



**Corpos, raça e classe:
confrontamentos do espaço
urbano em *Aquarius***
*Bodies, race and class:
confrontations of urban
space in Aquarius*



Luís Henrique Marques Ribeiro¹
Luiz Antonio Mousinho²

¹Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). E-mail: dizerluis@gmail.com

² Professor titular do Departamento de Comunicação do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB. E-mail: luizantoniomousinho@gmail.com

Resumo: O que as representações cinematográficas do corpo negro em espaços urbanos podem significar? Partindo dessa questão, este artigo analisa cenas do filme *Aquarius*, de Kleber Mendonça Filho, em uma perspectiva de abordagem racializada das relações de poder. A análise apoia-se nos conceitos de estereótipo. Pretende-se refletir sobre a presença dos corpos negros que aparecem como uma ausência no espaço urbano, uma ausência, porém, capaz de produzir outras subjetividades, que possam oferecer um contraponto às estereotípias raciais.

Palavras-chave: poder; estereótipo; raça; Kleber Mendonça Filho; cinema brasileiro.

Abstract: What can cinematographic representations of the black body in urban spaces mean? From this question, this article analyzes some scenes from the movie *Aquarius*, by Kleber Mendonça Filho, in a perspective of a racialized approach to power relations. The analysis is based on stereotype. It intends to reflect on the presence of black bodies that show up as an absence in the urban space, an absence, however, capable of producing other subjectivities, which can corroborate a counterpoint to racial stereotypes.

Keywords: power; stereotype; race; Kleber Mendonça Filho; Brazilian cinema.

Introdução

A partir da observação dos corpos negros que atravessam o espaço urbano representados em imagens cinematográficas da cidade contemporânea brasileira, este artigo objetiva traçar alguns caminhos de interpretação racializada do filme brasileiro *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho. Para isso, apoia-se analiticamente em conceitos como estereótipo (Hall, 1997; Prysthon, 2016; Shohat; Stam, 2006) e poder a partir de Foucault (1978, 1988, 2006, 2008), dentre outros.

De modo simplificado, a relação resultante entre o cinema e a sociedade situa-se nos discursos que circulam nos ambientes culturais e constroem subjetividades. Contudo, essas construções se dão, na linguagem, em uma arena de conflitos, disputas e negociações dentro do próprio discurso (BAKHTIN, 1981). A razão que leva a essas ações é o poder político, elemento de manutenção de determinados discursos em detrimento de outros. A organização e a administração desse poder são complexas e estão associadas a sistemas de crenças que funcionam numa lógica de desigualdade. Ou seja, um poder se fortalece em detrimento de outro. Um dos mecanismos que opera nesses sistemas é o estereótipo, que pode se relacionar com o riso enquanto modo de intensificação e reforço legitimador de assimetrias. Dessa maneira, acontece o exercício da 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.

Aquarius é o segundo longa-metragem do diretor brasileiro Kleber Mendonça Filho. De modo sucinto, no plano do enredo, o filme é uma reafirmação constante da posição da personagem principal, Clara, de não vender seu apartamento para a Construtora Bonfim, que se empenha, de maneira ardilosa, em mudar a sua decisão. Clara mora num edifício multifamiliar da década de 1950, na orla da praia de Boa Viagem, de valor histórico e simbólico para a cidade. O Recife representado na tela é cingido por prédios verticalizados advindos de lógicas de especulação imobiliária. As assimetrias econômicas de classe e raça no espaço urbano são um tema recorrente na filmografia do pernambucano.

As imagens que vemos em *Aquarius* são de espaços que existem fora do mundo fílmico: a cidade do Recife e a realidade da especulação imobiliária no bairro de classe média de Boa Viagem. Essas imagens, que dialogam com realidades socioeconômicas, são apresentadas a partir de divisões do espaço. Por exemplo, quando Clara, a personagem principal de *Aquarius* (2016), informa à namorada do seu sobrinho, Tomás, que as praias do Pina e de Brasília Teimosa estão divididas por um esgoto que deságua no mar. “Pra cá do cano dizem

que é a parte rica, pra lá do cano, a parte pobre.” Esse esgoto parece funcionar como marcador de divisões socioeconômicas, é uma imagem que comenta a infraestrutura da cidade. O esgoto sugere simbolizar cisões do espaço urbano e também aponta um dado constitutivo das praias brasileiras, em regiões pobres ou ricas: a poluição que deságua no mar, signo de desprezo com a zona pública.

Na praça, riso é coisa séria: confrontamentos racializados de poder

O bairro de classe média de Boa Viagem é o cenário para a moldura dos corpos negros e brancos em uma relação dialética que delineia os aspectos de classe e raça da cultura brasileira. É nele que acontece a cena, tal como descrita no roteiro do filme, em que há “um grupo de pessoas de classe média, com roupa de exercício físico, na Terapia do Riso da Academia da Cidade, perto da praia” (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 136). As pessoas dão gargalhadas exageradas enquanto um grupo de garotos negros entra na dinâmica “desestabilizando o riso de algumas pessoas” (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 136).

O início da cena acontece através da fala fora de quadro do instrutor: “então vamos lá pessoal, bichinho do ha-ha agora, soltando um pouquinho ha-ha-ha na mesma frequência”. A expressão bichinho do ha-ha, que parece ser uma remissão a um famoso comercial brasileiro de pastilhas para alívio de pigarro veiculado nos anos 1990, é dita pela voz de alguém que está fora de quadro enquanto se observa em *close* o 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* situa o espectador na cena, e a quebra de expectativa acontece: Roberval está deitado com o grupo de pessoas na praça em frente ao Aquarius; seu semblante está fechado por conta do sol intenso que ilumina diretamente seu rosto. Clara repousa a cabeça na barriga de Roberval.

A câmera mostra, em *contra-plongée*, o professor que comanda o momento. Ele era a voz que estava fora de quadro e está vestido com uma camisa branca em que se pode ler, do lado direito do peito: “academia da cidade”. O enquadramento o isola. Inicialmente, ele está enquadrado pelo céu azul; a câmera segue sua movimentação, de modo circular, o que insere no quadro os prédios espelhados de Boa Viagem. Os edifícios, assim como o professor, que aparecem imponentes em *contra-plongée*, dão à cena um tom de autoridade que reforça a fala do instrutor para que o grupo force o riso.

O fato é que a cena associa a figura humana às construções espelhadas. Pelo tom inicial, pelas expressões corporais (os braços abertos, o bater das mãos,

o sorriso exagerado) e pela organização do quadro fílmico, 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 de controle dos corpos da cidade. No livro *Conversações* (1992), o filósofo Gilles Deleuze registra, a partir do pensamento de Foucault, a passagem histórica de uma sociedade disciplinar para uma sociedade de controle, cuja vigilância e monitorização é nuançada e interiorizada pelo sujeito. A Academia da Cidade denota simbolicamente um dos locais onde o poder é exercido de maneira desobrigada, com efeito de autonomia e emancipação. Os sistemas de poderes estão internalizados na prática do exercício físico para que o corpo atinja longevidade e continue produtivo, diminuindo a necessidade de despesas do aparelho governamental (do Estado e da iniciativa privada) com saúde. Além disso, apesar do grupo de pessoas brancas não estar, de modo algum, relacionado a um padrão muscular físico estético, os corpos na cena estão relacionados a uma branquitude (CARDOSO, 2011) que tensiona o aparecimento dos corpos negros.

O conceito foucaultiano de biopoder destaca a característica política dos corpos: “o conjunto dos mecanismos pelos quais aquilo que, na espécie humana, constitui suas características biológicas fundamentais, vai poder entrar numa política, numa estratégia política, numa estratégia geral do poder” (FOUCAULT, 2008, p. 3). O controle a partir do biopoder entra em diálogo com a relação que determina quais corpos são permitidos na Academia da Cidade, pois “esse biopoder materializa-se no governo de si: o sujeito deve autocontrolar-se, modelar-se a partir das representações que lhe indicam como deve (e como não deve) ser o seu corpo.” (GREGOLIN, 2007, p. 19-20). O corpo negro tem espaços determinados para sua expressão (no esporte, na moda, na arte). Porém, ao transitar na rua, nos espaços públicos, ele deve ser domesticado para que não seja significado enquanto corpo periférico. Para isso, deve utilizar de signos de classe média para que lhe deem algum tipo de segurança, ainda que fluida, no seu andar pela cidade. Dessa forma, a cena da Terapia do Riso sugere a discursivização dessas questões.

A farda do professor e a academia pública na praça são um dado da realidade da cidade do Recife. Dessa maneira, o filme incorpora um dado externo (CANDIDO, 2006) para constituir-se como elemento de questionamento sobre a cultura. 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.



Figura 1: Meninos negros entram na praça de Boa Viagem enquanto um grupo de pessoas gargalha
Fonte: *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

Enquanto todos gargalham, um grupo de jovens negros, destacados na diversidade de cores, com roupas e estilo associados às periferias, entra na quadra, empurra o portão que já estava aberto e se junta ao grupo. O enquadramento fechado acentua a ideia de divisão espacial que irá dialogar na cena, de forma sutil, com o binômio dos espaços sociais de cada grupo (pobres e ricos). Os garotos usam tênis, óculos, bonés, correntes e estão alegres. Essa caracterização destoa da representação racial do negro periférico descalço, vulnerável, com roupas desgastadas, como construída em filmes fundadores do imaginário racial brasileiro a exemplo de *Orfeu Negro* (1959), de Marcel Camus, e *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos.

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 vigor, nesse momento, 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 simbólicas profundas. O riso alienante da classe média, resultado de um complexo processo de apagamento da memória da negritude e das raízes racistas brasileiras.

Há riso enquanto o grupo está isolado. Através da montagem e restrito a ela, a separação do riso do grupo da academia da cidade sugere o estabelecimento do rir do outro, o que é confrontado pela mudança de um semblante sério para outro risonho do grupo de garotos negros periféricos quando se juntam ao grupo da Academia da Cidade. Ou seja, se é pela montagem que se delineiam uma divisão

e confrontamentos de risos, o grupo da academia incontestavelmente não ri dos garotos negros, mas sim como consequência da Terapia do Riso.

Em outra chave de análise, pode-se entender o riso dos moradores do bairro de classe média como constituinte de uma perspectiva de mundo de fração de classe, a qual é tensionada à medida que os corpos negros se integram aos corpos de significação branca. Percebe-se o uso estético do humor como forma de desestabilizar sentidos. O riso como ferramenta interpretativa para discutir retóricas raciais.

Há um desdobramento da cena do riso, presente no roteiro de *Aquarius*, que foi cortada no filme. No roteiro, logo após a cena da Terapia do Riso, na praça de Boa Viagem, Clara conversa com Roberval, ainda na praia. A jornalista pergunta ao bombeiro o que ele acha sobre essa Terapia. Na resposta de Roberval, é colocada uma significação do riso enquanto destituído de um alvo: “eu acho engraçada, né? O cara disse que o corpo não sabe a diferença entre rir de verdade e rir de mentira. O que importa é rir alto e chacolejar, uma coisa muscular. E isso parece que é o que faz bem.” (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 136). A característica de ausência de alvo do riso reforça o gesto do grupo de classe média na cena anterior. Eles riam de nada. A coexistência entre o riso genérico e o grupo de garotos negros constrói uma tensão relacional que racializa a desestabilização do riso de alguns dos participantes da Terapia do Riso. Clara acha uma idiotice o pensamento do professor e responde: “não há nada igual a rir de verdade. Ou chorar de verdade” (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 136).

O riso pode significar um aspecto de diferenciação do homem, mas também um lembrete e aviso da sua própria constituição hereditária primitiva (ALBERTI, 2002; BREMMER, 2000). O riso seria um fator singular da nossa natureza, apesar do fato de que, fisiologicamente, nos aproximaria de uma animalidade, uma vez que as gargalhadas nos remetem a uma perda de controle motor.

Em sua análise da cultura popular na Idade Média e no Renascimento, a partir da obra literária de François Rabelais, Bahktin (1987) examina o papel simbólico fundamental dos festejos populares e a sua função de manter um status de dominação na vida do povo. O povo oprimido por uma cultura cristã que suscitava o medo, a praticamente nula ascensão social e os regimes de exploração feudal encontrava nos festejos um modo de sublimação a partir de uma mudança e de uma inversão de hierarquias sociais, ainda que de forma lúdica.

A carnavalização foi fundamental para evitar o rompimento da harmonia social e favorecer a firmeza das estruturas de poder. O carnaval era colocado como uma “cosmovisão alternativa caracterizada pelo questionamento lúdico de todas as normas”.

(STAM, 1992, p. 43). Era no festejo que se promovia alguma possibilidade de crítica autorizada através do riso, cujo “profundo valor de concepção do mundo é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem (BAKHTIN, 1987, p. 57).

Dialogamos com Bakhtin ao perceber a característica ao mesmo tempo particular e universal do riso, o que pode dar acesso a determinados discursos em torno de imagens do povo brasileiro, que em nossa análise, entendemos como inerentemente atravessada pela questão racial.



Figura 2: Grupo gargalha enquanto observa os meninos negros adentrarem a praça.

Fonte: *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

Outro dado é que uma das pessoas que não é socialmente 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 instrutor da Academia da Cidade 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, num 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: o controle para os corpos negros que invadem a academia da cidade.

Ao contrário do que os gestos e a montagem parecem tensionar na cena, os meninos negros não vieram para roubar ou fazer algum mal, fato que a constituição histórica racista da realidade brasileira (AZEVEDO, 1987; SCHWARCZ, 1993) associa às suas imagens em função da longa tradição de manutenção de estereótipos raciais.

“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. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 269)

Hall (1997) aborda o conceito de estereótipo numa 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 e o que é anormal e inaceitável e chama 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)

Os garotos negros ocupam aquele espaço, cientes do temor que causam e, como resultado, também debocham em seus movimentos e expressões daquela situação. O rompimento de fronteiras e a 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 na obra de 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 o racismo é um elemento de organização social das relações, segundo Renato Emerson Nascimento dos Santos (2012). A praça de Boa Viagem aponta uma experiência de espaço onde indivíduos e grupos subalternizados causam o sentimento de desconforto.

Ainda segundo o autor, a praça é um exemplo de lugar onde as fronteiras invisíveis do racismo se materializam através dos comportamentos dos outros.

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; numa das 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, dados 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.

A cena dialoga com a da Terapia do Riso. Se naquela, os corpos negros têm peso presencial, na praça, ao adentrarem e se integrarem corporalmente ao grupo de classe média branca, nesta cena, praticamente não se nota a presença do corpo negro. A *mise-en-scène* organiza o corpo negro na região de último plano do quadro. O que nos leva a analisar os corpos negros como não visíveis ao exercerem funções sociais subalternas que lhes foram historicamente demarcadas em espaços de classe média. A tensão advinda da ultrapassagem dessa fronteira racializada também aparece em *O som ao redor* (2012), quando o patrão se depara com o filho da empregada dormindo em seu sofá, gerando um ambiente de tensão com o sono interrompido pela mãe, que justifica o ato em função do cansaço do trabalho.



Figura 3: Uma das praças de lazer de Boa Viagem, vazia; à direita, ampliamos o homem negro, que está ao fundo. Ele segura uma vassoura no banheiro público, o que indica ser auxiliar de limpeza

Fonte: *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

Os prédios, na cena da Terapia do Riso, 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 distância simbólica de 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 4: Garotos negros se juntam ao grupo e participam de dinâmica, na praça de Boa Viagem
Fonte: Aquarius (Kleber Mendonça Filho, 2016).

Clara é amigável com o garoto negro que se deita ao seu lado. Abraça-o, num 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.

Quem se esqueceu de ter medo: classe média, privilégio e mestiçagem

A cena do riso analisada acima se articula a uma representação de Brasil erigida por classe e raça. O que se segue, imediatamente após essa cena, 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 o espectador, e Clara se prepara para um mergulho. 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 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. 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 outro momento, Clara está na orla de Boa Viagem tomando água de coco em um quiosque em mais um de seus passeios matinais diários. Ela conversa com Roberval sobre medo. “Quantas vezes, eu e os colegas, a gente salva quem não teve medo? Ou quem esqueceu de ter medo?”. Na *mise-en-scène*, Clara e Roberval, posicionados nas laterais do quadro fílmico, servem como moldura para o calçadão da praia, o que coloca em destaque a região central do quadro. O bombeiro continua sua fala e pede para Clara observar o jovem que está chegando de bicicleta. Clara pergunta a cor da roupa, ao que Roberval revela: camisa cinza, calção preto, é traficante. “Todo branquinho”, que vende erva apenas para os filhinhos de papai.

A ausência da palavra traficante no agendamento midiático que envolva notícias relacionadas a corpos brancos e drogas é um dado da realidade adensado também na produção cinematográfica brasileira. Porém, as produções do diretor pernambucano parecem fazer um contraponto a essas imagens estereotipadas. Em *O som ao redor* (2012), o arrombador de carro da rua (Dinho) também é branco de olhos azuis, e é o mesmo ator (Yuri Holanda) que interpreta o traficante em *Aquarius*.

Roberval questiona Clara sobre quem esqueceu de ter medo. O medo é um sentimento constituinte da realidade dos corpos negros, que, ao atravessarem o espaço urbano, são confrontados e questionados sobre suas intenções e honestidade. Esse fato destoa do privilégio do homem branco, o que viabiliza a possibilidade de tornar o questionamento sobre seu caráter como nulo. A questão do quanto determinadas características visuais dos corpos negros são associadas a medo e alerta de perigo, é comumente um dos primeiros pontos a serem colocados quando se fala de racismo. Quanto mais negra é a cor da pele, maior a desconfiança e o medo públicos. Essa formação

discursiva dialoga com retóricas racistas fundantes da noção de povo brasileiro a partir do dado da 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 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)

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, foi o médico Renato Kehl quem divulgou o movimento, que se estendia não só às pessoas negras, mas a qualquer “deficiência” que denunciasse 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 movimento eugênico no Brasil serviu como a justificativa que se procurava para diminuir e obliterar a memória da extrema violência praticada pelo regime escravagista. No livro *O espetáculo das raças* (1993), a antropóloga Lilia Schwarcz pesquisa as teorias sobre raça que vigoravam no país entre 1870 e 1930. Um dos pontos destacados é o fato da miscigenação ser observada como algo que variava entre o degradante e o valoroso. De todo modo, o elogio à mestiçagem se dava, substancialmente, numa perspectiva de enriquecer e evidenciar o traço branco, o que explica a receptividade para as teorias eugenistas, que chegaram ao Brasil por meio de livros e artigos produzidos em solo norte-americano e europeu, conforme explica Ricardo Augusto dos Santos (2012).

Quase um século depois, o ideal de branquear a população e minar qualquer cor que divergisse da cor branca, não aconteceu. Somos um país majoritariamente

formado por negras 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)

As relações raciais no Brasil se direcionam sobre os efeitos, possibilidades e consequências do que ser negro representa na coletividade. Conforme aponta Rosemberg (2017, p. 135), “o tema referente às relações raciais mobiliza muito pouco as pessoas brancas, pois incomoda sua posição de privilégio na sociedade”. É assim que o corpo branco de um traficante não é alvo direto da polícia.

A cena também pontua o uso da maconha por Clara e pode ser colocada numa chave para comentar as relações que explicitamente mostram um Brasil de desigualdades sociais, a partir das quais os privilégios do corpo branco de uso e venda ilegal de drogas são postos. Pela questão de classe e raça o traficante consegue se azeitar entre as estruturas judiciais. É por esse viés que o racismo se manifesta na inércia das barreiras que foram sedimentadas ao longo da formação de nossa sociedade.

Uma desigualdade racial cuja característica econômica tem a função de “manter a distância social e o padrão correspondente de isolamento sociocultural, conservados em bloco pela simples perpetuação indefinida de estruturas parciais arcaicas” (FERNANDES, 2008, p. 303). Como consequência, tem-se a cristalização de posições sociais que invisibilizam a denotação de um traficante branco de olhos azuis e pressupõe a existência natural do negro enquanto traficante.

A questão da “raça dominante” vem de uma longa tradição das dores e dos momentos explícitos de segregação racista, que, se não estão impressos de forma nítida nas nossas esferas institucionais, cuja dissimulação jurídica é argumento estratégico para discursos racistas meritocráticos, acontecem na pulverização das “microlutas” do poder: entrevista de emprego, relações patrão-empregada-doméstica, relações classe média-negros etc.

Na sociedade, há milhares e milhares de relações de poder e, por conseguinte, relações de forças de pequenos enfrentamentos, microlutas, de algum modo. Se é verdade que essas pequenas

relações de poder são com frequência comandadas, induzidas do alto pelos grandes poderes de Estado ou pelas grandes dominações de classe, é preciso ainda dizer que, em sentido inverso, uma dominação de classe ou uma estrutura de Estado só podem funcionar se houver, na base, as pequenas relações de poder. O que seria o poder de Estado, aquele que impõe, por exemplo, o serviço militar, se não houvesse, em torno de cada indivíduo, todo um feixe de relações de poder que o liga a seus pais, a seu patrão, a seu professor – àquele que sabe, àquele que lhe enfiou na cabeça tal ou tal ideia? (FOUCAULT, 2006, p. 231)

As relações de poder são problemáticas analisadas em Foucault (1988). O filósofo francês investiga a sexualidade, a loucura, o crime e como os discursos que foram produzidos para os legitimar são construídos a partir de um intrincado complexo que emite mensagens do tipo: o verdadeiro sexo acontece apenas entre um ideal de homem e de mulher, negros são criminosos, é louco todo aquele que pense as relações de poder de forma divergente do pensamento corrente etc.

Para o autor, o poder vai além dos campos das instituições reguladoras da sociedade e se manifesta em todas as relações sociais. Ou seja, o poder exercido na hora de priorizar a contratação de uma recepcionista branca em vez de uma negra, ou o fato de, caso a negra seja contratada, ela ter que se esforçar o dobro para que possa ser tolerada. “O poder está em toda a parte; não porque engloba tudo, e sim porque provém de todos os lugares” (FOUCAULT, 1988, p. 89).

Portanto, é válido atentar que o poder não é pensado numa lógica verticalizada, que parte univocamente de cima para baixo. As possibilidades de resistência acontecem em todos os lugares: “[...] a rede das relações de poder acaba formando um tecido espesso que atravessa os aparelhos e as instituições, sem se localizar exatamente neles, também a pulverização dos pontos de resistência atravessa as estratificações sociais e as unidades individuais” (FOUCAULT, 1988, p. 92).

Os sujeitos negros têm seu corpo negado e atravessado pelo fator social e histórico. Foucault (1978), ao trazer o conceito de microfísica do poder, possibilita, para nós, pensar o corpo negro amarrado ao exercício perene dos discursos que se confrontam, se adicionam e se digladiam para a manutenção de identidades, ferramentas interpretativas e mortes epistemológicas (CARNEIRO, 2005; SANTOS, 1999).

Este último fator é uma consequência direta na rede de micropoderes que regem as práticas discursivas dos corpos brancos, solapando e *ausentificando* a possibilidade epistemológica racializada. A consequência disso é o epistemicídio,

que instrumentaliza o embrutecimento dos corpos negros, alijando-os da sua presença em processos de formação intelectual (PESSANHA, 2019).

Assim, tendo em vista os micropoderes, os saberes negros negados estão relacionados à “contínua luta pelo estabelecimento de verdades que, sendo históricas, são relativas, instáveis e estão em permanente reconfiguração. Eles sintetizam e põem em circulação as vontades de verdade de parcelas da sociedade, em um certo momento de sua história” (GREGOLIN, 2007, p. 17).

Considerações finais

Propusemos, de modo sintetizado, alguns pontos que consideramos estratégicos para uma leitura racializada de *Aquarius*. Pensar raça e racismo a partir da categoria de estereótipo é a primeira, mas não a única abertura para analisar essas narrativas que apresentam manancial invisibilizado, por ser sutil, sobre essas questões. Se na cena do traficante houve a fala oralizada da demarcação de uma identidade racializada (“todo branquinho”), nas outras duas cenas mais demoradamente analisadas, a da terapia do riso na praça e a da praça vazia com o negro enquanto auxiliar de limpeza invisibilizado, a palavra textual não é expressa. Nestas, o discurso é o dos corpos na imagem em movimento.

Consideramos uma vereda importante a matriz discursiva, promovida nas narrativas analisadas, que apresenta de modo sutil a questão racial, seja na própria organização da narrativa, seja nos seus regimes de representação imagética. Uma vez que os diálogos com a sociedade e a cultura criam eixos que colocam em evidência o invisível da representação racial.

Se observarmos *Aquarius* pela chave de enquadramento da visão da classe média/classe dominante (SAMPAIO, 2017), podemos entender o modo como os personagens negros são representados. As cenas analisadas neste artigo são uma amostra da presença que aparece como ausência dos corpos negros no espaço urbano. A ausência de que falamos aqui é uma ausência enquanto produção de subjetividades outras, que possam finalmente oferecer um contraponto às estereotípias raciais. As cenas analisadas encaminham-se para esse debate ao discursivizarem a rede de “vontades de verdade” (GREGOLIN, 2007) da classe média, atentando para os diálogos dados numa arena de conflitos, hierarquizações e segmentações, cujo riso enquanto recurso estético delinea possibilidades interpretativas que falam sobre ideologias advindas dessas arenas de poder.

A forma de abordagem do tratamento da temática racial em *Aquarius* parece se situar na representação da maneira como a classe média enquadra o negro

e o debate racial: como objeto outro (MORRISON, 2019). Ou seja, o filme mostraria a cegueira da classe média branca para o debate racial ao colocar em tensionamento os confrontos de aparições do corpo negro e os seus lugares historicamente estabelecidos no imaginário brasileiro.

Dessa forma é que observamos em *Aquarius* a existência de personagens ou de cenas que se direcionam na complexificação racial ao apresentarem um traficante jovem, rico e branco de olhos azuis e jovens negros periféricos felizes, diversos e que quebram com a expectativa de assalto em espaços de classe média.

O filme, dirigido por Kleber Mendonça Filho, apesar de não tratar diretamente de questões raciais, pousa em um ponto essencial para entender o racismo no país: o espaço urbano brasileiro. É nele que se é inscrito o passado escravocrata que permanece enquanto ruína (ROUANET, 1990) e explica as divisões e tensões de classe e raça. Ao final de *Aquarius*, o prédio que dá nome ao filme, e é o lar da personagem principal de nome sugestivo Clara, está tomado de cupins, que lentamente roem as suas estruturas.

Aquele prédio é signo de um passado histórico urbano, que pode ser evocado de modo positivo ou negativo, a depender do recorte racial e de classe. Quando observado a partir de um olhar positivo de classe média e alta, o passado traz uma retórica de ideia de cidade menos hostil, mais segura para uma classe média que morava em pequenos prédios multifamiliares, símbolos de uma promessa de tempo moderno em que as demarcações de renda e oportunidades profissionais estavam concentradas, enquanto esse passado visto de modo negativo remete à proximidade do regime escravocrata e suas consequências mais explícitas.

A cidade é memória do presente que aponta nas sutilezas aquilo que o dizer não explicita, mas nos é dado a ver pelas imagens cinematográficas, que constroem percepções poderosas que permitem pensar os espaços que comportam ou não o corpo negro, o que pode ou não esse corpo. A praça, em seu caráter agregador, parece ser uma metáfora necessária para pensar o Brasil enquanto nação formada por grupos identitários que disputam narrativas. É um dúbio contraditório: enquanto a praça é um espaço aberto e pensado em sua gênese para a reunião, trocas, possibilidades de usos múltiplos, ao ser expressa na cultura brasileira de raízes coloniais aponta para não-ditos que colocam em tensão o discurso dos corpos negros.

Ainda: se há tensão racial nessas praças de classe média, onde está a praça em que o corpo negro acontece livre? Em quais regimes de visibilidade ele denotaria uma criação que não necessariamente passasse pelo indesejado? Assim, encerramos o artigo

com questões que se agregam às outras que foram levantadas para pensarmos angulações racializadas no debate do cinema brasileiro contemporâneo.

Referências bibliográficas

ALBERTI, V. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

AZEVEDO, C. M. M. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites – Século XIX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BREMMER, J. “Introdução: humor e história”. In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (org.). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 13-25.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARDOSO, L. “O branco-objeto: o movimento negro situando a branquitude”. *Instrumento: Revista de Estudo e Pesquisa em Educação, Juiz de Fora*, v. 13, n. 1, p. 81-93, 2011.

CARNEIRO, A. S. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

DELEUZE, G. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

FERNANDES, F. *A integração do negro na sociedade de classes: o legado da raça branca*. São Paulo: Globo, 2008. v. 1.

FOUCAULT, M. *Estratégia, poder-saber*. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. 14. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

FOUCAULT, M. *Segurança, território, população: curso dado no Collège de France (1977-1978)*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GREGOLIN, M. R. “Análise do discurso e mídia: a (re)produção de identidades”. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 4, n. 11, p. 11-25, 2007.

HALL, S. “The spectacle of the ‘Other’”. In: HALL, S.; EVANS, J.; NIXON, S. (org.). *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage, 1997. p. 225-279.

MENDONÇA FILHO, K. *Três roteiros: O som ao redor: Aquarius: Bacurau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MORRISON, T. *A origem dos outros: seis ensaios sobre racismo e literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MUNANGA, K. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis: Vozes, 1999.

PESSANHA, E. A. M. “Do epistemicídio: as estratégias de matar o conhecimento negro africano e afrodiaspórico”. *Problemata: Revista Internacional de Filosofia*, João Pessoa, v. 10. n. 2, p. 167-194, 2019.

PRYSTHON, A. “Stuart Hall, os estudos fílmicos e o cinema”. *MATRIZES*, São Paulo, v. 10, n. 3, p. 77-88, 2016.

ROSEMBERG, F. “Psicanálise e relações raciais”. In: KON, N. M.; SILVA, M. L.; ABUD, C. C. (org.). *O racismo e o negro no Brasil: questões para a psicanálise*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017. v. 1. p. 129-142.

ROUANET, S. P. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

SAMPAIO, L. “Casa grande e senzala na obra de Kleber Mendonça Filho: ressonâncias da tradição escravocrata e cenas do dissenso”. In: Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo, 1., 2017, Santo Amaro. *Anais [...]*. Santo Amaro: Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3e01TsU>. Acesso em: 16 dez. 2021.

SANTOS, B. S. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 7. ed. Porto: Afrontamento, 1999.

SANTOS, R. A. “Os intelectuais eugenistas. Da abundância de nomes a escassez de investigação (1917-1937)”. In: Simpósio Nacional Estado e Poder: sociedade civil, 7., Simpósio Nacional Estado e Poder: Cultura, 6., Uberlândia, 2012. p. 1-15. Disponível em: <https://bit.ly/3dYHrIV>. Acesso em: 28 jun. 2020.

SANTOS, R. E. N. “Sobre espacialidades das relações raciais: raça, racialidade e racismo no espaço urbano”. In: SANTOS, R. E. (org.). *Questões urbanas e racismo*. Petrópolis: DP et Alii, 2012. p. 36-66.

SCHWARCZ, L. M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SHOHAT, E.; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STAM, R. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

STAM, R. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. Tradução de Fernando S. Vugman. São Paulo: Edusp, 2008.

VANNUCHI, M. B. C. C. “A violência nossa de cada dia: o racismo à brasileira”. In: KON, N. M.; SILVA, M. L.; ABUD, C. C. (org.). *O racismo e o negro no Brasil: questões para a psicanálise*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017. v. 1. p. 59-70.

Referências audiovisuais

AQUARIUS. Kleber Mendonça Filho, Brasil, 2016.

BACURAU. Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles, Brasil, 2019.

ORFEU negro. Marcel Camus, Itália-França-Brasil, 1959.

O SOM AO REDOR. Kleber Mendonça Filho, Brasil, 2012.

RIO, 40 GRAUS. Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1955.

submetido em: 14 jan. 2021 | aprovado em: 12 nov. 2021.