Viver o fim, repensar um começo: representações pós-coloniais do futuro na cultura brasileira

On Ends and Beginnings: Postcolonial Representations of the Future in Brazilian Culture

Luciana Martinez

Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/eces/4782>

DOI: 10.4000/eces.4782

ISSN: 1647-0737

Editora

Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra

Refêrencia eletrónica

Luciana Martinez, « Viver o fim, repensar um começo: representações pós-coloniais do futuro na cultura brasileira », *e-cadernos CES* [Online], 32 | 2019, posto online no dia 15 dezembro 2019, consultado o 01 setembro 2020. URL : <http://journals.openedition.org/eces/4782> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/eces.4782>

LUCIANA MARTINEZ

VIVER O FIM, REPENSAR UM COMEÇO: REPRESENTAÇÕES PÓS-COLONIAIS DO FUTURO NA CULTURA BRASILEIRA

Resumo: O artigo percorre três representações do fim do mundo produzidas no Brasil: a música “E o mundo não se acabou” (1938), interpretada por Carmen Miranda; a vídeo-obra *Luz negra* (2002), de Nuno Ramos e Eduardo Climachauska; e o documentário de ficção científica *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós. O trajeto por estas obras revela tanto a constância da ideia de apocalipse no imaginário cultural brasileiro quanto as diferenças entre tais retratos que circulam pelo país. A análise tem sobretudo enfoque na obra mais recente, o filme de Queirós, realizado em uma época em que a experiência de fim adquire singular solidez. A partir de Queirós, proponho uma reflexão sobre o necropoder no Brasil e em que sentidos a alteridade que se estabelece na relação entre a capital moderna Brasília e a periférica Ceilândia – retratadas no filme – pode nos ajudar a pensar a diferença de maneira alternativa. Argumento que já vivemos o apocalipse e, para sair dele, é necessário recorrer a novos imaginários e novas formas de viver coletivamente.

Palavras-chave: apocalipse, fim do mundo, futuro, necropolítica, pós-colonialismo.

ON ENDS AND BEGINNINGS: POSTCOLONIAL REPRESENTATIONS OF THE FUTURE IN BRAZILIAN CULTURE

Abstract: This paper analyses three cultural representations of the end of the world produced in Brazil: the song “E o mundo não se acabou” (1938), performed by Carmen Miranda; the video *Luz negra*, by the artists Nuno Ramos and Eduardo Climachauska; and the science-fiction documentary *Branco sai, preto fica* (2014), by Adirley Queirós. Looking into these three works, we perceive both the persistence of the idea of apocalypse in the Brazilian cultural imaginary and the differences between each of these representations. The article focuses mainly in Queirós’ documentary, the most recent of the works analyzed in his study. The film was released in 2014, when the experience of the end had already acquired a singular sense of concreteness. Departing from Queirós, I reflect upon necropower in Brazil and the ways in which the alterity mobilized in the relationship between the modern capital Brasília and its periphery of Ceilândia – which is depicted in the movie – can help us conceive of difference in an alternative way. I argue that we already live the apocalypse and, in order to get out of it, we must resort to new imaginaries and new ways of living in common.

Keywords: apocalypse, end of the world, future, necropolitics, postcolonialism.

INTRODUÇÃO

Em 1996, a principal novela no ar na televisão brasileira contava a história de uma pequena cidade, na qual um de seus moradores previa a chegada do fim do mundo para dali a três meses. A visão do médium respeitado pela população daquela cidadezinha mexeu com a vida de todos. Alguns moradores tentaram correr para acabar com seus problemas antes do apocalipse, outros recorreram à violência para atingir seus objetivos, e ainda houve aqueles que resolveram ganhar dinheiro vendendo “casas no céu” para os vizinhos. Na data prevista, no entanto, nada aconteceu. O fim não chegou. Mas, no último capítulo da novela *O fim do mundo*, uma chuva de meteoros atingiu a cidade. O vidente errou a data, mas não o fato. Naquela época, notícias sobre previsões do apocalipse – que normalmente era narrado como invasão alienígena, chuva de meteoros, a terceira guerra mundial (provavelmente nuclear) ou enormes catástrofes naturais, como tsunamis e terremotos – eram mais ou menos comuns. Diante de mais uma destas previsões, aos oito anos, arrumei minha mochila e fui dormir na casa da minha melhor amiga do colégio. Inseparáveis na escola, inseparáveis no fim do mundo. Dormimos e acordamos, nada tinha acontecido, então fomos para a escola. Nossas mães acharam graça do nosso medo, que em nada as acometeu.

Anos antes da novela e do meu primeiro contato com o fim dos tempos, numa entrevista entre os escritores Philip Roth e Milan Kundera este assunto também virou tema da conversa.¹ Roth perguntou se Kundera acreditava que a destruição do mundo estava próxima. “Depende do que você quer dizer por ‘próxima’”,² respondeu o tcheco, acrescentado que o sentimento de que o mundo se aproxima do fim é antigo, mas isto não quer dizer que não seja real. Ao contrário, se este é um medo que existe há tantos anos, há algo nele que deve ser levado a sério. Kundera está certo ao dizer que a ideia de apocalipse está presente na humanidade há muito tempo: na Bíblia, em fábulas indígenas, o medo de uma guerra nuclear, o bug do milênio, a fascinação com a possibilidade de invasores extraterrestres, etc. A diferença hoje talvez seja o sentimento de que *já* vivemos o apocalipse. O fim chegou e vivemos nele. Em outras palavras, vivemos a experiência e a sensação do fim no nosso dia a dia e, assim, vivemos a angústia frequente de não conseguirmos imaginar um amanhã, da própria extinção do futuro. Como o *Angelus Novus*, do quadro de Paul Klee, observamos impotentes sob nossos pés as ruínas do progresso sem ainda conseguir abrir totalmente mão dele (Benjamin, 1987: 226).

¹ Entrevista disponível em http://www.kundera.de/english/Info-Point/Interview_Roth/interview_roth.html (consultada a 12.05.2019).

² Todas as traduções são da minha responsabilidade.

Uma coisa é saber que a Terra e mesmo todo o Universo vão desaparecer daqui a bilhões de anos, ou que, bem antes disso mas em um futuro ainda indeterminado, a espécie humana vai se extinguir [...]; outra coisa, bem diferente, é imaginar a situação que o conhecimento científico atual coloca no campo das possibilidades iminentes: a de que as próximas gerações (as gerações *próximas*) tenham de sobreviver em um meio empobrecido e sórdido, um deserto ecológico e um inferno sociológico. (Danowski e Viveiros de Castro, 2017: 33, *italico no original*)

Neste ensaio, estabeleço um percurso entre três representações do fim do mundo produzidas no Brasil, em contextos distintos. A trajetória proposta sugere tanto a perenidade da questão do apocalipse no imaginário e na cultura popular brasileiros quanto as diferenças entre os retratos do fim do mundo que circulam pelo país em diferentes momentos. Diante da duradoura centralidade da questão e da singularidade histórica de suas formas, proponho uma reflexão sobre os modos como a constatação do fracasso do capitalismo neoliberal e a concretude da perspectiva do fim introduzida pelas mudanças climáticas transformam maneiras de pensar e experimentar o apocalipse, assim como impactam a vida e a organização social daqueles que “vivem em suspenso” (Stengers, 2015).³ Desta forma, apesar de analisar três obras diferentes, este ensaio se centra no filme *Branco sai, preto fica* (2014), representante deste momento atual, onde o fim adquire singular solidez. Na primeira parte deste ensaio, parto de duas canções (“E o mundo não se acabou”, de Assis Valente e “Juízo final”, de Nelson Cavaquinho) para analisar como imagens de fins trazem narrativas sobre origem. A primeira canção será pensada a partir da interpretação de Carmen Miranda e a segunda a partir da obra *Luz negra*, dos artistas plásticos Nuno Ramos e Eduardo Climachauska. Na segunda parte, observo o documentário de ficção científica *Branco sai, preto fica* (2014) para pensar mecanismos da necropolítica no contexto brasileiro. De seguida, prossigo com o filme de Adirley Queirós para refletir como é construída a alteridade entre Ceilândia e Brasília⁴ e que possíveis reflexões o desfecho da trama traz no sentido de mudanças nesta relação. Por fim, nas

³ No livro *No tempo das catástrofes* (2015), Isabelle Stengers faz uma crítica às noções de crescimento e desenvolvimento econômicos. A autora dedica o livro àqueles que “vivem em suspenso”, ou seja, às pessoas que já reconhecem a necessidade de uma mudança, mas vivem a angústia entre o que *podem* e o que é *preciso* fazer. Em outras palavras, “viver em suspenso” é conviver com a assunção de que uma mudança é necessária, ao mesmo tempo, em que se admite que talvez seja tarde demais para fazê-la, que o tempo de mudar já passou e, portanto, encontrar saídas para futuros menos bárbaros é uma tarefa – a um só tempo – cada vez mais urgente e cada vez mais difícil.

⁴ No filme de Queirós, Brasília é separada de sua cidade-satélite Ceilândia por barreiras físicas. Para entrar na capital, é necessário, por exemplo, passaporte. Mais detalhes sobre a relação entre as duas cidades vizinhas são debatidos na quarta seção deste ensaio.

considerações finais interrogo se podemos partir do nosso estado de morte para repensar uma nova forma de vida em comum.

IMAGENS DO FIM, MITOS DA ORIGEM

Para Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2017: 36), todo pensamento sobre o fim do mundo traz narrativas sobre o começo, o “tempo antes-do-fim”. Para os autores, hoje a humanidade retoma uma ideia cosmológica diferente, que repensa a separação natureza/homem a partir do conceito de Antropoceno. Mas antes de entrar, especificamente, nesta questão, sugiro que observemos duas diferentes perspectivas de fim do mundo: a da interpretação de Carmen Miranda da música “E o mundo não se acabou” (1938), de Assis Valente; e a da vídeo-obra *Luz negra* (2002), de Nuno Ramos e Eduardo Climachauska, em que o samba “Juízo final”, de Nelson Cavaquinho, surge como um dos elementos centrais. A marchinha, escrita na primeira metade do século XX – o século que acreditou no futuro como diz Franco Berardi (2011) –, tem uma percepção bastante diferente do apocalipse que a obra de Nuno Ramos e Climachauska, apesar desta talvez ainda carregar vestígios de um otimismo que hoje é pouco compartilhado pelo mundo.

Carmen Miranda é uma personagem controversa da cultura popular brasileira. A cantora e atriz foi figura-chave de uma política de aproximação entre Brasil e Estados Unidos (EUA) nas décadas de 1930 e 1940. Chamada “política de boa vizinhança”, esta estratégia de aproximação entre os dois países ficou conhecida como o início da chegada e da penetração de ideais culturais americanos na sociedade brasileira. Carmen Miranda foi considerada a embaixadora desta então nova relação entre Brasil e EUA. Seu jeito extremamente caricato de se vestir fez sucesso, e ela estreou vários filmes populares americanos. Até hoje pode ser considerada a brasileira que teve mais sucesso nos EUA e que, sem dúvida, ajudou a formar uma imagem bastante específica (e distorcida) da brasileira e da brasilidade no exterior. Uma imagem estereotipada que até hoje ecoa no imaginário estrangeiro. Branca e de origem portuguesa, Carmen Miranda se fantasiava de baiana, com roupas sempre muito coloridas e turbantes com frutas na cabeça. As blusas de modelo tomara-que-caia com mangas bufantes vinham sempre acompanhadas de colares e pulseiras coloridos.

Em “E o mundo não se acabou” (1938), uma jovem – ao ouvir o anúncio do fim do mundo – decide aproveitar ao máximo seus últimos momentos na Terra. “Beijei a boca de quem não devia / Peguei na mão de quem não conhecia / Dancei um samba em traje de maiô”, diz a música. O mundo, no entanto, não acaba e a jovem – tendo gasto dinheiro, beijado homens que *não devia* e perdoado dívidas – prevê confusão. Aqui,

temos uma visão caricata do apocalipse, não se trata de um sentimento angustiante ou da constatação dos trágicos efeitos do avanço do capitalismo na natureza e a inevitável ligação desta com a sobrevivência humana. Diante do fim do mundo, a jovem da música decide romper seus compromissos e suspender suas rixas pessoais, mas depois a vida retornará ao normal e ela terá que lidar com as consequências de suas apressadas decisões, “vai ter muito barulho e confusão, porque o mundo não se acabou”. Embalada pelos ritmos e a voz alegres de Carmen Miranda, esta representação de fim do mundo pode ser lida como uma sátira diante daqueles – que àquela altura – se preocupavam com o apocalipse.

Para Boaventura de Sousa Santos (2010), concepções de tempo, temporalidade e espaço se relacionam intimamente com compreensões de mundo e as formas pelas quais elas criam e legitimam hierarquias e relações de poder. O século XX é chamado por muitos de “século do futuro” ou do progresso. E, no caso da modernidade ocidental, foi precisamente esta noção de tempo linear focada no futuro e no progresso, que legitimou discursos de classificação de povos e espaços fora da Europa como atrasados e selvagens, ou seja, representantes do passado na modernidade. Enrique Dussel (1994) demonstra como esta dita inferioridade dos povos não europeus é central para a construção do que chama “mito da modernidade”. Isto é, a noção de que o colonizado é culpado pelo seu próprio atraso e que necessitaria do colonizador europeu para “superar” tal condição. Nesta narrativa, a violência da colonização é vista como um mal necessário, inevitável e menor do processo civilizatório e o colonizador emerge como uma espécie de salvador. No século XX, é possível observar narrativas similares por trás tanto da exploração colonial na África, quanto em justificativas de intervenções humanitárias mais recentes.⁵ A centralidade do tempo nas relações de poder é observada também na antropologia. Como afirma Johannes Fabian (2013: 164; *italico no original*), uma relação temporal específica fez com que a antropologia ajudasse a estruturar “relações entre o Ocidente e seu Outro, entre a antropologia e o seu objeto, [...] concebidas não apenas como diferença, mas como distância no espaço e no tempo”. E foi esta construção de um tempo único e uniforme, onde cada espaço ocupa um estágio temporal diferente de uma mesma história e no qual a Europa é colocada na frente das demais sociedades e culturas, o que legitimou a ideia de colonização como missão civilizatória e, mais tarde, as teorias de modernização (Massey, 2005).

Mas, por trás desta noção de progresso, há outra não tão óbvia: o atrelamento da ideia de evolução ao futuro. O homem moderno acreditava que o amanhã seria

⁵ Para saber mais sobre a crítica pós-colonial a intervenções humanitárias e teorias da modernização, ver Fernández (2012), Inayatullah e Blaney (2004), e Krishna (2009).

sempre melhor que o passado e o presente. Berardi (2011: 17) nos lembra que “o futuro não é uma dimensão natural da mente, mas uma percepção e uma imaginação [...] que muda de acordo com mudanças culturais”. Se a temporalidade moderna é construída a partir da autonomia do presente – em outras palavras, na ideia de que o sujeito moderno é aquele que liberto do passado pode construir no presente seu caminho para o progresso (Fasolt, 2013) –, esta não é mais a percepção contemporânea. “Sabemos que um tempo depois do presente chegará, mas não esperamos que ele vá realizar as promessas do presente” (Berardi, 2011: 17). Ainda parte de uma visão moderna da sociedade, a música popular cantada por Carmen Miranda não pode senão ver o fim do mundo com ceticismo e brincadeira ou ainda como um infeliz acaso, porque naquele momento a imaginação temporal vigente indicava que o futuro era – *naturalmente* – o aprimoramento do hoje. Mais de 80 anos depois, ainda que em graus variados de pessimismo, torna-se quase impossível ignorar o horizonte encurtado à nossa frente.

Debaixo de um sol a pino, homens enterram gigantes caixas de som em um descampado. Tal como caixões, elas são colocadas em buracos em formato de cova. Por vezes, um cachorro abandonado aparece vagueando estes “túmulos”. E, então, o espectador ouve uma melodia abafada saindo do chão e, em seguida, a voz de Nelson Cavaquinho cantando “Juízo final” atravessa a terra: “Um sol há de brilhar mais uma vez / a luz há de chegar aos corações”. Na vídeo-obra *Luz negra* (2002),⁶ a imagem do samba que ecoa do chão, após ser enterrado, e canta “Do mal será queimada a semente / O amor será eterno novamente / É o juízo final / a história do bem e do mal / Quero ter olhos pra ver / A maldade desaparecer” é – ao mesmo tempo – mórbida e de poderosa esperança. Diferente da marchinha cantada por Carmen Miranda, aqui surge a imagem do juízo final e aquilo que foi enterrado retorna cobrando justiça. Não se trata, no entanto, de qualquer tipo de justiça, mas sim da *justiça divina*, misteriosa aos homens. Percebe-se, portanto, a produção de uma imagem mórbida e ameaçadora, mas ainda assim não completamente ausente de esperança. Talvez seja possível observar *Luz negra* como uma imagem representativa da virada de uma sociedade que confiou no futuro e que – gradativamente – vai suspendendo o amanhã.

As duas representações de fim do mundo e de morte acima retratadas, em sentidos e graus bastante diversos entre si, carregam, portanto, mensagens de esperança. Em outras palavras, são representações ainda não totalmente impregnadas pelo senso de vazio e pessimismo compartilhado pelo contemporâneo sobre o futuro. Para retomar a ideia de que o futuro não é algo natural, assim como

⁶ O vídeo pode ser visto em <https://vimeo.com/126014948> (consultado a 13.05.2019).

nenhuma noção de tempo e temporalidade, sugiro que olhemos alguns exemplos de como futuro, presente e passado ocuparam espaço-tempo prioritário diferentes em diversas culturas e tempos históricos.

Danowski e Viveiros de Castro localizam em Kant e no que ele chamou de “revolução copernicana” a origem da concepção moderna de homem. É, neste momento, afirmam os autores (2017: 51), que em um “surto psicótico” o homem se separa da natureza, colocando-se acima dela como um ser autônomo e soberano. “[...] o ‘excepcionalismo humano’ é um autêntico *estado de exceção ontológico*, fundado na separação autofundante entre Natureza e História” (*ibidem*: 47, itálicos no original). Para Jason W. Moore (2016: 85), o capitalismo enquanto “forma de organizar a natureza e, portanto, uma nova forma de organizar as relações entre trabalho, reprodução e condições de vida” encontra sua singularidade por ser a primeira civilização a se organizar com base na separação entre mente e corpo, homem e natureza. De certa forma, é possível entender a imagem de apocalipse produzida pelo Antropoceno – que reconhece o homem enquanto agente da natureza – como muito próximo à que consta na Bíblia. Ao responsabilizar o homem “pela história de processos terráqueos que comprometem passados e futuros do tempo geológico” (Hamilton, 2018: 391), o Antropoceno transformaria o homem numa espécie de divindade que – paradoxalmente – decide sobre a natureza ao mesmo tempo em que já não está apartada dela. Para Donna J. Haraway (2016: 51), no entanto, o Antropoceno mais parece uma atualização do “fálico conto da aventura moderna”, onde homens – feitos à imagem e semelhança de um deus – assumem superpoderes para *descobrir, desbravar e salvar* o mundo. Por entenderem que o conceito de Antropoceno reforça ainda mais a divisão homem e natureza, apesar de pretender rompê-la, Moore e Haraway optam pelo termo Capitaloceno: a Era do Capital que teria tido início entre os séculos XVI e XVII, com a invasão das Américas, a expansão colonial europeia e a escravidão. Ao pensar nestes termos, os autores afirmam que não é tanto o homem, mas o capitalismo enquanto forma de organizar a natureza que marca o início de uma nova época. Ao contrário da noção de Antropoceno, que parece se ater às consequências da queima de combustíveis fósseis a partir da Revolução Industrial na Inglaterra, o Capitaloceno inscreve no centro da discussão sobre nosso presente e possíveis futuros as desigualdades naturalizadas pelo capitalismo e a violência inerente a processos de modernização e progresso.

Observemos, agora, uma visão de mundo compartilhada por ameríndios. Diferente da mitologia ocidental da gênese do mundo, a mitologia indígena afirma que *antes era tudo humano*. Nesta visão, é a natureza que se separa da cultura, não o contrário. Tudo era humano, mas isto nunca significou que tudo era um. O mundo antes do

nosso era uma multidão de diferenças. O que caracteriza nosso presente, segundo a mitologia indígena, é a estabilização de comportamentos e diferenças no tempo e no espaço. Uma estabilização contínua, mas que pode sempre ser rompida e perturbada.

Dizer que tudo é humano é dizer que os humanos não são uma espécie especial, um evento excepcional que veio interromper magnífica ou tragicamente a trajetória monótona da matéria no universo. O antropocentrismo, inversamente, faz dos homens uma espécie animal dotada de um suplemento transfigurador; ele os toma por seres atravessados pela transcendência como se por flecha sobrenatural, marcados por um estigma, uma abertura ou uma falta privilegiada (*felix culpa*) que os distingue indelevelmente no seio – no centro – da Natureza. (Danowski e Viveiros de Castro, 2017: 101)

O antropocentrismo, portanto, parte do princípio da excepcionalidade e da superioridade humana, ao mesmo tempo em que o subsequente Antropoceno nos coloca em uma encruzilhada. Diante de todos os estudos e projeções catastróficas que mostram como esta visão de soberania do homem pode (e talvez já tenha) encurtado nossa passagem pela Terra, será que não está no momento de pensarmos o mundo de outra forma?

Em *Imaginal Politics: Images Beyond Imagination and the Imaginary*, Chiara Bottici (2014) analisa a relação entre a capacidade humana de produzir imagens, imaginar e a política. O “imaginal” – descrito pela autora como tudo que é formado por imagens, sejam elas resultados de processos individuais ou contextos sociais ou ainda uma mistura entre os dois (*ibidem*: 5) – tem grande influência nas nossas relações sociais e, portanto, na política. “Sem imagens, não pode nem existir um mundo para nós, nem um sujeito para o mundo” (*ibidem*: 6), afirma Bottici ao explicar como nossas concepções de mundo são regidas por imagens e pelo nosso imaginário. De um lado, temos um mundo cada vez mais imerso em imagens; por outro, enfrentamos um momento de escassez de imaginação de futuros possíveis e alternativos. Em um momento em que as imagens deixam de atuar apenas como mediação e parecem cada vez mais em vias de fazer política por si só, Bottici reclama a necessidade de imaginar as coisas de outra forma.

Em um esforço similar de reimaginação da sociedade, Stengers (2015) enfatiza a necessidade de escaparmos dos dois imperativos do capitalismo: o desenvolvimento e a competição. Devemos, diz ela, recusar o papel de consumidores que nos é exigido bem como ser aqueles que devem aceitar as medidas de austeridade, fazer sacrifícios para um futuro desacreditadamente promissor, sem – claro – parar de consumir

(*ibidem*). A equação dinheiro e vida deve ser de alguma forma quebrada para que debates sobre desaceleração possam ganhar lugar. Para tal, é necessário recorrer a novos imaginários, criar novos sentidos que expulsem a máxima do crescimento e retomem a noção de redistribuição de renda. Não é necessário *mais* do mundo, é necessária uma radical repartição de recursos. “Ao entrar em contato com diferentes imagens e ao expandir nosso conhecimento sobre diferentes regimes de verdade, é possível que encontremos um momento de fricção no qual a tirania da sociedade se rompa” (Bottici, 2014: 188).

Com isto em mente, analisarei nas próximas duas seções a visão de tempo e de apocalipse articulada no documentário de ficção científica *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós.

SOB O OLHAR DA POLÍCIA DO BEM-ESTAR SOCIAL

Branco sai, preto fica (2014) transgride tantas fronteiras do gênero cinematográfico e de tempo que é difícil até descrevê-lo. Filmado em Ceilândia, cidade-satélite de Brasília,⁷ a capital modernista brasileira, o documentário de ficção científica parte de um episódio real de violência policial: a invasão de um baile *funk* no clube do Quarentão por agentes do Estado em 5 de março de 1986. Aos gritos de “branco sai, preto fica”, livraram os brancos que ali estavam da surra e dos tiros para, então, começar o ataque contra os negros. A parte documental com relatos de duas das vítimas – Sartana e Marquim – dá lugar à ficção científica, mas de um tipo bastante singular e, poderíamos até dizer, pós-colonial. Efeitos visuais e sonoros, grandes explosões, máquinas extremamente modernas e elaboradas – encontrados em superproduções como *Mad Max* (1979, 2015), *Arrival* (2016), *Alien* (1979) e *Blade Runner* (1982) – são substituídos por gambiarras, desenhos, fotos e improvisos. Tanto assim é que Dimas Cravalaças, personagem enviado do futuro, aterrissa em um contêiner no “território do passado”, vindo de 2070 com a missão de recuperar provas contra o Estado brasileiro por violências contra populações periféricas. Ao ouvir sua missão, transmitida por uma colega do futuro projetada na parede de sua nave-contêiner, Dimas comenta ironicamente as acusações contra o governo brasileiro:

⁷ Antes mesmo de Brasília ser inaugurada, ações de remoção de acampamentos e favelas nas proximidades do Plano Piloto foram postas em curso. Muitos destes bairros e vilas eram ocupados por operários que trabalhavam na construção da então nova capital federal e seus familiares. Em 1970, o governo do Distrito Federal lançou a Campanha de Erradicação de Invasões (CEI) para desativar favelas no Plano. Sob o lema “A cidade é uma só”, agentes do Estado retiraram milhares de famílias com a promessa de melhores condições de habitação e infraestrutura. Em 1971, no entanto, os moradores, foram levados para um terreno ainda em construção e com péssimas condições de vida. Foi ali o início de Ceilândia, apelidada desta forma em decorrência da sigla CEI. Mais de 40 anos depois, as promessas de melhorias de infraestrutura e habitação ainda não foram concluídas. Para saber mais sobre a CEI e a relação entre Brasília – a capital modernista brasileira considerada um símbolo do progresso nacional – e Ceilândia, ver o documentário *A cidade é uma só?* (2011), de Adirley Queirós.

“Novidade”. Nesta seção, analiso o filme a partir da forma como ele retrata Ceilândia como um “mundo de morte”, no sentido da necropolítica de Achille Mbembe (2016), e que reflexões sobre cidadania nos sugere o nome dado a agentes de segurança estatal.

Uma sirene toca e é possível ouvir um anúncio: é a *polícia do bem-estar social*, pedindo que os moradores retornem a suas casas e anunciando 103 dias sem atentados. O alerta acaba com o *slogan*: “um governo melhor é um governo alerta”. Nesta periferia que ocupa um espaço-tempo indefinido – um meio tempo entre presente e futuro ou talvez um presente dilatado no futuro –, bem-estar social passa, portanto, a ser associado à polícia. No sentido mais próximo à Rancière, a polícia é o que garante a manutenção do *statu quo*. Enquanto a política parte do dissenso, de um deslocamento que “faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho” (Rancière, 1996: 42), a polícia garante que *tudo permaneça no seu devido lugar*. No contexto das periferias brasileiras, a polícia é – comumente – associada à violência de Estado, pelas operações e incursões nas favelas, pelas mortes muitas vezes ilegais, mascaradas como autos de resistência e justificadas com base numa guerra às drogas, que mais se assemelha a um genocídio do povo negro brasileiro (Nascimento, 2016). Bem-estar social, por outro lado, é um termo associado à noção de Estado que garantiu algumas barreiras à agressividade do capitalismo, até que nos anos 1980 e 1990 tais amarras foram sendo aos poucos desmanteladas por políticas neoliberais que flexibilizaram uma série de leis trabalhistas e de privatização de serviços até então públicos – por um lado – e infligiram medidas de austeridade econômicas à população – por outro.

O que pode significar, então, a união de duas coisas que remetem para sentidos tão diversos? O anúncio acima referido começa chamando os *cidadãos*. Neste sentido, o que parece estar sendo articulado nesta *polícia de bem-estar social* é uma nova forma de pensar a cidadania naquele espaço que sabemos ser Ceilândia, mas cujo tempo permanece indefinido. O cenário, as casas, as paisagens, tudo remete ao presente. Os avisos e as fronteiras físicas entre Ceilândia e Brasília, das quais trataremos na próxima seção, no entanto, nos remete a um futuro um tanto distópico. Por outro lado, como mencionado anteriormente, Dimas é o personagem que vem de 2070 para o “território do passado”, como é dito no filme. Ainda assim, fica em aberto se o passado a que Dimas retorna é nosso presente ou algum outro tempo que desconhecemos, algum tempo indeterminado entre nós e o personagem que nos dá a sensação de estar diante de um constante presente, porque a exclusão e as leis de morte aplicadas às periferias brasileiras não mudam. É possível ainda argumentar que

polícia de bem-estar social indica a existência de uma cidadania securitizada, ou seja, que só existe a partir de uma lógica de militarização. Percebe-se assim a indicação de uma sociedade que esvazia o sentido de direitos atrelados à noção de cidadania na democracia liberal para carregá-la de um senso de segurança, militarização e vigilância. Uma cidadania, em suma, que só pode existir se controlada pelos aparatos de segurança do Estado.

Ao articular a noção de biopolítica, Michel Foucault (2005 [1975-1976]) marca a passagem de uma soberania, cujo poder último é decidir sobre a morte, para um novo tipo de poder, cuja função-fim é governar a vida. É a mudança entre um poder que *faz morrer e deixa viver* para um que *faz viver e deixa morrer*. Este deslocamento, que começou no século XVIII, marca a virada de um poder disciplinar para um poder que se dirige a populações inteiras, grandes massas de homens e mulheres, e que regula – não apenas seus corpos – mas todos os aspectos de sua vida. Neste período, por exemplo, surgiram procedimentos de controle de natalidade, mortalidade e epidemias. Em outras palavras, esta virada do poder marcou a percepção da própria população enquanto problema político. Este deslocamento, porém, não significou a substituição completa de um poder pelo outro. Ao contrário, eles podem ser articulados. Foucault se pergunta, então, como a morte é justificada em uma sociedade cuja finalidade deve ser a vida, o *fazer viver*. Foucault demonstra como o biopoder – ao controlar a vida de populações – é atrelado a uma série de normas e de padrões a serem repetidos. A sociedade da normalização, como a apelida o autor, produz invariavelmente seus *anormais*, desvios, foras, que nesta mesma lógica devem ser marginalizados, excluídos ou mesmo eliminados. É, portanto, neste sentido que Foucault interroga: como articular a morte no centro de um poder voltado para a garantia da vida?

Segundo o autor, o que garante a aceitabilidade do poder de matar em uma sociedade da normalização é o racismo. Ele escreve:

[o racismo] assegura a função de morte na economia do biopoder, segundo o princípio de que a morte dos outros é o fortalecimento biológico da própria pessoa na medida em que ela é membro de uma raça ou de uma população, na medida em que se é elemento numa pluralidade unitária e viva. (Foucault, 2005 [aula de 17 de março de 1976]: 308)

O título do filme *Branco sai, preto fica* pode ser visto precisamente como exemplo de como o racismo decide entre os que vivem e os que morrem, neste caso os que vão para casa e os que são agredidos pela polícia. Em outra cena, Marquim aparece conferindo os passaportes recém-adquiridos para entrar em Brasília. No canto inferior

de cada um deles está marcado “branco” ou “preto”, mostrando a centralidade discriminatória que a raça não perde na democracia racial à brasileira.

Achille Mbembe (2016) parte da explicação de Foucault sobre a articulação entre racismo e Estado para mostrar como, hoje, políticas de morte são direcionadas a vastas populações, negras, periféricas, imigrantes ou de trabalhadores, não sendo mais necessário ser propriamente negro para se estar nestes “mundos de morte” – ainda que, no Brasil, esta sobreposição continue sendo a norma. Mbembe retorna à colônia para explicar como o Estado se desenvolveu nestes contextos. Como durante a colonização não existia vínculo algum entre colonizador e colonizado, as leis de guerra não precisavam ser aplicadas nas colônias, pois não se tratavam de oponentes que se respeitavam mutuamente ou reconheciam a soberania um do outro. Neste sentido, portanto:

[...] as colônias são zonas em que guerra e desordem, figuras internas e externas da política, ficam lado a lado ou se alternam. Como tal, as colônias são o local por excelência em que os controles e as garantias de ordem judicial podem ser suspensos – a zona em que a violência do estado de exceção supostamente opera a serviço da “civilização”. (Mbembe, 2016: 133)

Similarmente, Giorgio Agamben busca entender a exceção que se encontra na soberania do Estado moderno e vê o campo de concentração como o *nomus* desta relação, onde a exceção não se torna apenas regra permanente, mas onde há uma indiscernibilidade entre ambas. A exceção, neste sentido passa a ser um mecanismo integrante da norma. Ele explica:

[...] qualquer acontecimento no campo, do mais vulgar ao mais excepcional, põe em ação a decisão sobre a vida nua que atualiza o corpo biopolítico alemão. A separação do corpo judeu é a imediata produção do corpo próprio alemão, tal como a aplicação da norma é a sua produção. (Agamben, 1998: 166)

Mbembe faz reflexão semelhante, mas considera a *plantation* como o paradigma fundacional desta relação entre soberania e exceção no Estado moderno. De certa forma, o poder de Estado como retratado em *Branco sai, preto fica* parece reproduzir justamente esta impossibilidade de diferenciar norma e exceção. Neste sentido, Ceilândia surge como um “mundo de morte”, onde “formas novas e únicas da existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o *status* de ‘mortos-vivos’” (Mbembe, 2016: 146). A ideia de um

espaço ao mesmo tempo vivo e morto pode ser experimentado pelo vazio quase onipresente nas cenas gravadas em Ceilândia. São poucos personagens que compõem o filme e, na rua, o espectador vê apenas carros e trens passando, mas quase não há pessoas. As imagens do baile *funk*, nos anos 1980, e os relatos de Marquim e Sartana dão conta de uma comunidade com vida, com ação, mas não é isso que se vê na tela.

De outro lado, Dimas volta de 2070 para tentar recuperar provas de um fato ocorrido em 1986, quase cem anos antes, e ainda sem punição ou reparação. Marquim e Sartana vivem solitários, com seus corpos feridos e marcados pela violência policial (o primeiro em uma cadeira de rodas, o segundo teve a perna amputada e agora usa uma prótese). Em busca de vingança, planejam o lançamento de uma bomba cheia de músicas e barulhos de Ceilândia para acabar com Brasília. Desistem, de certa forma, de ter uma vida diferente da que levam desde que foram feridos por policiais em um baile *funk* e decidem agir jogando em Brasília um explosivo com a cultura da periferia.

Em um breve artigo sobre a necropolítica de Mbembe, Carla Rodrigues (2018) descreve a singularidade brasileira. A autora afirma que – no Brasil – o necropoder se dá em três etapas: nega o acesso à lei, depois adia tal acesso com promessas infundáveis para, por último, rejeitá-lo novamente “não apenas por ser a lei inalcançável, mas para que se possa de novo prometer e assim alimentar a guerra sempre em nome de uma lei que só virá como violência” (*ibidem*: 34). Depois de ter entregue as provas da violência de Estado e os depoimentos das duas vítimas à sua colega do futuro, Dimas recebe a notícia de que sua missão ainda não acabou. Antes de voltar, ele terá que impedir um acontecimento eletromagnético (a bomba planejada por Marquim e Sartana) ou, então, tudo estará perdido. Irritado, Dimas se une aos moradores de Ceilândia. Em uma cena, o personagem aparece numa troca de tiros, em combate com o que se entende ser agentes do futuro e grita: “Trá-trá-trá toma aí paga pau^[8] do progresso, toma aí 225 prestação [sic] [...] Não vai vir aqui não né? Vai ficar aí no futuro. [...] Trá-trá-trá, racista que não vai mudar a cara nunca, vai ficar desse jeito mermo [sic]! Toma Europa do inferno!”. Logo depois, Dimas aparece correndo na torre de transmissão, que era parte do plano de Marquim e Sartana, e na cena final observa um cenário de explosão. Ao perceber que a promessa de reparação não deixará de ser promessa, Dimas desiste de voltar ao futuro e se une aos colegas do território do passado porque parece entender que o futuro não será diferente daquele presente nem do passado, pelo menos não naquela cidade periférica.

⁸ “Paga pau” é uma gíria que significa bajulador, adulator.

BRASÍLIA BOMBARDEADA OU A EXPLOSÃO DA ALTERIDADE MODERNA COLONIAL

Marquim desce em uma precária rampa elétrica para a sala de casa onde funciona sua rádio. Ele narra aos ouvintes o fatídico domingo em que foi ao baile no Quarentão para estreitar os novos passos de dança que criara com os amigos, paquerar meninas da cidade e se divertir, mas no qual saiu do clube baleado e em uma cadeira de rodas. Nas fotos, vemos imagens de bailes da época, cheios de jovens dançando. “Tá acontecendo alguma coisa ali na portaria. [Barulho de tiro]. Vixe, é os cana^[9] [sic]”, diz Marquim, reproduzindo os acontecimentos daquele longínquo fim de semana. Então, ele imita a voz dos policiais invadindo o clube: “Bora, bora, bora. Puta prum lado, veado pro outro. [...] Tô falando que é branco lá fora e preto aqui dentro. Branco sai e preto fica, porra [sic]”. *Branco sai, preto fica* (2014) tem em seu próprio título a construção de um binário: branco/preto. A posição de um sujeito no mundo varia, neste sentido, de acordo com a posição que ele ocupa no binário. Brancos fora, pretos dentro. O relato do episódio, que serve de ponto de partida para o documentário de ficção científica de Adirley Queirós, apenas reforça esta construção. Puta de um lado, veado de outro. O evento demonstra como as divisões de raça e sexualidade – que fundam, junto com as categorias de classe e gênero, as hierarquias e relações de poder da sociedade moderna – são determinantes na escolha dos *alvos* da polícia, na produção dos *inimigos* do Estado. No decorrer do filme, o espectador observa a divisão marcada pelos policiais ser deslocada e reproduzida em Ceilândia, que encontra seu outro em Brasília ou *na* Brasília, como dizem os personagens.

A lógica moderna se estrutura a partir da construção de binários opostos, onde um é sempre constituído a partir da ausência do outro. O pensamento moderno equaciona, portanto, diferença e inferioridade (Inayatullah e Blaney, 2004). A partir de Todorov (1984), Inayatullah e Blaney mostram como a violência colonial reproduz a separação entre o Eu e o Outro e recusa qualquer sobreposição entre as duas identidades, ignorando a forma como uma é parte da constituição da outra. A relação entre Ceilândia e Brasília retratada no filme também pode ser vista a partir da lente de um encontro colonial, onde a periferia é a colônia e a capital federal, o colonizador. Uma das cidades-satélites de Brasília, Ceilândia é construída como a ausência de tudo que a capital tem/é. Ao longo de praticamente todo o filme, no entanto, a capital é representada apenas nas falas dos personagens e nas luzes que aparecem no fundo das imagens sem serem precisamente identificadas. Ao fim, no momento da explosão, Brasília é vista a partir de desenhos feitos por Sartana, e o espectador pode ver pessoas correndo por entre os famosos edifícios modernistas de Oscar Niemeyer.

⁹ Maneira informal de chamar policiais.

Ceilândia no filme é vazia e feia. A Brasília dos desenhos é a que estamos familiarizados, a Praça dos Três Poderes¹⁰ é a mesma e há muitas pessoas correndo e gritando.

Marquim dirige seu carro em direção a Brasília, quando ouvimos a *polícia do bem-estar social* anunciar que, para entrar na cidade, é preciso apresentar um passaporte. Neste espaço-tempo indeterminado criado por Adirley Queirós, a periferia já está separada fisicamente da metrópole. A relação hierárquica entre centro e periferia é levada a um novo estágio de exclusão: a construção de barreiras físicas fiscalizadas pelo Estado. Em Brasília, a lei parece ser a inversa do título do filme: *preto sai, branco fica*. Barrados do lado de *fora* e sem ver nenhum horizonte de reparação por parte do Estado que os marcou com violência, como Marquim e Sartana podem acessar seu Outro?

Segundo Mario Blaser e Marisol de la Cadena (2018), o necropoder comumente articula Estado e empresas privadas em políticas ditas em prol do “bem comum nacional”, ou seja, práticas de extrativismo para geração de energia e recurso para o alcance do que Estados consideram crescimento econômico. Segundo os autores, “[...] estas alianças revelam que a comunidade declarada em afirmações sobre o bem comum nacional são uma imposição: para que exista [a comunidade], é preciso a destruição do que o Estado não reconhece” (*ibidem*: 4). Em outras palavras, a lógica na construção de uma comunidade nacional envolveria a aniquilação daquilo que não se reconhece como parte dela, de seus foras. Se pensarmos Ceilândia como um “mundo de morte” (Mbembe, 2016), podemos ver aquela população periférica como o Outro não reconhecido pelo Estado e, por isso, relegada repetidamente à condição de morto-vivo (ou será vivo-morto?).

Suspenso no espaço-tempo após o episódio no Quarentão, Sartana diz que vê aquele fatídico dia como o fim de sua vida ou de uma de suas vidas. Mutilados pelo Estado, os dois jovens já não podem dançar e parecem viver em um isolamento melancólico desde então, em um estado de esvaziamento quase total de suas vidas. Neste cenário, *de fora*, Marquim cria um plano que recoloca Ceilândia no centro de Brasília: uma bomba com sons e músicas da periferia. Sartana o ajuda na execução do plano. “Acho que está faltando uns sons de ambulante [...] tem que ficar bem a cara da Ceilândia”, diz um outro amigo encarregado de mixar o áudio do explosivo. A bomba que vem de Ceilândia não é, portanto, um artefato qualquer, é uma bomba que explode a cultura e os sons da periferia na cidade que parece empenhada em excluí-la

¹⁰ A Praça dos Três Poderes reúne três edifícios que representam os três poderes da República: Palácio do Planalto (Executivo), Supremo Tribunal Federal (Judiciário) e Congresso Nacional (Legislativo). Com projeto urbanístico de Lúcio Costa e construções de Oscar Niemeyer, a Praça é um dos principais cartões-postais de Brasília.

com fronteiras, passaporte e uma polícia de bem-estar social. Com violência, Marquim e Sartana impõem a periferia no centro, misturam e sobrepõem os dois espaços enquanto se fazem escutar em meio aos gritos e à correria de multidões desesperadas. Mas, em termos de reflexões sobre alteridade (*outras* alteridades) neste nosso presente-fim apocalíptico, o que o retorno violento da periferia ao centro – narrado no filme – pode nos sugerir?

Momentos antes de a bomba ser detonada, Marquim e Sartana aparecem em cenas extremamente melancólicas. Sartana folheia um antigo álbum de fotografias, em que observa imagens de um casamento entre um homem negro e uma mulher branca. Marquim faz uma transmissão na rádio em que diz que vai ouvir músicas de “dor de cotovelo”. Logo depois, vemos o personagem atear fogo no sofá, onde havia escondido seus discos, os mesmos que usava para fazer seus programas de rádio. Não fica claro se a explosão de Brasília é seu fim ou mesmo se significa o fim de Ceilândia, mas ao queimar seus discos Marquim sugere que algo irá mudar. Sua relação com o passado e com os outros são quase exclusivamente mediadas por suas transmissões. Os discos queimados indicam o fim desta forma de se relacionar com o mundo, de viver.

Por outro lado, após produzir as provas contra o Estado brasileiro e ver a reparação mais uma vez adiada (agora em decorrência ao ataque em Brasília), Dimas se rebela e ao invés de impedir o plano, se une a ele. Há, portanto, várias indicações que sugerem o rompimento do antigo padrão, da manutenção de um presente constantemente dilatado e muito pouco diferente em si mesmo. O comportamento dos personagens pode ser entendido como a constatação de que não há e não haverá nunca reparação para as populações periféricas se esta continuar a ser concebida nos termos do Estado, o mesmo que mata tais populações. A explosão, a decisão de Dimas e a queima dos discos de Marquim parecem nos sugerir a necessidade de se pensar uma nova forma de relação social, de sociedade, para que se retire, de vez, a periferia do espaço-tempo inferior e atrasado relegado a ela por uma lógica moderna colonial. Mas, para conceber um outro mundo, é preciso novos vocabulários e novas imagens. Neste sentido, o filme aponta para um caminho similar ao de Stengers (2015) e Bottici (2014): será preciso inventar um novo mundo para que continue a existir um mundo. Ou ainda, é preciso recorrer a outras cosmologias, imagens e palavras para “imaginar criativamente um futuro que não seja apenas o desdobramento da lógica do presente, mas um processo de redescoberta e re-imaginação” (Inayatullah e Blaney, 2004: 217).

JÁ ESTAMOS TODOS MORTOS OU PENSAR O FIM PARA REPENSAR UM COMEÇO

Franco Berardi (2011) afirma insistir em pensar sobre futuros alternativos por acreditar nas limitações de seu próprio saber, ainda que nada hoje aponte para mudanças significativas na forma de a humanidade se organizar coletivamente. A catástrofe presente, diz, não indica nenhum acordo com o bem-estar social. “Mas a catástrofe é exatamente [...] aquilo que aponta para onde um novo horizonte será revelado” (*ibidem*: 127), completa o autor no que parece ser uma alusão ao conceito de catástrofe em Walter Benjamin (1987). Neste artigo, percorri três representações do fim do mundo. Comecei com o tom jocoso de Carmen Miranda até chegar à melancolia de Marquim e Sartana e ao bombardeio de Brasília na ficção científica de Queirós. Fiz, é possível argumentar, um caminho parecido com o que o mundo parece estar fazendo em direção a um tom apocalíptico sobre tudo.

Hoje, a experiência do apocalipse deixou o futuro e já vive em nosso presente — um presente catastrófico como diz Berardi (2011). Se o apocalipse é hoje, então, podemos supor que já estamos todos mortos. E, neste caso, não seria o *estar no fim* um tempo-espaço privilegiado para se pensar um novo começo? Ou melhor, para se imaginar um novo senso de coletividade? Paradoxalmente, no entanto, parece que vivemos uma inércia coletiva, que somos vivos-mortos que tal como zumbis pairam na Terra repetindo automaticamente as ações do passado. Este ensaio termina sem grandes conclusões, mas gostaria de encerrá-lo com mais algumas palavras de Berardi:

Meu conhecimento e minha compreensão estão perdendo o evento, a singularidade. Então, devo agir “como se”. Como se as forças do trabalho e do conhecimento pudessem superar as forças da ganância e da obsessão por propriedade. Como se trabalhadores pudessem superar a fragmentação de suas vida e inteligência e dar à luz a um processo de auto-organização do conhecimento coletivo. Devo resistir simplesmente porque não sei o que acontecerá depois do futuro e eu devo preservar a consciência e a sensibilidade da solidariedade social, da empatia humana, da atividade gratuita, de liberdade, igualdade e fraternidade. (2011: 127-128).

Revisão de Ana Sofia Veloso

LUCIANA MARTINEZ

Doutoranda do programa de Pós-Colonialismos e Cidadania Global, Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra
Colégio de S. Jerónimo, Largo D. Dinis, Apartado 3087, 3000-995 Coimbra, Portugal
Contacto: lucianamartinez@ces.uc.pt

Artigo recebido a 15.05.2019

Aprovado para publicação a 08.10.2019

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio (1998), *O poder soberano e a vida nua: homo sacer*. Lisboa: Editorial Presença.
- Benjamin, Walter (1987), "Teses sobre o conceito de história", in Walter Benjamin, *Obras escolhidas – Vol. 1: magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 222-232.
- Berardi, Franco Bifo (2011), *After the Future*. London: AK Press.
- Blaser, Mario; Cadena, Marisol de la (2018), "Pluriverse: Proposals for a World of many Worlds" in Marisol de la Cadena; Mario Blaser (orgs.), *A World of many Worlds*. Durham: Duke University Press, 1-22.
- Bottici, Chiara (2014), *Imaginal Politics: Images beyond Imagination and the Imaginary*. New York: Columbia University Press.
- Danowski, Déborah; Viveiros de Castro, Eduardo (2017), *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Instituto Socioambiental.
- Dussel, Enrique (1994), *El encubrimiento del otro: hacia el origen del mito de la modernidad*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Fabian, Johannes (2013), *O tempo e o outro: como a antropologia estabelece seu objeto*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes. Tradução de Denise Jardim Duarte [orig. 1983].
- Fasolt, Constantin (2013), "Breaking up Time – Escaping from Time: Self-Assertion and Knowledge of the Past", in Chris Lorenz; Berber Bevernage (orgs.), *Breaking up Time: Negotiating the Borders between Present, Past and Future*. Bristol: Vandenhoeck & Ruprecht, 176-198.
- Fernández, Marta (2012), "Um (des)encontro de saberes: teorias da modernização e teoria das Relações Internacionais", *Carta Internacional (USP)*, v. 07, 35-52.
- Foucault, Michel (2005), *Em defesa da sociedade*. Curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes. Tradução de Maria Ermantina Galvão.
- Hamilton, Scott (2018), "Foucault's End of History: The Temporality of Governmentality and Its End in the Anthropocene", *Millennium: Journal of International Studies*, 46(3), 371-395.

- Haraway, Donna J. (2016), "Staying with Trouble: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene", in Jason W. Moore (org.), *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM Press, 34-76.
- Inayatullah, Naeem; Blaney, David (2004), *International Relations and the Problem of Difference*. London/New York: Routledge.
- Krishna, Sankaran (2009), *Globalization and Postcolonialism: Hegemony and Resistance in the Twenty-First Century*. New York: Rowman & Littlefield Publishers.
- Massey, Doreen (2005), *For Space*. London: Sage Publications.
- Mbembe, Achille (2016), "Necropolítica", *Arte & Ensaios*, 32, 123-155.
- Moore, Jason W. (2016), "The Rise of Cheap Nature", in Jason W. Moore (org.), *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland, CA: PM Press, 78-115.
- Nascimento, Abdias do (2016), *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectivas.
- Rancière, Jacques (1996), *O desentendimento*. São Paulo. Editora 34.
- Rodrigues, Carla (2018), "Guerra colonial à moda brasileira", *Revista CULT*, 240, 33-35.
- Sousa, Boaventura de Sousa (2010), *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Editora Cortez.
- Stengers, Isabelle (2015), *No tempo das catástrofes*. São Paulo: Cosac Naify.
- Todorov, Tzvetan (1984), *The Conquest of America: The Question of the Other*. Nova York: Harper and Row.

LISTA DE AUDIOVISUAIS

- Gomes, Dias (1996), *O fim do mundo*. Telenovela em 35 episódios exibida na *Globo*. Rede Globo.
- Miller, George (1979), *Mad Max*. Kennedy Miller Productions e Crossroads.
- Miller, George (2015), *Mad Max: Fury Road*. Warner Bros, Village Roadshow Pictures, Kennedy Miller Productions e RatPac-Dune Entertainment.
- Queirós, Adirley (2011), *A cidade é uma só?* Ceicine, Cinco da Norte CEI e 400 filmes.
- Queirós, Adirley (2014), *Branco sai, preto fica*. Cinco da Norte.
- Ramos, Nuno; Climachauska, Eduardo (2002), *Luz negra*. Sequência Filmes.
- Scott, Ridley (1979), *Alien*. Brandywine Productions e Twentieth Century Fox Productions.
- Scott, Ridley (1982), *Blade Runner*. The Ladd Company, Shaw Brothers e Warner Bros.
- Villeneuve, Denis (2016), *Arrival*. Lava Bear Films, FilmNation Entertainment, 21 Laps Entertainment, Reliance Entertainment e Xenolinguistics.