas. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2018. 1 vídeo (135min). Disponível em: <https://www.netflix.com/>. Acesso em: 02 out. 2024.

AÇUCAR. Direção: Renata Pinheiro; Sérgio Oliveira. Recife: Aroma Filmes, 2017. DVD (88min).

ALMA no olho. Direção: Zózimo Bulbul. Brasil, 1973. 1 vídeo (11min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IbCa5ufiV3s&ab_channel=SamuelLobo. Acesso em: 20out.2024.

AQUARIUS. Direção: Kléber Mendonça Filho. Recife: CinemaScópio Produções, 2016. 1 vídeo (145 min). Disponível em: <https://www.netflix.com/>. Acesso em: 13 out. 2024.

BACURAU. Direção: Kléber Mendonça Filho; Juliano Dornelles. Recife: CinemaScópio Produções, 2019. 1 vídeo (132 min). Disponível em: <https://www.primevideo.com/>. Acesso em: 12 out. 2024.

CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1984. 1 vídeo (119 min). Disponível em: <https://globoplay.globo.com/cabra-marcado-para-morrer/t/5YncfGxX67/?origemId=91698>. Acesso em: 10 mar. 2024.

CASA Grande. Direção: Felipe Barbosa. Rio de Janeiro: Migdal Filmes, 2014. Vídeo (115 min). Disponível em: [Disponível em: https://www.netflix.com/](https://www.netflix.com/). Acesso em: 20 out. 2024.

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2002. 1 vídeo (130 min). Disponível em: <https://www.netflix.com/>. Acesso em: 13 out. 2024.

ELECTRODOMESTICA. Direção: Kléber Mendonça Filho. Recife: CinemaScópio Produções, 2005. 1 vídeo (22 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cnGURbbfTlc&ab_channel=FUTURE. Acesso em: 20 out. 2024.

HALLOWEEN: a noite do terror. Direção: John Carpenter. Los Angeles: CompassInternational Pictures, Falcon International Pictures, Falcon International Productions, 1978. 1 DVD (91 min).

HALLOWEEN 2: o pesadelo continua!. Direção: Rick Rosenthal. Los Angeles: Dino De Laurentiis Company, Universal Pictures, 1981. 1 DVD (92 min).

MEDIDA Provisória. Direção: Lázaro Ramos. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2022. 1 vídeo (94 min). Disponível em: <https://www.primevideo.com/>. Acesso em: 09 out. 2024.

O CASEIRO. Direção: Jonathas de Andrade. São Paulo: Nexus Filmes, 2016. 1 vídeo (89 min). Disponível em: <https://www.primevideo.com/>. Acesso em: 09 out. 2024.

O MESTRE de Apipucos. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, 1959. 1 vídeo (8min). Disponível em: <https://www.youtube.com/>. Acesso em: 20 set. 2024.

O SOM ao redor. Direção: Kléber Mendonça Filho. Recife: CinemaScópio Produções, 2012. 1 vídeo (131 min). Disponível em: <https://www.netflix.com/>. Acesso em: 13 out. 2024.

PALOMA. Direção: Marcelo Gomes. Recife: Carnaval Filmes, 2022. 1 vídeo (104 min). Disponível em: <https://globoplay.globo.com/paloma/t/NwrDRTTSyx/?origemId=91698>. Acesso em: 19 out. 2024.

PIXOTE, A Lei do Mais Fraco. Direção: Héctor Babenco. São Paulo: Sílvia Naves, 1980. 1 vídeo (128min). Disponível em: <https://www.netflix.com/>. Acesso em: 20 out. 2024.

PRAÇA Paris. Direção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Rede Telecine, 2018. 1 vídeo (118 min). Disponível em: <https://www.netflix.com/>. Acesso em: 13 out. 2024.

QUE horas ela volta? Direção: Anna Muylaert. São Paulo: Pandora Filmes, 2015. DVD (112 min).

RECIFE frio. Direção de Kléber Mendonça Filho. Recife: Cinemascópio/Símio Filmes, 2009. DVD (24 min).

RETRATOS Fantasmas. Direção: Kléber Mendonça Filho. Recife: CinemaScópio Produções, 2023. 1 vídeo (92 min). Disponível em: <https://www.netflix.com/>. Acesso em: 13 out. 2024.

VINIL Verde. Direção: Kléber Mendonça Filho. Recife: CinemaScópio Produções, 2004. 1 vídeo (13 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2aFMf46nwEo&ab_channel=KleberMendon%C3%A7aFilho. Acesso em: 20 out. 2024.