



**Do canibalismo cósmico às (re)figurações coloniais da
máquina-boca no filme *O clube dos canibais***

**Del canibalismo cósmico a las (re)figuraciones coloniales de la
boca-máquina en la película *El club de caníbales***

**From cosmic cannibalism to colonial (re)figurations of the
mouth-machine in the film *The cannibal club***

José Laerton Santos da Silva

Mestre em Estudos da Mídia pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Membro do Grupo de Pesquisa VISU – Laboratório de Práticas e Poéticas Visuais (CNPq). Natal (RN), Brasil.

E-mail: laerthon@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2025-8650>

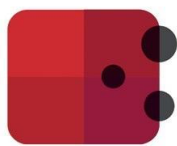
Daniel Meirinho

Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa (UNL), Portugal. Professor do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Líder do Grupo de Pesquisa VISU – Laboratório de Práticas e Poéticas Visuais (CNPq). Produtividade em pesquisa do CNPq – Nível E. Natal (RN), Brasil.

E-mail: danielmeirinho@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4658-5556>

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Resumo: A partir da representação de pessoas pretas nos filmes de terror contemporâneos, o artigo reflete sobre a construção simbólica de artifícios narrativos sobre o mecanismo alegórico biológico da fome colonial, através da ótica da racialidade. O conceito de canibalismo cósmico e máquina-boca possibilitam compreender o ato violento e figurativo de comer a partir da análise do filme *O clube dos canibais* (2019). A decomposição da articulação narrativa de terror da obra possibilita a exploração das estruturas simbólicas associadas à violência colonial extrativista representada pela parábola do ato de devorar, canibalizar e despedaçar corpos pretos “submissos” em uma conjuração arquetípica da geologia colonial da fome. A aplicação da análise fílmica se valida a partir da reflexão crítica que Denise Ferreira da Silva e bell hooks propõem sobre as questões da racialidade e do capitalismo e de sua relação com o imaginário, estabelecendo compreensões sobre quais corpos são comestíveis em uma sociedade com transtorno alimentar estrutural. O canibalismo surge como uma chave relacional com o espectador ao tensionar o ato de comer ao sentido de explorar e devorar, a partir das hierarquias de raça e de classe que demarcam as relações de poder em uma cadeia alimentar colonial-global. O vulnerável alimento como parte de um jogo da supremacia extrativista.

Palavras-chave: Cinema de terror; Colonialidade; Canibalismo; Representação.

Resumen: A partir de la representación de los negros en el cine de terror contemporáneo, el artículo reflexiona sobre la construcción simbólica de dispositivos narrativos sobre el mecanismo alegórico biológico del hambre colonial, a través del lente de la racialidad. Los conceptos de canibalismo cósmico y boca-máquina permiten comprender el acto violento y figurativo de comer a partir de un análisis de la película *El club Canibal* (2019). La descomposición de la articulación narrativa del horror de la obra permite la exploración de las estructuras simbólicas asociadas con la violencia colonial extractiva representada por la parábola del acto de devorar, canibalizar y desgarrar cuerpos negros sumisos en una conjuración arquetípica de la geología colonial del hambre. La aplicación del análisis cinematográfico establece conocimientos sobre qué cuerpos son comestibles en una sociedad con trastornos alimentarios estructurales. El canibalismo emerge como clave relacional con el espectador al tensionar el acto de comer con el sentido de explorar y devorar, a partir de las jerarquías de raza y clase que demarcan las relaciones de poder en una cadena alimentaria colonial-global. Alimentos vulnerables como parte de un juego de supremacía extractiva.

Palabras clave: Cine de terror; Colonialidad; Canibalismo; Representación.

Abstract: Based on the representation of black people in contemporary horror films, the article reflects on the symbolic construction of narrative devices about the biological allegorical mechanism of colonial hunger, through the lens of raciality. The concept of cosmic cannibalism and mouth-machine make it possible to understand the violent and figurative act of eating based on a film analysis of the film *The Cannibal Club* (2019). The decomposition of the work's narrative articulation of horror enables the exploration of the symbolic structures associated with extractive colonial violence represented by the parable of the act of devouring, cannibalizing and tearing submissive black bodies into pieces in an archetypal conjuration of the colonial geology of hunger. The application of film analysis establishes understandings about which bodies are edible in a society with structural eating disorders. Cannibalism emerges as a relational key with the spectator by tensioning the act of eating with the sense of exploring and devouring, based on the hierarchies of race and class that demarcate power relations in a colonial-global food chain. Vulnerable food as part of a game of extractive supremacy.

Keywords: Horror cinema; Coloniality; Cannibalism; Representation.

Introdução

Este artigo apresenta um pequeno extrato dos resultados de pesquisa realizada no mestrado do Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia do Centro de Ciência Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPgEM/UFRN) e parte da alegoria figurativa na qual se considera o entendimento biologizante da boca como o aparelho inicial do sistema digestivo. Um mecanismo

maquínico de alguns seres vivos por onde começa o processo de alimentação, através de uma cavidade com a função anatômica moldada para morder, rasgar, extrair e triturar algo no ato humano de comer. A máquina-boca é assim associada, nesta metáfora, como um instrumento de devoração da matéria orgânica que nutre e sustenta o sistema-corpo e o mantém vivo. A ideia de máquina-boca é acionada sob os horizontes filosóficos de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010), em um cenário de capitalismo onde tudo compõe máquina¹.

O canibalismo é associado à prática de alguns animais de se alimentarem do outro da sua mesma espécie sendo associado, sob o olhar do colonizador, a uma atrocidade e evidência de selvageria, na qual se impõe uma extrema censura a este tipo de ato. No transcorrer da história as práticas antropofágicas são associadas aos povos originários em uma tentativa “bárbara” retórica e ideológica de se estabelecer uma superioridade moral sobre um outro indivíduo ou grupo de pessoas “minoritárias”².

O consumo de seres humanos é analisado neste trabalho a partir de uma lente metafórica e simbólica, de uma figuração da fantasia canibal em devorar outros membros da mesma espécie, em rituais “simbólicos-econômicos” que envolvem alimentar-se do corpo outro. O canibalismo passa por uma possibilidade real, não apenas de sobrevivência, mas como uma alegoria moral e ética de controle e poder na experiência colonial, recaindo conseqüentemente em violência total. A matéria-corpo, sinalizaria, assim, para a dimensão cósmica (vital/energética). O que chamamos de canibalismo cósmico surge pela tomada do imaginário colonial como uma dimensão de leitura dos fluxos orgânicos (matéria-corpo) em escala cósmica.

Ao explorar as possibilidades da análise fílmica através do filme *O clube dos canibais* (2019) do cineasta brasileiro Guto Parente, este trabalho busca compreender os significados narrativos estéticos que acionam as noções de necropolítica, desenvolvidas pelo filósofo camaronês Achille Mbembe (2018). O reconhecimento do filme como obra do gênero terror sinaliza a consideração de indexações diversas desde críticas até os estudos acadêmicos, fortemente influenciadas pelas delimitações teórico-conceituais de terror apresentados pela professora, cineasta e pesquisadora afro-estadunidense Robin R. Means Coleman (2019). O filme foi um dos quatro filmes

¹ “Assim, a máquina-ânus e a máquina-intestino, a máquina-intestino e a máquina-estômago, a máquina-estômago e a máquina-boca, a máquina-boca e o fluxo do rebanho (“e depois, e depois, e depois...”). Em suma, toda máquina é corte de fluxo em relação àquela com que está conectada, mas ela própria é fluxa ou produção de fluxos em relação àquela que lhe é conectada.” (Deleuze; Guattari, 2010, p.??)

² Ao longo do texto a antropofagia busca extrapolar a elaborada por Oswald de Andrade, já que o autor e o movimento historicamente passaram alheios as questões raciais e identitárias em seu “canibalismo simbólico”. A metáfora antropofágica para o ato ritualístico de comer ou devorar fisicamente e simbolicamente outra pessoa vai além do canibalismo e está inserido nas complexidades das violências e dinâmicas raciais de opressão.

selecionados para composição da pesquisa de mestrado, segundo critérios estabelecidos em projeto de investigação. A seleção do filme sinaliza, também, para aproximação de exercício de leitura de uma obra do gênero terror, com relativa circulação popular e nos circuitos de festivais (premiado no *Lucca Film Festival e Brooklyn Horror Film Festival*, indicado nos festivais *Sitges - Catalanian International Film, Strasbourg European Fantastic Film Festival*, entre outros) e para um olhar aproximado para os produtos artísticos/midiáticos contemporâneos realizados em território brasileiro.

O arco teórico é acionado para compreender as dimensões simbólicas na produção fílmica que é traduzida em práticas políticas estruturais de morte e seus usos legitimados para extrair força e devorar corpos de determinados grupos sociais. Para os autores deste artigo, tais práticas colonialistas veem as relações que resultam em uma produção calculada da morte de seus “outros”, que “merecem” ser devorados pela supremacia cis-hétero patriarcal capitalista imperialista ocidental branca³. O cinema ficcional de terror surge aqui como representação que torna possível pensar o consumo de sujeitos atravessados por diversos mecanismos interseccionais de opressão de sexo, raça, classe social e gênero (Brioli e Miguel, 2015; Dennis, 2008). O corpo subalternizado como alimento, no filme, é a margem para que se pense o jogo de acessos e privilégios em que alguns comem e outras ou outros são as matérias-corpos-produtos alimentícios, mordidos, rasgados, extraídos e triturados para quase-saciar mas, nem sempre, nutrir, os desejos sádico-sexuais da elite colonial brasileira. Ideia que remonta uma metáfora arquetípica do controle e consumo colonial de pessoas-corpos racializadas (Silva, 2006), conjurando, neste texto, o axioma da (re)figuração da máquina-boca na globalidade em meio a um canibalismo cósmico.

Apoiado fortemente nas teorizações da filósofa, professora e artista visual brasileira Denise Ferreira da Silva (2019), nos estudos da cineasta e pesquisadora afro-estadunidense Robin R. Means Coleman (2019) e na poética da pensadora, ensaísta, artista e professora afro-estadunidense bell hooks, o artigo propõe uma exploração simbólica das visualidades e estratégias estéticas do filme de terror *O clube dos canibais* para pensar os múltiplos e ampliados significados de representação de pessoas pretas

³ O texto reconhece a existência de uma tradição analítica concebida e desenvolvida por autores clássicos e seminais da teoria cinematográfica de horror, mas opta por não incorporar e dialogar com esses autores e definições ontológicas sobre o gênero. As problematizações em torno da definição de horror/terror aqui propostas têm uma associação vinculativa a realidade de injustiças raciais que estruturam e institucionalizam as relações sociais contemporâneas dos terrores e dos medos estruturantes que interseccionam o racismo e as desigualdade sociais de classe. As concepções ontológicas que definem e instauram o terror são situadas aqui em um corpo colonial e racializado que transborda estruturas metafóricas narrativas de uma realidade assombrosa e imaginativa do que choca, assusta e causa medo ao sujeito negro.

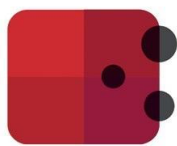
na estrutura narrativa de terror no cinema. Outras contribuições para composição do texto são oriundas dos estudos de Maria do Carmo Soares de Freitas (2003), Genildo Coelho Hautequestt Filho (2021), Kimberlé Crenshaw (1991) e Mariana Nunes Pereira Bastos (2022). Sob estes horizontes quem ou o quê, no contexto do filme, nos causa medo, é a chave simbólica de leitura do produto fílmico analisado, para que assim possamos refletir sobre as múltiplas dimensões de desigualdades e opressões interseccionais (Crenshaw, 1991) - enquanto somatório de mecanismos de dominação (Dennis, 2008), necessidade de controle, disciplina e promoção de morte - e como tais dimensões recaem de forma violenta sobre os corpos “submissos” que amedrontam a normatividade das políticas da imagem quando representados na linguagem visual fílmica do terror.

Para Robin R. Means Coleman (2019), quando se trata de produção cinematográfica, os filmes de terror podem gerar “mais impacto do que as narrativas que partem da representação da realidade” (Coleman, 2019, p. 42). Ao abordar a concepção de terror que serviu para estruturar sua pesquisa, a autora menciona que “o terror, como um gênero é marcado por aquilo que é reconhecível instantaneamente como aterrorizante; aquilo que corresponde à nossa compreensão e expectativa do que é aterrorizante; e por aquilo que é discutido e interpretado como sendo parte do terror” (Coleman, 2019, p. 42).

O dispositivo midiático filme é nosso objeto de análise justificado como campo da cultura visual tensionado a partir da perspectiva das estruturas da racialidade de corpos e sujeitos (Almeida, 2018), interseccionando questões raciais (Brioli e Miguel, 2015; Crenshaw, 1991) com marcadores de classe social e gênero (Dennis, 2008), bem como inter cruzando problemáticas sociais, culturais, psicológicas e de representação simbólica visual. Ao apreciar os artifícios narrativos alegóricos que podem ser encontrados nas narrativas fílmicas, são analisados como a perspectiva visual racial instaurada pelo regime de representação colonial da violência pode ser representada no cinema de terror brasileiro.

O terror *O clube dos canibais* apresenta uma história de canibalismo enquanto metáfora que promove reflexões acerca de questões sociais e morais em que uma elite, branca e rica, devora, violentamente, seus empregados, entrecruzando regimes de dominações raciais, articulados com diferentes sistemas de opressão e subordinação de “raça”, “gênero” e classe social (Brioli e Miguel, 2015). O filme, que apresenta certa similaridade com *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles fundamenta sua narrativa no direito e privilégio que pessoas ricas e brancas acham que têm para eliminar violentamente sujeitos pobres, como objetos simbólicos de descarte e

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

mescla algumas passagens do romance *Jantar Secreto* (2019) de Raphael Montes, em que um grupo de jovens paranaenses busca arrecadar fundos para se manter no Rio de Janeiro por meio de jantares exclusivos a uma elite carioca que se alimenta de corpos humanos.

Para Sampaio e Prysthon (2022), *O clube dos canibais* é uma “clara alusão ao sadismo atual das elites brancas” (2022, p. 12) exibindo relações sexuais que resultam em mortes de personagens pretos. No longa, o casal Otávio (Tavinho Teixeira) e Gilda (Ana Luiza Rios), proprietários de uma mansão à beira-mar, contratam empregados com o intuito de seduzir, foder⁴ e matá-los. Eles integram um clube-seita onde homens de uma elite branca assistem a cenas de “extermínio de corpos pretos numa espécie de arena romana” (Sampaio; Prysthon, 2022, p.12) supremacista e sádico-sexualizada. A metáfora visual fílmica revela uma abordagem polissêmica da necropolítica de dominação de corpos racializados (Mbembe, 2018) por todas as pessoas brancas e ricas representadas no filme. A máquina de morte estatal é representada pelo personagem do deputado federal Borges (Pedro Domingues) que compõe o grupo seito da seita canibal e que, posteriormente, é executado pelo caseiro Jonas (Zé Maria), em um momento do filme que expressa a complexidade da estrutura necropolítica e as fatalidades que se impõem imprevisivelmente quando a supremacia branca clama o “direito de matar” (Mbembe, 2018, p.16).

O núcleo das ideias apresentadas no trabalho paira sobre a dimensão simbólica e significante do ato de devorar o outro, em uma representação canibalista de sujeitos que exercem um lugar de poder supremacista de consumo daqueles que podem ser usados como mercadorias (hooks, 2019) ou corpos a serem canibalizados. O canibalismo não se confunde com um momento antropofágico ritualístico que mencionamos anteriormente, pois não se refere à aquisição de saberes e habilidades para quem come a carne da outra pessoa. No filme, as pessoas devoradas sugerem a não subjetividade ou não humanidade. Figuras como meras matérias-produtos

⁴ O uso do termo de baixo calão “foder” no texto, aponta, simbolicamente, para a carga expressiva e a natureza moralmente indecente e obscena do ato sexual, considerando a violência endereçada a quem comanda e quem é dominado na relação sexual. Figura a concepção das relações de violências raciais como tendo dimensões subjetivas/psicológicas diferentes das relações não violentas que pessoas podem ter com outras pessoas, coisas ou objetos no/do mundo (hooks, 2019). Ou seja, aponta para dimensão da violência da objetificação e sequestro do valor dos corpos/terras não brancos (Silva, 2019). Essa defesa está informada pela abordagem psicológica que entende uma relação sexual humana como informada pelo reconhecimento mútuo das personalidades humanas envolvidas, o que não é caso quando a hierarquia racial entra no palco das subjetividades. Algo análogo ocorre com o uso dos verbos comer e devorar e, também, no uso de aspas para alguns termos no decorrer do texto, por exemplo, ao usar aspas para o termo “leis da natureza” pontua-se localização epistemológica do conceito, bem como a concepção crítica dos autores ao citá-los. As ideias de “lei” e “natureza” não são neutras nem intrínsecas em si mesmas nem, de nenhuma maneira, “naturais”, surgem precisa e cirurgicamente na janela histórica narrada pelos empreendimentos coloniais (Silva, 2019).

alimentícios para um desejo fetichista sádico-sexual. Assim, o ato de exterminar e devorar de forma violenta, no filme, impõe uma figuração cristalizada de imaginação racial psicosssexual, “animalesca”, criada pelo racismo. Comer quem materializa a figuração do vulnerável e da presa significa exercer força e poder sobre os labirintos, becos e vielas, vias expressas e complexos-viários-bloqueados da cadeia alimentar colonial-global.

A análise é feita a partir do exercício de figuração dos conceitos de canibalismo cósmico e máquina-boca que instrumentalizam as discussões propostas por bell hooks (2019) e Denise Ferreira da Silva (2022), sobre os dispositivos de racialidade que incidem sobre corpos pretos, atravessa o horizonte de análise fílmica e se volta para o discurso, entre obra e contexto. Assim, a narrativa do filme foi decomposta e constituída em seis atos que apresentam categorias de análise. Cada ato é um núcleo simbólico narrativo importante para desconstruir o conjunto de elementos contextuais que compõem o filme, sendo eles: Ato I - COMER: o clube dos canibais; Ato II – Lições de arquitetura; Ato III – ser/servir/Ser-Servido⁵: isto é um eco; Ato IV – Complexas relações de trabalho; Ato V – Dieta moralmente superior: as refigurações da máquina-boca e o Ato VI – Geologia simbólica da fome. A apresentação do primeiro ato é precedida por um preâmbulo teórico no qual, a partir do filme de terror *sci-fi* do cineasta e professor afro-estadunidense Jordan Peele, *Nope* (EUA, 2022), são apresentados o conceito de máquina-boca, e sua refiguração, e o conceito de canibalismo cósmico, que permitem, no desenvolvimento do texto, escavar uma geologia da fome a partir da reconstrução do ato de comer enquanto metáfora do mecanismo biológico humano.

Preâmbulo teórico: A COISA - Comer x Extrair / Digerir x Explorar – Canibalismo cósmico

Fome, fome, fome. Tudo é fome nos horizontes coloniais. Tudo se expressa pela fome enquanto marca da colonialidade alimentar (Bastos, 2022), pelos seus efeitos (feridas) e/ou suas necessidades de saciedade (controle). Um exemplo se dá no ser que assombra os céus no terror *sci-fi* de Jordan Peele, *Nope* (2022). Uma entidade biológica atmosférica⁶, assombrada pela fome, insaciavelmente sombria. O orifício circular da

⁵A escolha da grafia ser/servir/Ser-Servido aponta para abordagem da figuração de um “complexo psicológico” como definido no campo clássico de estudos de psicologia de abordagem analítica (junguiana).

⁶A partir da reunião de fenômenos anômalos, os escritos de Charles Fort apresentam a noção de Entidade Biológica Atmosférica. Segundo a teoria de Charles, os fenômenos aéreos não identificados (os clássicos OVNI's, atualmente reclassificados como FANI's) não seriam aparelhos tecnológicos (naves) mas, sim, entidades biológicas habitantes da atmosfera. (Fort, 2005).

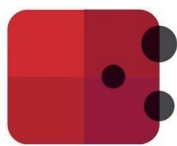
entidade é inesperadamente uma máquina-boca refigurada que se alimenta preferencialmente de matéria orgânica, muito embora a refiguração de sua boca faça com que seu mecanismo de sucção torne impossível rejeitar qualquer coisa que possa ser sugada por seu orifício (Fig. 01). A entidade biológica em *Nope* pode ser compreendida como um “animal” extraterrestre, sob o axioma da entidade biológica cósmica, as leis que regem os corpos seriam então apenas réplica (ao infinito) das leis que regem as galáxias e os planetas, em uma associação direta. Sendo o universo um espaço repleto de bocas que comem bocas em um grande sistema digestivo cósmico canibal.



Figura 01: O orifício circular da entidade biológica atmosférica que remetia ao imaginário dos objetos voadores não-identificados é, inesperadamente, uma máquina-boca refigurada. Fonte: Frame do filme *Nope* (2022).

Esse imaginário vem articular a construção de narrativas ficcionais, que quando recontadas, apelam para uma dimensão simbólica racializada ao se traduzir em uma dialética estruturante do controle colonial de corpos e territórios por seres que se põem em posições de superioridade. Em todos os sistemas coloniais surgiram narrativas de canibais selvagens. Para Graham Huggan (1998), o canibalismo é um fascínio de escritores europeus retido em um mito mórbido mais poderoso de demonização, “demarcando uma linha entre a civilização e a barbárie” (1998, p. 60). Um marcador mítico simbólico que serviu para reforçar ainda mais a hostilidade e a violência colonial.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

A necessidade de conversão do “outro ameaçador” em objeto de consumo tem uma ligação direta com o colonialismo na justificativa de seu extermínio em uma analogia de comer, para não ser comido.

Em 1556 o primeiro clérigo da Igreja Católica Romana no Brasil, Fernandes Sardinha, teria sido devorado por povos originários da nação Caetés, no território hoje chamado de estado de Alagoas, Brasil. Qual o efeito de tal narrativa, seja ela ficcional ou histórica, na composição de paisagens e cenografias do imaginário? Em 2022, o professor do Departamento de Astronomia da Universidade de São Paulo, Jorge Luís Meléndez Moreno, publicou seus achados de pesquisa que concluíam que estrelas como o sol canibalizam planetas próximos, como a Terra (Brito, 2021). Canibalismo planetário, antropofagia estelar, processos digestivos cósmicos, dimensão de leitura dos fluxos orgânicos em escala cósmica.

E se a fome for lida não como reação/mecanismo biológico, mas como traço conectivo de uma selvageria que emana do próprio cosmos, algo análogo à energia orgânica e força universal como na psicologia dos processos bio-energéticos do corpo humano proposta pelo psiquiatra austríaco Wilhelm Reich? Mônadas, moléculas, partículas, energia, matéria e vísceras em uma dança interplanetária. Um infinito orgasmo digestivo, sem dentro nem fora, que pode ser observado a partir da perspectiva da pós-antropofagia e tornar possível o conceito de canibalismo cósmico, análogo à violência colonial lida a partir da concepção dos fluxos orgânicos em escala cósmica, ou seja, fora das separações espaço/tempo. Como expõe Denise Ferreira da Silva, quando fora das separações espaço/tempo,

[...] e das categorias do conhecimento sócio-científico que sustenta, A Coisa imediatamente e instantaneamente registra (media sem transformar, reduzir ou supressumir) as relações (violentas ou não) que constituem nossas condições de existência (Silva, 2019, p. 81).

Se em todos os espaços conhecidos “A Coisa” registra as relações de existência, exercer um olhar mais amplo sobre tais relações de forças pode impulsionar a percepção da violência. Em 2018, na cidade de Maceió (AL), um tremor de terra provocou rachaduras em vários imóveis e crateras surgiram nas ruas (O TEMPO, 2018). Bairros inteiros tiveram que ser imediatamente “desocupados”. O afundamento dos bairros, como ficou conhecido o “evento”, afetou cerca de 60 mil pessoas⁷ (Nascimento,

⁷ O afundamento afetou 5,5% do território do Estado de Alagoas. Há outras fontes que relatam um número 3 vezes maior (Nascimento, 2023).

2023), que perderam, permanente, seus locais de moradia. Foi constatado que a causa do afundamento foi a extração de sal-gema, matéria-prima para a fabricação de diversas resinas plásticas. Extração governada pelo capital-máquina-boca que come ao extrair da/a terra. Um movimento em que o extrativismo atinge suas operações através do ato de morder, rasgar, extrair e triturar o território-terra. Devoração da matéria-orgânica fluxo-cósmico. A atividade de mineração come a terra como uma máquina-boca. Eis a conjuração do exercício de imaginação de tomar o ato de extrair como paralelo do ato de devorar (extrair o mineral da terra, como se extrai do corpo humano o trabalho ou, dos alimentos, nutrientes), para considerar o extrativismo como aparelho devorador de um fluxo cósmico por trás de tudo.

Comer que multiplica o extrair, digerir que multiplica o explorar. Esse é um horizonte onde os seres se comem. E tudo pode ser muito sutil. Por exemplo, quem come quem e por qual orifício? O que configura o ato de comer? Por que alguns corpos são comíveis e outros não (assim como alguns territórios são devoráveis e outros não)? Como se sabe, o estômago animal não é capaz de digerir certas coisas, embora sua bioquímica possa ser surpreendente.

Como a entidade de *Nope*, os fatos abordados no território de Alagoas expõem uma complexa relação entre canibalismo, exploração, extrativismo, território e imaginário. Pode-se sempre questionar o que acontece com os corpos que comem ou o que é alimento quando a máquina-boca se refigura (Orifício-sugador-alien, retroescavadeira-comedora-de-terra, devoração-de-territórios-moradias...). As narrativas de terror podem apontar para os estratos inesperados que compõem uma geologia simbólica da fome. Geologia que pode ser explorada a partir das analogias dos filmes de terror, onde o canibalismo pode apontar para o elemento cósmico da violência colonial como artifício narrativo.

Ato I - COMER: O clube dos canibais

Fortaleza, capital do estado do Ceará, é a cidade cenário para o filme *O clube dos canibais*. No longa-metragem a cidade abriga um seletor clube para a elite política e econômica local: um clube para canibais. A rotina do casal Otávio e Gilda inclui um rito sexual macabro que culmina com devoração de seus empregados. O casal se vê em dificuldades quando acabam descobrindo segredos de Borges (Pedro Domingues), deputado federal e líder da fraternidade.

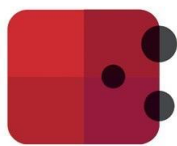


Figura 02: Seio de amor – imaginário poético da elite global. Fonte: Frame do filme *O clube dos canibais* (2018).

Na narrativa, o falso paraíso tropical reflete uma falsa harmonia entre os corpos, gêneros e classes sociais, numa animalização hipersexualizadora dos corpos não brancos, todos subalternizados e “empregados”. Certo dia, Otávio mente para o caseiro dizendo que estará ausente e Gilda ficará em casa no fim de semana, pois quer fazer com que o empregado pense que Gilda estará sozinha. À noite, Gilda transa com o caseiro, enquanto Otávio assiste a tudo se masturbando. No meio do ato, Gilda atinge o orgasmo enquanto Otávio invade a cena e mata o caseiro com uma machadada na cabeça (Fig. 02). O clímax do orgasmo da patroa ocorre quando o sangue do caseiro espirra em seu corpo, ao mesmo tempo que Otávio atinge seu orgasmo ao retirar da cabeça do caseiro a lâmina do machado ensanguentada. O esperma de Otávio escorre junto ao sangue do crânio decepado do caseiro. O casal parece seduzido pela morte do outro, pela morte à diferença. Ao refletir sobre a sedução e diferença, a pensadora afro-americana, bell hooks (2019), argumenta:

Quando a raça e etnicidade são Commodificados como recursos para o prazer, a cultura de grupos específicos, assim como os corpos dos indivíduos, pode ser vista como constituinte de um playground alternativo onde os integrantes de raças e gêneros e práticas sexuais dominantes afirmam

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

seu poder em relações íntimas com o outro (hooks, 2019, p. 68).

Sob a cena da intimidade colonial, talvez tudo se trate, para Otávio e Gilda, de afirmar poderes. O assassinato ocorre no “ápice da excitação erótica” (Sampaio e Prysthon, 2022, p. 13), algo em associação às histórias do Marquês de Sade, como discutido na obra de Bataille (2013), em *O Erotismo*. O sadismo se manifesta no erotismo dentro de uma estrutura de soberania e de “maior excitação possível diante do sofrimento e aniquilação do outro” (Sampaio e Prysthon, 2022, p. 13).

Na sua mansão de alta segurança, o casal prossegue despedaçando o cadáver do caseiro de forma corriqueira, com tranquilidade, em uma conversa amena, entre carícias, Otávio manuseia uma serra elétrica que desmembra o cadáver do caseiro, Gilda segue para a lavanderia com os lençóis ensanguentados e coberta de sangue. Em seguida, Otávio separa as porções da carne do caseiro assassinado em recipientes que equivalem a uma refeição. Sob o ato de matar, pode ser aprendida a extração radical da força vital como elemento de um canibalismo cósmico, corpos que se comem. O ritual canibal tem uma força reguladora projetada sobre corpos inimigos, em que as ameaças a vida social da elite e da branquitude são eliminadas “através do consumo da carne dos inimigos” (Huggan, 1998, p. 61), aplicando o ódio da força hostil de um grupo que busca o domínio e controle de indivíduos do “seu próprio grupo”, enquanto espécie.

Ato II – Lições de arquitetura

Como se verá no desfecho da narrativa, uma série de aspectos simbólicos compõe o cenário de terror do filme *O clube dos canibais* que faz referência à materialidade da cena pós-colonial sendo também uma estrutura de continuidade do colonialismo por outros meios. Qual o papel da arquitetura na cena pós-colonial e na produção de subjetividades? As áreas externas à casa-grande, simbolizadas pelas mansões contemporâneas e condomínios de alta segurança, evocam significados simbólicos que remetem às sombrias encarnações e encenações do familismo colonial (Hautequestt Filho, 2021).

A arquitetura, em contexto (pós)colonial, surge como objeto de produção cultural e produto das relações sociais. Objeto que pode ser analisado sob a ótica da construção e expressão da subjetividade, capaz de apresentar, de forma amena e integrada, os desejos coloniais e o caráter expressivo da subjetividade no espaço arquitetônico. Tais concepções podem ser lidas como inerentes à própria prática arquitetônica e à

concepção de espaço colonizado, como destaca o pesquisador Hautequestt Filho (2021),

a monumentalidade da casa grande não diz respeito somente à sua escala, mas também à maneira como ela se destaca no conjunto, gerando nos observadores – homens e mulheres escravizados – um aspecto de intangibilidade e inalcançabilidade do poder que os submetia à servidão. Essa arquitetura deixa claro o tipo de relação que deveria haver entre os senhores, representantes do Estado, e demais seres humanos que estavam a eles submetidos. (Hautequestt Filho, 2021, p. 32).



Figura 03: Lições de arquitetura, qual o papel da arquitetura na produção de subjetividades?
 Fonte: Frame *O clube dos canibais* (2018).

O intangível e inalcançável poder que submete e domina. Expressão do espaço ocupado concebido como materialização do poder. A arquitetura retratada no filme é responsável por registrar e informar as significações de valores, normas, ideias e ideologias de um grupo de supremacistas brancos. Arquitetura que registra e informa o inalcançável, o cósmico, molecular. Na narrativa, a arquitetura surge para expressar um modo de vida de “controle do espaço (assim como do tempo) por parte das classes

dominantes que tem servido como fonte de poder social” (Moreira Rodrigues, 2009, p. 05), constituindo-se na institucionalização monumentalista de riqueza, controle, dominação e poder. A arquitetura imponente da mansão de Gilda e Otávio expressa um poder em que a materialidade da mansão evoca e assegura simbolicamente o lugar de impunidade do casal. Eles podem tudo e a arquitetura da casa informa como os corpos devem ocupar aquele espaço.

Na noite subsequente ao assassinato do caseiro, no jantar, Gilda saboreia sua carne. Aqui, o filme aponta para uma subversão das lógicas imaginárias da branquitude brasileira. Historicamente, os “canibais brutais” foram projetados (processo psicológico básico de projeção) pelo imaginário da branquitude nas hordas de corpos pretos, indígenas, transexuais, pobres. Otávio e Gilda, do fundo de sua branquitude e do alto de sua mansão imponente empreendem as ações tradicionalmente projetadas nos “selvagens” (De Aguiar; Müller, 2011). No fundo da cena, o jogo de poder do casal parece traduzir a principal das lições da arquitetura acerca de suas paisagens-subjetividades coloniais: a brutalidade do poder calculada para despedaçar e extrair força vital dos corpos subalternizados.

Ato III – ser/servir/Ser-Servido: isto é um eco?

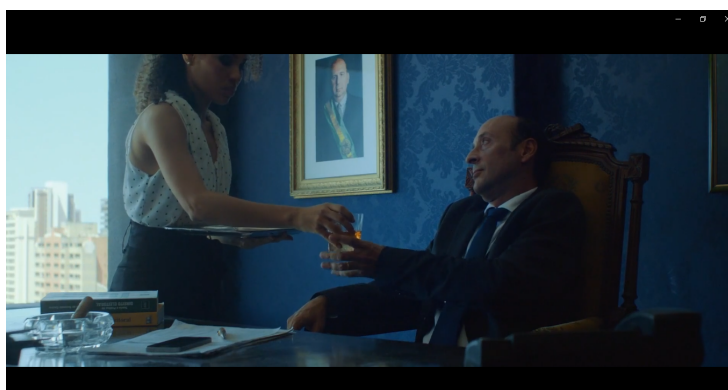


Figura 04: Isto é um eco?... Fonte: Frame *O clube dos canibais* (2018).

Otávio é um empresário do setor de segurança privada. Ele tem proximidade com o deputado federal Borges que, após uma mensagem, o recebe em seu gabinete de luxo, com vista panorâmica da cidade. Mesmo Otávio se recusando a beber, Borges

pede bebidas. A recepcionista, uma mulher negra, entra com as bebidas. Ser/servir/Ser-Servido. A grande, a mais sagrada paisagem da cenografia arquetípica do imaginário da branquitude colonial brasileira. Sob o olhar fixo de Borges, a recepcionista serve sem levantar os olhos (Fig. 04). Isto é um eco?... um eco, um traço que ecoa por debaixo e sobre as peles dos corpos enegrecidos que, por motivo de sequestro e escravidão, habitam os escombros da pátria brasileira? O eco, a onda devastadora que retira o valor dos corpos enegrecidos e os inscreve na “história” como carne servis, “pecaminosas”, profundamente impensantes. A negrura que ecoa, para a branquitude brasileira, a servidão, a tão “saudosa” e “bem quista escravidão” de povos africanos usada na/para construção de riquezas da sociedade brasileira. Uma nostalgia, irrecuperavelmente branca. De um desejo do alvo mais que a neve. No seio da pátria sonhada europeia, quiçá, nórdica, talvez até, eternamente *viking*. O eco emanado pela presença da negrura, algo assemelhado à “presença africana”, como apresentado na poética das obras do dramaturgo, ensaísta, poeta e político da negritude afro martinicano Aimé Césaire (Césaire *et al.*, 1947).

Neste momento a narrativa do filme faz parecer que a cena colonial das relações de servidão ecoa através dos tempos e da negrura dos corpos, em diversos contextos, como expressão da hierarquia social (Dennis, 2008). É uma paisagem onde quem serve torna-se dependente do senhor para seu sustento e, portanto, obedece às suas ordens. Nas sociedades pós-coloniais, essa relação de servidão é ainda mais acentuada devido à sujeição do colonizado ao colonizador também ser uma questão de vida ou morte (Mbembe, 2018). Os corpos que precisam servir são os corpos que precisam ser domesticados, assim como os que são passíveis de serem servidos o são por se projetarem em uma figuração superior “inerente” (hooks, 2019) ou, ainda, como agentes de uma “força reguladora exterior” (Silva, 2022, p. 233). Servir como paralelo de extrair e explorar.

É a física-biológica dos corpos pensada sob a racionalidade ocidental para atestar regimes de subjugação colonial. As “raças selvagens” precisam servir às “raças superiores” como expressão das “leis da natureza”, e por consequência, como “expressão da harmonia do cosmo”. Como uma espiral, servir/ser/Ser-Servido, irradia e atravessa as várias dimensões temporais, sociais, sexuais e de gênero da globalidade. ser/servir/Ser-Servido povoa e assombra as relações escravidão (colonial)/trabalho (global), as estruturas de produção de saber, entre outras formas de subjugação e violência. Um pacto canibal é assim efetivamente selado, quase que em um manifesto antropofágico hiperbólico de dominação no sentido de escolher entre devorar ou permitir que eles mesmos sejam pelos outros devorados (Huggan, 1998).

No decorrer da sequência, Otávio e Borges conversam sobre o que eles chamam de “nosso *rendez-vous*”. A cerimônia sempre é em um local que só é divulgado meia hora antes. Otávio questiona o motivo do suspense. O clima é de tensão, Borges suspeita que um dos membros do clube está falando das atividades para não membros, suspeita que o traidor da fraternidade é um membro chamado Clóvis. Um membro para o qual a empresa de segurança de Otávio faz a segurança privada. Ele pede para que Otávio troque um dos seguranças por um de “seus homens”. São dois homens brancos, ricos, que se sentem à vontade para deliberar sobre assassinatos sem duvidar da manutenção de sua impunidade e “liberdade”. Otávio e Borges expressam a segurança de quem transita no seio do poder patriarcalista/patrimonialista e, conseqüentemente, familista brasileiro, expressam a segurança de quem, diante da dialética de *ser/servir/Ser-Servido*, preservam a todo custo a autoconsciência dos que “nasceram” para ter seus desejos serviçalmente atendidos. São grandes máquina-bocas-calculadoras-de-morte refiguradas pela violência do poder do patriarcado familista colonial.

Ato IV - Complexas relações de trabalho

Em uma noite, a elite fortalezense se reúne para o aniversário de Eleonora (Ana Cristina Viana), esposa de Borges. É uma noite com música italiana cantada à capela e música clássica tocada em um piano entre os convidados. Todos os convidados são brancos. Eles conversam sobre o quanto odeiam o Terceiro Mundo porque tem “coisas como flanelinhas”. Em um tom alegre e descontraído, Gilda comenta que, por sua vontade, os flanelinhas deveriam morrer. Gilda é alcoólatra e passa mal no lugar onde está acontecendo a festa. Bêbada, Gilda dorme pelas escadas da mansão e é acordada por uma das empregadas da casa que pergunta se ela precisa de ajuda. Ao sair da casa em busca de seu segurança, Lucivaldo, ela o encontra na área externa da mansão tendo relações sexuais com o deputado Borges.



Figura 05: Uma complexa relação de trabalho. Fonte: Frame *O clube dos canibais* (2018).

Na cena, Lucivaldo desempenha o papel sexual de ativo. Gilda fica paralisada e derruba o copo que trazia na mão, revelando sua presença a ambos. Os três se olham paralisados (Fig. 05). A relação entre sexo, poder, trabalho e colonialismo é marcada pela subordinação de mulheres e homens não-brancos e pela repressão violenta a sexualidades dissidentes do cis-hétero-patriarcado (Lugones, 2008). Nos contextos coloniais, o sexo foi usado como forma de controle e dominação sobre as pessoas, especialmente aquelas em posição subordinada no mercado de trabalho colonial. Ao pensar sobre dinâmica de repressão da sexualidade no contexto do colonialismo, o pesquisador Guilherme Andrade Silveira (2014) denuncia uma lógica,

[...] de perpetuação de uma ordem conservadora, católica e hegemônica, de uma sociedade patriarcal, masculina, monogâmica e heterossexual, com os valores familiares definidos pela lógica burguesa europeia, bem como dos interesses econômicos da procriação, alimentando a reprodução social. Essa sociedade moderna, que cria e recria sua ordem, utilizou e utiliza suas instituições políticas, sociais, jurídicas, econômicas e médicas para perpetuar a exclusão e normalizar o que se entende por sexo, não pretendendo eliminar as sexualidades subordinadas, das quais destacamos a homossexual, mas marginalizá-las,

especificá-las e torná-las como contrárias a natureza (Silveira, 2014, p. 94).

Sob a ótica do cis-hétero-patriarcado, a homossexualidade masculina é vista como uma ameaça aos modelos coloniais de masculinidade baseados na superioridade patriarcal dos homens brancos e na subordinação de mulheres e homens não-brancos. Neste sentido, os homossexuais são alvos de discriminação e perseguição, principalmente por parte daqueles que têm poder e influência. Além disso, existe o machismo tanto entre homens colonizadores quanto entre homens colonizados, o que contribui para manter a dominação masculina sobre mulheres e homens não-brancos (Silveira, 2014).

O filme apresenta uma trama complexa em que poder, sexo, trabalho, colonialismo, homossexualidade e machismo estão todos triangulados, construindo relações de violência, exploração e abuso. A subordinação de mulheres e homens não-brancos e a repressão da homossexualidade entre os homens expressam formas de controle e dominação que mantêm o sistema colonial em funcionamento. A homossexualidade masculina é vista como uma ameaça aos modelos de poder baseados na superioridade dos homens brancos e na subordinação de mulheres e homens não-brancos. De forma subjacente, o machismo paira sobre o contexto, contribuindo para a manutenção do domínio masculino sobre mulheres e homens não-brancos (hooks, 2019). Ao explorar sexualmente Lucivaldo, Borges aciona o poder e o sexo para estabelecer, desde os confins dos calabouços coloniais, a oclusão das possibilidades de liberação das toxicidades das masculinidades patriarcais e conjura, desta forma, uma complexa relação de trabalho, onde o ato exploração sexual, aponta, mais uma vez, para a canibalização (extração violenta) do elemento cósmico (extrair gozo), a energia pura, escavação da vitalidade nas entranhas do invólucro da carne (matéria-corpo orgânica).

Ato V – Dieta moralmente superior: As refigurações da máquina-boca

Em um sombrio galpão, homens brancos com vestes caras assistem de camarote uma mulher e um homem pretos acorrentados fazerem sexo diante de uma filmadora. Fora da cena, um carrasco mascarado assiste tudo, em seguida, executa o casal com brutalidade. Após o “rito”, a carne do casal é servida como uma iguaria de alta gastronomia para os membros do clube (Fig. 06), as vestimentas e todo os requintados utensílios apontam para o caráter de projeção de uma dieta moralmente superior para

uma máquina-boca-refigurada pela infernal parafernália moral do homem-brancocidadão-de-bem.



Figura 06: Dieta moralmente superior. Fonte: Frame *O clube dos canibais* (2018).

Antes de iniciar a refeição, Borges informa, de forma emocionalmente afetada, que Clóvis, a quem ele ordenou a execução, não está mais entres eles e faz um moralista, supremacista e cínico discurso em sua homenagem. A manutenção da alimentação da seita faz parte de uma grande cadeia. Uma agência de recursos humanos colabora com o recrutamento dos funcionários que serão assassinados e devorados. Ao perguntar o porquê comemos o que comemos, a pesquisadora Marina Nunes Pereira Bastos (2022) conclui que a resposta envolve “complexos elementos fisiológicos e simbólicos, bem como econômicos e até históricos, que remetem à colonialidade” (Bastos, 2022, p. 346).

O clube dos canibais tensiona o ato de comer a partir das hierarquias de raça e classe, expondo o “alimento” como uma simples “peça” em um jogo das maquinárias de poder, supremacia e moralidade. Sem a justificativa dos impulsos biológicos, a máquina-boca se refigura para se encaixar em uma cadeia que não está mais ligada aos mecanismos de saciedade e, no limite, rompe seu próprio algoritmo para refigurar e explorar o elemento cósmico (força vital). No filme, a narrativa segue com o surgimento de Jonas (Zé Maria), um trabalhador que veio do interior para Fortaleza à procura de emprego na área de segurança privada. Comunicando que não há vagas em sua especialidade, a recrutadora informa que há uma vaga de caseiro. Jonas fica interessado.



Figura 07: Gilda e Otávio verificam o “cardápio”. Fonte: Frame do filme *O clube dos canibais* (2018).

Quando o casal Gilda e Otávio vão até a agência, a recrutadora, que faz parte da “rede de apoio” do clube, apresenta o cardápio de homens que são opções para serem devorados (Fig. 07). Gilda se interessa por Jonas e o contrata como caseiro. Em toda cadeia o “alimento” perde seu caráter “essencialmente nutricional”, para se tornar elemento maquínico impulsionador do funcionamento de uma dieta moralmente superior. É a dieta que permite e sustenta a refiguração da máquina-boca pelo poder da violência colonial. Refiguração que esvazia o ato de comer, a violência e a brutalidade tornam-se os verdadeiros motores-nutrientes. Despedaçar o outro e devorá-lo como *modus operandi* de uma dieta moralmente superior que torna possível as refigurações da máquina-boca.

ATO VI - Geologia simbólica da fome

Gilda, Otávio e o clube deixam expresso em suas posturas que eles comem carne humana porque *podem* comer. Eles evocam a figuração de uma classe-casta com um quase-destino mítico. Figuram o mito da “nação falida”, da “pátria” sanguinária, o delírio de base, tão extensamente presente nos estudos de psicologia de viés psicanalítico, o casal de irmãos assassinos (Deleuze; Guattari, 2010). Ao habitarem a

rebeca

Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

realidade, eles farão a manutenção de seus privilégios (econômicos, jurídicos, epistêmicos etc.) custe o que custar. Para eles, o uso da violência total e a aniquilação de outras pessoas não passam de meras expressões da “lei da natureza”, afirmação do “destino profético”. O privilégio de classe-casta para manter vivo o delírio. É o corpo inteiro de uma classe-casta desenhado pelo e para o labirinto pós-colonial do corpo-pleno devindo capital-dinheiro (Deleuze; Guattari, 2010). Nesse horizonte, comer, não se trata de uma necessidade orgânica, mas sim, estrutural. Não basta andar e correr na superfície do comer, é preciso escavar e descer até as camadas do devorar. Uma geologia simbólica da fome que revela que entre o garfo e a boca, há o poder. Ao refletir sobre as teorias da fome, a pesquisadora Maria do Carmo Soares de Freitas (2003), expõe que:

A determinação social da fome será a explicação para os processos nutricionais socialmente diferenciados, ou um dos modos de se compreender a sobrevivência dos grupos desfavorecidos na esteira da desigualdade social, com a interferência de diferentes formas de culturas para manter a existência. (Freitas, 2003, p. 30).

Comer como forma de exercer poder sobre o mundo, para refigurar a máquina-boca e extrair os elementos essenciais para o fluxo de um canibalismo cósmico. Um horizonte onde os corpos subalternos surgem como Ser-que-se-comer nas paisagens de relação entre o estômago e o mundo. Não apenas como uma relação de mediação, como as teorias clássicas ocidentais abordam a fome, mas como uma relação de obliteração, em que os mitos da explicação da fome coletiva e sua relação com as políticas de produção e acúmulo de riqueza fabricam ou concebem as imagens dos corpos de quem comerá e de quem será comido. As “terras vazias” a serem devoradas, espaço cósmico à ser conquistado. A multiplicação da população *versus* capacidade de produção da terra não é nada quando se desconsideram as relações de poder e violência na globalidade.

Mais uma vez, o comer encontra o extrativismo quando levado às esferas do poder. Demarca quem pode extrair as riquezas das terras e corpos. “Nesse aspecto, a dicotomia entre o objeto e o sujeito é suprimida para dar lugar ao sujeito que incorpora à natureza o ato de alimentar-se, convertendo a realidade externa em subjetividade interna” (Freitas, 2003, p. 30).

Essas concepções conceituais explicam a fome histórica das coletividades de povos expropriados por todo globo, mas não explica a fome das elites a que nos

referimos, que não nasce da carência ou necessidade, mas, sim, da riqueza que se acumula e pede mais. A narrativa não evoca a abordagem histórica da fome como uma questão social. A fome de Gilda e Otávio não surge da necessidade, nem vulnerabilidade. O casal colapsa as abordagens teóricas que explicam a fome como “condicionada pela clínica, que entende a fome como uma doença física da pobreza, e outra que a compreende como uma condição de penúria humana resultante do processo histórico-social” (Freitas, 2003, p. 33).



Figura 08: Gilda e Otávio explodidos pelas suas próprias comidas. Fonte: Frame do filme *O clube dos canibais* (2018).

O casal conseguiu. Eles acumularam. A materialidade por fora e em torno dos seus corpos significa e atesta seu lugar de poder. No entanto, tal qual a entidade de *Nope*, eles são explodidos por um grande colapso na cadeia alimentar de uma sociedade em transtorno, que faz com que o sistema digestivo exploda. O casal é morto em um ato de subversão e insubmissão de Jonas que age para interromper o “rito” em que seria assassinado, em uma cena impactante de terror gráfico em que ele atira em Gilda e Otávio à queima roupa. No caso de *Nope* a matéria inorgânica é indevidamente ingerida causando a explosão da entidade extraterreste, já no *O clube dos canibais*, o casal é morto por sua própria comida que se rebela. Historicamente os contra-ataques ao empreendimento colonial sempre existiram (Moura, 1993). Nos fluxos cósmicos algumas forças permanecem imprevisíveis.

Considerações finais

A partir da consideração da dimensão simbólica da narrativa de filmes de terror, pensar a questão da racialidade, do colonialismo e da representação de pessoas pretas pode abrir caminhos para, por um lado, aprofundar questões da dinâmica das relações raciais e, por outro, abrir caminhos para a construção de novas abordagens para refletir e questionar configurações de poder e privilégios insaturadas pela arquitetura colonial. O simbólico e o imaginário são dimensões que comumente contribuem para a construção de narrativas filmicas de terror. A consideração dessas dimensões na construção de análises contribuiu para a abordagem e compreensão das questões relacionadas à representação racial contemporânea. O filme expõe uma narrativa da geopolítica alimentar ou gastronômica onde até “as formas de preparo são hierarquizadas conforme o lugar que ocupam na ordem geográfica de poder (Bastos, 2022, p. 345).

O ato de comer surge, neste horizonte de análise, como fator chave na identidade da branquitude retratada no filme e na distinção de classe social entre os indivíduos, homens, de uma elite branca, demarcados por atravessamentos e privilégios interseccionais (Crenshaw, 1991) e os expropriados a serem consumidos. Dieta, colonialismo e moralidade são expressos de forma a reforçar as hierarquias sociais e o domínio pós-colonial para realizar a manutenção das relações de poder e do *status quo* que conjura outros regimes de abordagem de hierarquia e poder, que surgem como expressão de um canibalismo cósmico como metáfora simbólica do imaginário colonial. Refigurações da máquina-boca que canibaliza e utiliza a fome como justificativa para morder, rasgar e triturar corpos racializados ao extrair, devorar e explorar territórios/moradas por todos os rincões ao redor da terra-planeta.

Referências

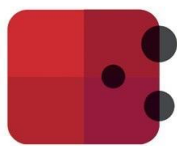
ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo estrutural**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho & Juliano Dornelles. Brasil, França: Vitrine Filmes, 2019. Digital, 131 min., son., color.

BASTOS, Mariana Nunes Pereira. Fome e colonialidade alimentar no Brasil. **Mosaico**, v. 14, n. 22, p. 341-354, 2022.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luís Felipe. Gênero, raça, classe: opressões cruzadas e convergências na reprodução das desigualdades. **Mediações** 20 (2): 27-55, 2015.

BRITO, Sabrina. Um quarto de estrelas como o Sol canibaliza os planetas que as orbitam. **Revista Veja**, 30 de agosto de 2021. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/ciencia/um-quarto-de-estrelas-como-o-sol-canibalizam-os-planetas-que-as-orbitam>. Acesso em: 21 ago. 2023.

CÉSAIRE, Aimé *et al.* **Cahier d'un retour au pays natal**. Paris: Bordas, 1947.

COLEMAN, Robin R. M. **Horror Noire: A representação negra no cinema de terror**. Tradução de Jim Anotsu. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2019.

CRENSHAW, Kimberlé. Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color. **Stanford Law Review** 43 (6): 12141-12199, 1991.

DE AGUIAR, Rodrigo Luiz Simas; MÜLLER, Aline Maria. Pajés, demônios e canibais: representações acerca do indígena americano na iconografia europeia do Século XVI. **Clio-Revista de Pesquisa Histórica**, n. 28.1, 2011.

DENNIS, Ann. Intersectional analysis: a contribution of feminism to sociology. **International Sociology** 23 (5): 677-694, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia-I**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora, v. 34, 2010.

FORT, Charles. *El libro de los condenados*. Círculo Latino, 2005.

FREITAS, Maria do Carmo de. **Agonia da fome**. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ; Salvador: EDUFBA, 2003.

HAUTEQUESTT FILHO, Genildo Coelho. **Arquitetura, poder e resistência nas fazendas cafeeiras escravocratas do Espírito Santo**. Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2021.

hooks, bell. **Olhares Negros: raça e representação**. São Paulo: Imaginação Política e Living Commons, 2019.

HUGGAN, Graham. Direitos canibais: intertextualidade e discurso pós-colonial na região do Caribe. **Travessia**, n. 37, p. 59-68, 1998.

LUGONES, María. Colonialidad y género. **Tabula Rasa**, Bogotá, Colômbia, n. 9, p. 73-101, jul./dez. 2008.

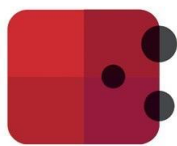
MBEMBE, Achile. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MENDONÇA Filho, Kleber; Dornelles, Juliano. **Bacurau**. [Filme]. Produção de Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd e Michel Merkt. Direção de Keber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Pernambuco: sbs Productions/Cinemascópio, 2019, 2h11min.

MONTES, Raphael. **Jantar secreto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MOREIRA RODRIGUES, Cristiane. Cidade, Monumentalidade e Poder. **GEOgraphia**, 3(6), 42-52, 2009.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

NASCIMENTO, Luciano. Maceió está em alerta máximo devido ao risco de afundamento de solo, **Agência Brasil**. 01 de dezembro de 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-12/maceio-esta-em-alerta-maximo-devido-ao-risco-de-afundamento-de-solo>. Acesso em: 10 dez. 2023.

NOPE. Direção: Jordan Peele. EUA: Universal Pictures, Dentsu; Monkeypaw Productions, 2022. Digital, 116 min., son., color.

O CLUBE dos canibais. Direção: Guto Parente. Brasil: Tardo Filmes, Olhar Distribuição, 2018. Digital, 81 min., son., color.

O TEMPO Brasil. **Tremor de terra causa pânico em Maceió**. 04 de março de 2018. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/brasil/tremor-de-terra-causa-panico-em-maceio-1.1580179>. Acesso em: 21 ago. 2023.

SAMPAIO, Leon Orlanno Lôbo; PRYSTHON, Angela. Desejos Coloniais: a fantasia erótica de Gilberto Freyre. **Contracampo**, Niterói, v. 41, n. 1, p. 1-17, jan./abr. 2022.

SILVA, Denise Ferreira da. À brasileira: racialidade e a escrita de um desejo destrutivo. **Estudos feministas**, v. 14, n. 1, p. 61-83, 2006.

SILVA, Denise Ferreira da. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

SILVA, Denise Ferreira da. **Homo Modernus**: para uma ideia global de raça. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

SILVEIRA, Guilherme Andrade. Sob a ótica pós-colonial: a modernidade e a construção da homofobia. **NAU Social**, v. 5, n. 8, 2014.

Recebido em: 21/02/2024 | Aprovado em: 24/06/2024

Informações sobre coautoria

Concepção e desenho do estudo: José Laerton Santos da Silva.

Aquisição, análise ou interpretação dos dados: José Laerton Santos da Silva e Daniel Meirinho.

Redação do manuscrito: José Laerton Santos da Silva e Daniel Meirinho.

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa: não se aplica.

Fontes de financiamento: não se aplica.

Considerações éticas: não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse: não se aplica.

Apresentação anterior: não se aplica.