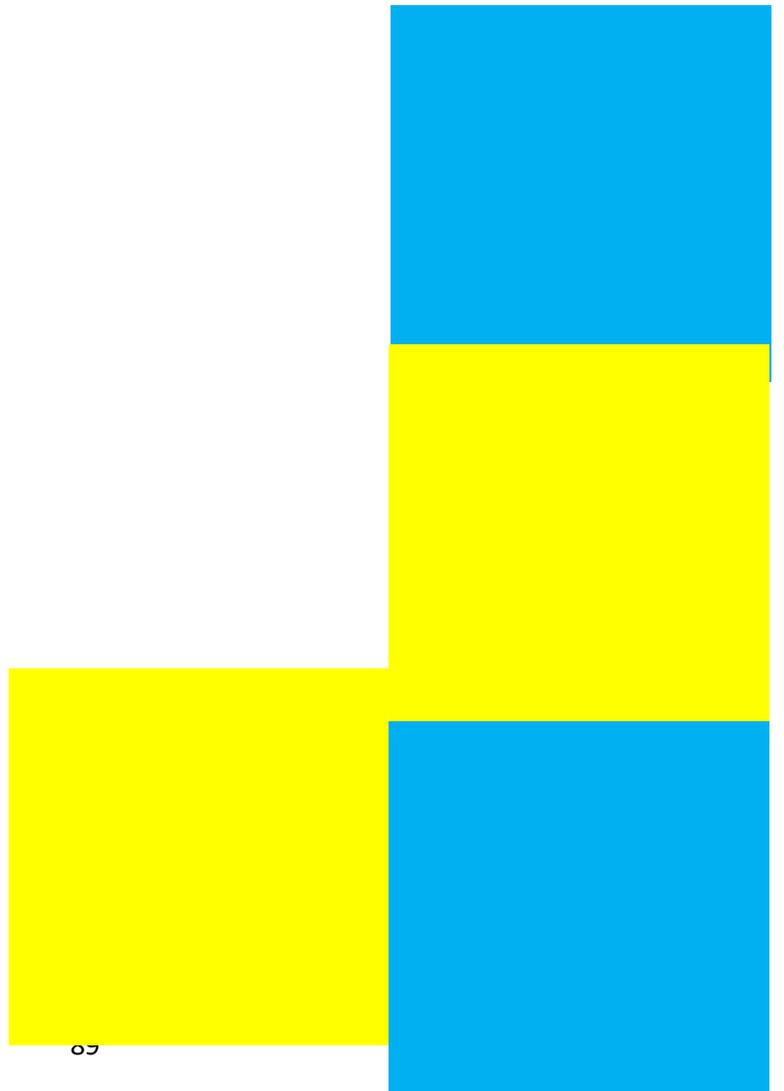


A memória do futuro nas múltiplas lentes do curta **Manhã Cinzenta**

Joana D`Arc Fernandes Ferraz

Professora Associada da UFF, docente do Departamento de Sociologia e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS/UFF), coordenadora do Curso de Licenciatura em Ciências Sociais. Membro da Diretoria Colegiada do Grupo Tortura Nunca Mais/RJ.





Resumo O curta Manhã Cinzenta (1969), de Olney São Paulo, ao deslocar-se do olhar mórbido do terror produzido pela violência do Estado no período da ditadura empresarial-militar brasileira, opera como uma força e um desejo que não se ajustam a uma atitude de perda, de fracasso e nem de paralisia em relação ao acontecido e ao futuro. As suas imagens, em variados planos, constroem temporalidades superpostas como intensidades construídas a partir dos sentimentos e das memórias das sensações que estas lembranças evocam. Ativam em nós aquilo que a memória carrega como potência, como vida, como memória do futuro. A repetição das cenas perfura o tempo do acontecido e extrai dele a diferença para além do seu sentido histórico, ordenado e racionalmente interpretado. No curta, os sentidos a-histórico e supra-histórico (Nietzsche) agem em nós como ponte. Conectam-nos ao inventar-se coletivo, em ato de criação e de afirmação de outros possíveis. Fundamental neste momento em que os nossos corpos lutam para não serem capturados pelo medo, pela doença e pelo desânimo, neste cenário da pandemia de COVID-19.

Palavras-chave: ditadura empresarial-militar brasileira; cinema; pandemia; memória do futuro

Introdução

Pretendemos com este artigo dialogar com as diferentes percepções que o curta metragem *Manhã Cinzenta* (1969, 22'), de Olney São Paulo (1936-1978), nos traz sobre a especificidade do acontecimento de 1968 e discutir as possibilidades de evocar esse passado para que possamos usá-lo a favor da vida e em seu sentido de contra-resignação, como assina Nietzsche.

A despeito das mortes, prisões, torturas e desaparecimentos operadas pelo Estado empresarial-militar brasileiro¹, desde 1º de abril de 1964, uma força ativa irrompe nas ruas. Algo em nós recusa o medo, a violência e o horror. Algo em nós quer viver, quer respirar, sair às ruas... Esse algo é aquilo que, em nós, deseja e atua como fonte, jorrando sobre os futuros uma massa imensa de possíveis.

A mais forte resistência operária e estudantil desse período de horror marca o ano de 1968, em várias capitais dos estados brasileiros. Para além da reivindicação pelo fim da ditadura, continuava-se a luta por uma vida mais digna, pelas liberdades, em suas múltiplas possibilidades, além de inúmeras pautas, dentre elas, universalização dos votos nas universidades públicas, nacionalização da Petrobrás, reforma agrária, reforma fiscal, reforma administrativa, contra o patriarcalismo, pela pílula anticoncepcional, pelo amor livre... Pautas essas ainda atuais em nossa sociedade. Esse clima de protestos e de rupturas também estava presente em várias capitais do mundo, dentre elas Paris, Tóquio e Londres.

O curta *Manhã Cinzenta* e outras experiências artísticas dessa década (1960) podem ser sentidas como uma memória, que se seve de percepções e sensações, e nos possibilita respirar e conspirar junto à vida. Essas experiências artísticas deslocam a dor produzida pela violência do Estado e constroem virtualidades que somente a liberdade, a afirmação da vida e da experiência humana, em sua singularidade, podem produzir. Memórias das forças ativas que sempre estão conosco, nos desarticulam, agem em um sentido a-histórico e, ao mesmo tempo, intempestivo, como assinala Nietzsche.

¹ A escolha do termo "empresarial-militar" para designar o golpe de estado de 1964 e a ditadura de vinte e um anos que o seguiu, no Brasil, intenta ressaltar a importância das ligações bastante afinadas entre a elite empresarial/financeira e os militares em todo o movimento que antecedeu e precedeu o golpe. Durante a vigência deste regime, embora os militares tivessem sido responsáveis pela tomada do poder, o controle, a gestão e a perpetuação deste teve total participação dos agentes responsáveis pelo grande capital, ou seja, o empresariado.

Em 1967, na França, Guy Debord lança o livro “A Sociedade do Espetáculo”, em que expressa o sentimento dessa geração. Denuncia que a sociedade contemporânea (naquela contemporaneidade) vivia em seu estágio espetacular, ou seja, “o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social” (DEBORD, 1997, p. 30). Este livro também apresenta uma nova forma de escrever: a comunicação se estabelece não pela ordenação dos longos parágrafos encadeados com teorias repletas de linguagem acadêmica incompreensível para a sociedade, mas por meio de frases que se compõem em uma cartografia, sem perder a força dos argumentos. Os seus capítulos denunciam a sociedade consumista, individualista, capitalista e pragmática.

O rock demarca um novo modo de dançar, livre, improvisado, em ritmo acelerado. Rolling Stones e Beatles forjam um estilo de dança em que a emoção e a rebeldia dos corpos marcam uma posição importante contra o conservadorismo. O acaso, a loucura e o acontecimento tiram os corpos do lugar.

Ao mesmo tempo, o espaço urbano toma novos contornos. As favelas se impõem para os grupos sociais pauperizados. As exposições de arte de Hélio Oiticica denunciam a violência do Estado, a pobreza e a vida intensa da favela. Em Parangolé, denominada por ele de arte ambiental, Oiticica sai do quadro e do esquadro fechado da arte para uma nova percepção espacial. A sua arte propõe se afastar totalmente do conceito de representação e das noções binárias sujeito-objeto; fim da hierarquia entre homem e ambiente, valorização de uma construção coletiva da arte como uma das possibilidades de criação da vida social, em todos os seus aspectos.

O objeto que não existia passa a existir e o que já existia revela-se de outro modo pela visão dada pelo novo objeto que passou a existir. Está reservada ao artista a tarefa e o poder de transformar a visão e os conceitos na sua estrutura mais íntima e fundamental; é esta a maneira mais eficaz para o homem de hoje dominar o mundo ambiental, isto é, para recriá-lo a seu modo e segundo sua suprema vontade. É esta também uma proposição eminentemente coletiva, que visa abarcar a grande massa popular e dar-lhes também uma oportunidade criativa. Esta oportunidade, é claro, teria que se realizar através das individualidades nessa coletividade; o novo aqui é que as possibilidades dessa valorização do indivíduo na coletividade torna-se cada vez mais generalizada - há a exaltação dos valores coletivos nas suas aspirações criativas mais fundamentais ao mesmo tempo em

que é dada ao indivíduo a possibilidade de inventar, de criar -
é a retomada dos mitos da cor, da dança, das estruturas
criativas
enfim.
(OITICICA, 1965)

O corpo do artista e do público se confundem, uma vez que não há separação entre público e artista. Parangolé é um desses exemplos. Na imagem abaixo, Caetano Veloso usa o Parangolé. Uma roupa feita de panos coloridos, de trapos, restos, de diferentes texturas, em camadas, que funcionava como tenda, envolvia o corpo como várias capas sobrepostas. Eram vestidas e criadas pelo público, servindo de abrigo.

Parangolé



Fonte: Website *Caetano Veloso...en detalle*²

Na imagem abaixo, Oiticica faz uma crítica feroz, uma dupla crítica, ao assassinato do bandido Cara de Cavalo e à marginalidade que foi imposta a grande parte da sociedade brasileira. Esses experimentos artísticos, partilhados por diversos corpos, dos quais muitos deles vivem à margem, nos vestem do desejo de sermos heróis de nós mesmos.

“Seja marginal, seja herói”

² Disponível em: < <http://caetanoendetalle.blogspot.com/2017/08/1968-caetano-veste-parangole-de-helio.html> >. Acesso em: 21 ago. 2021.



Fonte: Website do MAM-RJ³

Uma arte experimental, que faz uso dos mais variados materiais encontrados nas favelas, traz para as ruas o cotidiano da vida do artista, à época, morador do morro da Mangueira.

Em 1967, as questões levantadas com o Parangolé desembocam nas Manifestações Ambientais com destaque para as obras Tropicália, 1967, Apocalipopótese, 1968, e Éden 1969. A Tropicália apresentada na exposição Nova Objetividade Brasileira, no MAM/RJ, é considerada o apogeu de seu programa ambiental - é uma espécie de labirinto sem teto que remete à arquitetura das favelas e em seu interior apresenta um aparelho de TV sempre ligado. Depois que o compositor Caetano Veloso passa a usar o termo tropicália como título de uma de suas canções, ocorrem diversos desdobramentos na música popular brasileira e na cultura que ficam conhecidos como tropicalismo.⁴

Escritoras como Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles denunciavam o lado sonso e cínico da sociedade brasileira; a condição da mulher em uma sociedade

³ Disponível em: < <http://memoriasdaditadura.org.br/obras/seja-marginal-seja-heroi-1968-de-helio-oiticica/index.html> >. Acesso em: 21 ago. 2021.

⁴ Sem autor. Disponível em: < <https://www.escritoriodearte.com/artista/helio-oiticica> >. Acesso em: 21 ago. 2021.

patriarcal, produzindo escritas-acontecimento. Em entrevista à jornalista Ana Lucia Vasconcelos, em 1986, Lygia resume o que é a sua escrita:

É uma espécie de colcha de retalhos, onde vou juntando mas por um mistério que eu não explico. As partes vão se buscando, estas personagens, essas frases, essas ideias vêm como que buscando e se montam, olha é tão estranho. São as coincidências na criação literária. Eu dou muito valor ao grão de acaso, ao grão da loucura e ao grão da coincidência. As peças coincidentes se buscam como na nossa própria vida, umas buscam os outros. Eu sou amiga de pessoas que eu amo e que vou amar até a morte porque eu busquei essas pessoas e elas me buscaram.⁵

O Cinema Novo foi um movimento estético e engajado surgido no final da década de 1950, no Brasil, e fortalecido a partir da crítica à ditadura, na década de 1960. Olney São Paulo foi fortemente influenciado por ele e pelo cinema marginal. O Cinema Novo se propunha a romper com a estética hollywoodiana, massificada e construir um cinema nacional, que denunciasse os grandes problemas nacionais. O movimento neorrealista italiano e a *nouvelle vague* francesa lhe serviram de inspiração.

Glauber Rocha, um dos expoentes do Cinema Novo, tinha como lema: “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. Deleuze, referindo-se ao cinema do Terceiro Mundo e das minorias, assinala que “é preciso que a arte cinematográfica participe dessa tarefa: não se dirigir a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo” (1990, p. 259). Um povo que se inventa em seu contato crescente com a morte, a miséria e o caos. Escrachadas e justapostas no tempo, as suas imagens deitam sobre um mesmo plano o homem de negócios e o profeta. O cinema de Glauber, para Deleuze, é “o avesso arcaico da violência capitalista” (1990, p. 261). O passado se atualiza no presente e o presente no passado. Segundo Jean-Christophe Goddard,

se Deleuze se interessa por essa “estranha positividade” que o cinema de Glauber confere à miséria, às condições de existência não visíveis e intoleráveis das minorias do Sertão, é certamente porque, para o filósofo radicalmente crítico do

⁵ Disponível em: < <https://escritoresaltovale.wordpress.com/2010/11/18/lygia-fagundes-telles-crio-um-livro-como-uma-colcha-de-retalhos/> >. Acesso em: 21 ago. 2021.

modelo de um pensamento que exerce seu poder unificando o real sob suas próprias condições de possibilidade, só o impossível, o impoder do pensamento unificador, possui uma autêntica potência de gênese. (GODDARD, 2017, p.168-169)

O Cinema Marginal é um movimento estético/político surgido no final da década de 1960 e início da década de 1970, no auge da repressão imposta pela ditadura empresarial-militar brasileira. Traz “a força da imagem capaz de violentar o pensamento, provocando no espectador a estranheza que suspende suas certezas, forçando-o a transgredir as faculdades cognitivas e colocar-se no mundo de outro modo.” (LOBO; MACIEL JR; GUSMÃO, 2019, p. 143). Se propõe a olhar a vida marginal (bandidos, mendigos, drogados) a partir da chamada estética do lixo:

O interesse pela paródia revaloriza a chanchada, criticada pelo cinema novo. *Manhã Cinzenta* (1969), com direção de [Olney São Paulo \(1936-1978\)](#), faz paródia do discurso do opressor para banalizá-lo, ao narrar a história de militantes interrogados por um cérebro eletrônico.⁶

As cenas do curta *Manhã Cinzenta* expressam essa estética diferenciada. Ela está entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Um intenso processo de ruptura com a ordem autoritária se apresenta nos mais diversos aspectos. O Estado responde violentamente a cada passo. Esse híbrido resistência/repressão traz ao filme e à vida forças de expansão que se conectam. Essas imagens atuam como memória do futuro⁷, se apresentam como afirmação da vida, a partir do processo contínuo de repetição e de criação sobre as repetições das cenas, em seus sentidos a-histórico e supra-histórico presentes em Nietzsche (2003), como veremos.

Naquele momento, ocorre um claro diálogo entre as artes plásticas, a música, os museus, os cinemas, as praças, os festivais da canção e a vida política. Há uma interação que permite uma expansão dos conceitos e afirma, de modo rizomático, muitas liberdades. São produções de intensidades que tocam os corpos. Elas

⁶Cinema Marginal. Disponível em: < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14346/cinema-marginal> >. Acesso em: 21 ago.2021.

⁷ Esse conceito aparece em Nietzsche, em sua obra de juventude, a “Segunda Consideração Intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida”, a partir das discussões acerca dos sentidos histórico, a-histórico e supra-histórico pensados como atitudes geradoras de experimentações temporais distintas e complementares, capazes de libertar a história do sentido histórico.

também denunciam os horrores do Estado, não no sentido de que visam a informação e a comunicação, mas como atos de resistência.

A obra de arte não contém, estritamente, a mínima informação. Em compensação, existe uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência. Isto sim. Ela tem algo a ver com a informação e a comunicação a título de ato de resistência. (DELEUZE, 1987, p. 13)

É nesse contexto de luta e de afirmação da vida e da arte, como expansão de intensidades e como ato de resistência, que se insere o curta Manhã Cinzenta. Toda a mobilização política, cultural e social de 1968 está explícita nas cenas deste curta e são vividas pelo seu diretor, Olney São Paulo, na década de 1960. Além dos elementos estéticos e narrativos diferenciados, a obra em si é objeto de perseguição da ditadura. Trata-se de uma única obra, no Brasil, em que o diretor foi preso e torturado por causa do filme. Após as torturas, em 1969, Olney passa por uma série de doenças e falece, em 1978.

As reverberações que este filme produziu no corpo do cineasta, levado à exaustão pela máquina de guerra do Estado, nos remete à lembrança, quase inocente, da liberdade que tínhamos de andar pelas ruas, sem qualquer cuidado ou preocupação com uma possível contaminação. Momento em que sequer pensávamos que, em um futuro tão breve teríamos mais de 500 mil mortos no Brasil.

Estar nas ruas, em total liberdade, desprovidos de medo ou fantasmas nos foi roubado e não sabemos o que nos espera. Ou qual futuro nos reserva. Um vírus fatal, o coronavírus, que paira pelo ar que respiramos, já matou de COVID-19 mais quatro milhões de pessoas no mundo. Somada à triste situação do Brasil, que lidera o ranking de contaminados. Estamos na lista dos países onde mais morreram pessoas por COVID-19 no mundo. Um contexto de caos se instalou.

As cenas de protesto de Manhã Cinzenta, a liberdade que se supunha de ir às ruas protestar, em plena ditadura, e a nossa liberdade de caminhar sem máscaras, sem álcool em gel e sem medo, trazem uma perplexidade, um engasgo, um susto e um medo que nos aproxima como catástrofe.

Ao mesmo tempo, uma força e um desejo, que não se ajustam a uma atitude de perda, de fracasso e nem de paralisia em relação ao acontecido ou ao futuro,

lançadas nas cenas do curta Manhã Cinzenta, também nos colocam em ato de criação e de invenção de outros possíveis.

Suas cenas compõem um plano de imanência em que o olhar múltiplo escorre pelo tempo fluido. Não há uma sequência ordenada das cenas. As imagens-movimento são apresentadas em vários planos que constroem temporalidades superpostas. O tempo não é medido pela ordem dos acontecimentos. Ele se apresenta como intensidade que é construída a partir dos sentimentos e das memórias das sensações que essas lembranças evocam.

Henri Bergson, em *Matéria e Memória* (1999, p. 121-122), sinaliza que o motor da memória é essa mescla entre a percepção que se “decompõe em movimentos de imitação: um esboço então nos é fornecido, do qual recriamos o detalhe e a cor projetando nele lembranças mais ou menos longínquas”. Do objeto se fazem “surgir as sensações, e as sensações ideias que se prendem a elas”. Deleuze, inferindo sobre o conceito de tempo e de memória em Bergson, pensa a imagem-movimento produzida pelo cinema a partir dessa percepção. No cinema de Eisenstein:

o movimento assim concebido será, portanto, a passagem regulada de uma forma a outra, isto é, uma ordem de *poses* ou de *instantes privilegiados*, como uma dança. (...) O cinema parece se nutrir de instantes privilegiados. Costuma-se dizer que Eisenstein extrai dos movimentos ou das evoluções certos momentos de crise dos quais ele faz o objeto por excelência do cinema. É inclusive isto o que ele chamava de "patético": ele seleciona ápices e gritos, leva as cenas ao seu paroxismo e as faz colidir uma com a outra. Mas não se trata em absoluto de uma objeção. (DELEUZE, 1983, p. 9-11)

Foram fisgados pelas lentes do curta “ápices e gritos” de um tempo. Tempo que ousou: “Ousar lutar, ousar vencer!” Lamarca!

Vamos caminhando pelas imagens de Manhã Cinzenta e nos embaraçando de vários modos: sonho, medo, horror, terror, dança alegre, dança triste, dança encurralada e morta... amor(es), afetos, amizades, desejos, experimentos, experiências... que imprimem em nós múltiplas forças. O Estado busca ardentemente capturar, condenar, torturar e matar esses acontecimentos, carregados de afetos, amizades, liberdade e criação.

1968 nos toca pela sua multiplicidade de forças. Acontecimentos percebidos em seu duplo, “a face que promove a ruptura, a desestabilização e a desterritorialização e a face que, a partir da ruptura, experimenta e cria novas possibilidades de vida”. (COIMBRA; ABREU, 2018, p. 1113)

A arte escapole a todo o sentido que lhe é atribuído ou endereçado. A arte tem um modo particular de existir. Ela existe no e para o acontecimento. E há muito mais no acontecimento do que aquilo que o reduz ao explicável, ao comunicável. O acontecimento possui um “excesso de potência sobre o ato”, perfura o tempo do acontecido e extrai dele a diferença. O que escapole do vivido, do realizado, são os “possíveis não realizados”. (TARDE, 2007, p. 200). Porque o passado é tão imprevisível quanto o futuro. Nem é melhor ou pior, como afirma Gabriel Tarde (2007). Aquilo que no Manhã Cinzenta recusou toda forma de opressão, atravessou continentes, morreu, matou seu criador, recriou, escapuliu e retornou pelo jogo múltiplo das cenas... Retornamos para respirar, jamais para ressentir, diz Nietzsche.

Manhã Cinzenta

A primeira cena do filme apresenta os jovens em sala de aula sentados em suas cadeiras e a protagonista (seu nome não é revelado, nenhum nome é revelado) dança rock livremente, sozinha, na frente dos colegas da turma. Os jovens acompanham o ritmo com os pés, com as mãos.

...a imagem é abruptamente cortada, aparece uma cena de uma manifestação, outra da prisão, com recortes de jornal, discursos de militantes e o encarceramento.

As falas do torturador e dos militantes se cruzam às do rádio informando que as milícias invadiram o Liceu (referindo-se ao Liceu de Artes e Ofícios, uma escola pública de referência no ensino médio, na formação dos professores, no Rio de Janeiro, à época)⁸. Prenderam estudantes e professores.

A linguagem é composta de trechos de mensagens dispersas. Diálogos recortados. Músicas que atravessam as falas, produzindo fluxos de mensagens que se codificam e decodificam, territorializam e desterritorializam. O torturador aprisiona os jovens e fala:

⁸ Localizado no Centro da cidade do Rio de Janeiro, o Liceu de Artes e Ofícios foi uma referência importante em termos de mobilização secundarista durante a ditadura.

Os filhos dos infames serão salgados em fogo e a sua poeira jogada no mar. Para que não fiquem, senão, nos tempos de uma raça de infelizes. Uma raça que não toma leite em pó.

O leite em pó foi trazido para o Brasil no período da ditadura empresarial-militar. Houve uma forte campanha nos meios de comunicação incentivando a sua venda e desestimulando a amamentação infantil. Momento em que a multinacional Nestlé se instalou no país. Esta empresa foi uma das financiadoras da Operação Bandeirantes (Oban), em 1969⁹. Por meio da Federação das Indústrias de São Paulo, empresários de vários setores investiram pesadas somas de dinheiro na repressão, ocasionando mortes, torturas e desaparecimentos dos opositores¹⁰.

Na sena seguinte, o jovem lê um trecho de um livro que traz uma referência clara à repressão que acompanhou o golpe:

O bacilo da peste não morre e nem desaparece nunca. Pode ficar por dezenas de anos adormecido nos móveis e nas roupas. Espera pacientemente nos quartos, nas caves, nos lençóis e na papelada. E sabia também que viria talvez que o dia em que para a desgraça e os ensinamentos dos homens a peste acordaria seus ratos e os mandaria morrer numa cidade feliz.

Esta imagem se alinha à presença constante do Estado, como o “bacilo da peste”, sempre à espreita, pacientemente aguardando a hora de ordenar que seus ratos matem a “cidade feliz”. Comer todos vivos, romper com todas as possibilidades de resistência e de devir, esmagar os sonhos e os projetos de uma vida coletiva afinada à felicidade, esta é a função do Estado. Nietzsche, em Assim Falou Zaratustra,

⁹ Conforme consta no volume II do Relatório da Comissão Nacional da Verdade, p. 330. “Ao lado dos banqueiros, diversas multinacionais financiaram a formação da Oban, como os grupos Ultra, Ford, General Motors, Camargo Corrêa, Objetivo e Folha. Também colaboraram multinacionais como a Nestlé, General Eletric, Mercedes Benz, Siemens e Light. Um número incerto de empresários paulistas também contribuiu, já que a arrecadação de recursos contava com o apoio ativo da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP), por meio de seu presidente, Theobaldo De Nigris. Nos salões da FIESP, o ministro da Fazenda, Delfim Netto, era sempre visto fazendo palestras aos empresários, em reuniões onde se solicitavam recursos para financiar a Oban”. (CNV, 10/12/2014, p.330> Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_2_digital.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2021)

¹⁰ Integrando os setores das Forças Armadas federais, estaduais, municipais, empresários e grupos de extermínio, a Operação Oban foi a primeira operação em que se conjugaram vários setores da sociedade, principalmente o setor empresarial, com o objetivo de exterminar, torturar e desaparecer com corpos de militantes contrários à ditadura empresarial-militar brasileira.

assinala que a morte dos povos está ligada à existência do Estado: “(...) Estado? Que é isto? Pois seja! Abri bem os ouvidos, porque agora, vou dizer-vos a minha palavra sobre a morte dos povos. Chama-se Estado, o mais frio de todos os monstros frios.” (2018, p. 46)

Este bacilo da peste está cada dia mais presente em nossas vidas hoje. É o “estado suicidário” definido por Safatle (2020). A tendência com as mutações que o coronavírus criou no Brasil é o crescimento vertiginoso dos mortos sem nome. As pessoas que já tomaram a vacina não estão imunes destas mutações e ainda podem ser um vetor importante delas.

Ainda não temos dimensão da catástrofe desta pandemia na natureza. O médico e neurocientista Miguel Nicolelis¹¹ adverte que “estamos chegando a critérios considerados como genocídio pela ONU (...) estamos numa guerra biológica fora de controle” e que

depois de uma pandemia sem controle e de um colapso sanitário, temos um colapso funerário, não conseguiremos dar conta dos mortos. Depois do colapso funerário, infecções bacterianas secundárias começam a surgir, o lençol freático é contaminado, os alimentos são contaminados...um colapso desse nível não tem volta...aliado a um colapso social e econômico,

causando danos irreparáveis não somente para o Brasil, mas para o planeta.

Esta nova política de morte produzida pela pandemia de COVID-19 e intensificada pela política genocida do governo Bolsonaro atua diferentemente na sociedade. Não estão dispensadas da morte as pessoas que têm acesso aos planos de saúde, até porque estão bastante restritas as vagas nas UTIs dos hospitais particulares. Mas os grupos sociais periféricos estão sofrendo um massacre generalizado. Se fogem da morte higienizada, oriunda dos laboratórios e do conhecimento científico, não escapam do trabalho, das conduções lotadas e do terror policial. Apesar de toda a dor e sofrimento ocasionado pelas mortes em grande escala nesta pandemia, nas favelas a polícia continua seu programa de massacre. Ao genocídio imposto pela pandemia se aliam os antigos recursos de terror: armas, soldados e execuções sumárias.

¹¹ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=8b0BjoWM70c> >. Acesso em: 21 ago. 2021.

Mas novos fluxos deslocam o horror para as cenas em que a alegria e a potência do existir, as micro resistências do coletivo retornam. O eterno retorno compõe a criação nesse filme. A espiralidade e o aleatório das cenas, longe de conduzirem a um espectro de desgraça, esgotamento, fraqueza total, tocam como uma explosão. A repetição de cenas expressa isso. O que nos sensibiliza a sentir as cenas em múltiplas formas. Glauber Rocha definiu Manhã Cinzenta como um “filmexplosão”:

Olney é a Metáfora de uma Alegorya. Retirante dos sertões para o litoral – o cineasta foi perseguido, preso e torturado. A Embrafilme não o ajudou, transformando-o no símbolo do censurado e reprimido. "Manhã Cinzenta" é o grande filmexplosão (sic) de 1968 e supera incontestavelmente os delírios pequeno-burgueses (sic) dos histéricos udigrudistas (...) Panfleto bárbaro e sofisticado, revolucionário a ponto de provocar prisão, tortura e iniciativa mortal no corpo do Artysta.¹²

Em outra cena do filme, aparecem os diálogos entre os estudantes e os operários. Falam sobre greves, prisões, o comportamento dos patrões; as milícias que se infiltram em todos os espaços; a tentativa de resistência; a nova adesão aos golpistas no Norte. A fuga ante a iminência do golpe. Em meio a tudo isso, outro protagonista (um estudante), de cabeça baixa, parece se sentir desanimado para fazer o seu discurso em praça pública.

A jovem namorada revida:

No entanto era necessário fazer alguma coisa. Formar um governo de gente que soubesse sorrir. Uma nação de povo. Um país em que as crianças respirassem alegres e saíssem às ruas entoando o tempo de amanhã.

O medo é sentido em várias cenas. Seja na música, no ritmo acelerado das imagens, nas cenas de tortura, nos interrogatórios. Na outra cena, o rádio anuncia:

¹² Press book do Dia do Documentário – Olney São Paulo, 2011. Disponível em: < http://lproweb.procompa.com.br/pmpa/prefpoa/smc/usu_doc/manha_cinzenta.pdf >. Acesso em: 21 ago. 2021.

um verdadeiro massacre foi realizado na tarde de ontem, quando da invasão da Associação dos Empregados do Comércio, com espancamento de operários, mestres de obras e alguns estudantes que prestavam solidariedade aos grevistas.

Segue-se a cena de perseguição... Outra notícia do rádio anuncia mais massacres. A fala da jovem se junta à do rádio:

É preciso ser forte. É fraqueza desesperar.

Ao fundo, a música entoa um coro de sacrifício... Nova cena da prisão dos jovens. O torturador leva os jovens presos e no caminho fala: “*em breve, o juízo final*”. A jovem responde:

mas um dia a razão vence a força e os carneiros seguirão resolutos o caminho do mar. Um dia, será em um dia, um dia qualquer em que todos reunidos, agrupados, os homens, as mulheres e as crianças sairão às ruas para desmascarar os reis e os profetas. Um dia os ventos vão espalhar, os ventos da liberdade.

A jovem estudante, em algumas cenas, aparece em uma carruagem que sobrevoa, em devir, superfícies completamente distintas. Ora na praia, ora no deserto...

Os jovens são presos e jogados no carro da polícia. Entram no centro de tortura. Ali eles veem seus amigos sendo torturados. Segue-se o diálogo de outro casal preso. O jovem pergunta à moça presa:

- *Como começou tudo?*
- *No julgamento.* Ela responde.
- *Não, o julgamento veio depois. Primeiro foi a marcha nas ruas.* Ele retorna.

Primeiro veio a marcha das ruas. A rua e as pessoas eram as resistências. E era esse o movimento de 1968 e era isso o que o Estado queria extinguir. A resistência é anterior à repressão. Ela não quer responder a nada. É um movimento de devir. Resistir não dialoga com a representação e tampouco com qualquer resposta ao poder. Resistir é construir linhas de fuga, é criar afetos que se ligam ao

ato de arte: o ato de resistência possui duas faces. Ele é humano e é também um ato de arte. Somente o ato de resistência resiste à morte, seja sob a forma de uma obra de arte, seja sob a forma de uma luta entre os homens. (DELEUZE, 1987, p. 14)

Na cena seguinte, os jovens voltam ao movimento das ruas. Novas imagens de prisão e a música que soa como um hino, ao fundo.

Retornam as torturas e aparece um robô.

O torturador conversa com o robô, que determina o enredo da tortura. É o cérebro eletrônico que tudo vê e tudo capta. Ele denuncia a implicação dos jovens com o movimento revolucionário. O torturador segue o comando do robô, o interrogatório é conduzido a partir das suas denúncias. O Estado-máquina com todos os dispositivos de controle direcionados para o terror. O mesmo Estado que hoje produz mortos aos milhões pela pandemia e pelo genocídio planejado.

Outra cena corta a anterior.

Os jovens estudantes aparecem na condução pública, caminhando pelas ruas, na universidade, em reuniões políticas, nas fugas e perseguições, nos interrogatórios, nas torturas, nas manifestações. Os jovens vivem e experimentam diversos acontecimentos. As cenas são acompanhadas de músicas que constroem o enredo.

Aos poucos, no desenrolar do filme, a repressão desmonta todo o entusiasmo inicial que os estudantes exibiam. A memória da dança, que, no primeiro momento, operava nos corpos e remetia a intensidades, forças, alegrias, agora transforma-se e aparece em seu lado medroso, falido e esgotado. Há um ritmo, uma memória da música, que acompanha estas mutações da dança, sai da força do instante ao esmagamento pela morte. Até a dança da cena de execução dos estudantes.

Um estudante é executado em um paredão e a sua namorada assiste atônita. Imediatamente é perseguida até a morte.

No entanto, enquanto passa a cena, ouve-se pelo rádio a história da operária Aurelina que foi executada porque, não entendendo de ordens, tingiu de lilás a bandeira nacional. Há uma longa história contando a vida de Aurelina.

No rádio o locutor fala:

atenção, muita atenção, notícia final! Está chegando ao fim a crise política desencadeada na noite de ontem com a renúncia

do intendente. Dominada a situação é reconhecido pelas nações amigas o supremo poder das excelências.

Um jovem diz: - *Canalhas*

Outro jovem responde: - *Tudo acabado*

A jovem replica: - *Mas eles me encontrarão de pé.*

O instante final, a última cena, é o retorno da jovem à sala de aula, dançando rock. No momento dos créditos, retornam as cenas de resistência e de tortura. As cenas são feitas e desfeitas a todo o tempo, em uma incessante ação que se repete e se inventa. O que singulariza as imagens repetidas é inscrito na própria repetição dos instantes. Como se forças atuassem sobre essas cenas num determinado instante e, em outro instante, o movimento pudesse se dar em outro sentido, o sentido de criação incessante da vida. Deleuze assinala que o cinema de Eisenstein marca essa singularidade na acumulação de ordinários:

Ora, esta produção de singularidades (o salto qualitativo) se dá por acumulação de ordinários (processo quantitativo), de modo tal que o **singular é extraído do qualquer, é ele próprio um qualquer simplesmente não ordinário ou não-regular**. O próprio Eisenstein precisava que o "patético" supunha "o orgânico" enquanto conjunto organizado dos instantes quaisquer por onde os cortes devem passar. (DELEUZE, p. 11 - Grifo nosso)

O acontecimento

Às cenas do interrogatório se juntam as das ruas, cobertas de vozes e de músicas criadas naquele instante. A vida abundante e desterritorializada, os corpos e a rua construindo a rebelião, duramente marcados pelo terror, pelo medo e pelas leis de repressão. Leis do terror que conhecemos bem, desde a ditadura empresarial-militar brasileira; antes dela, na escravidão; antes dela, na invasão das nossas terras pelo Estado português. Desde então, são bandidos, vagabundos e marginais todos os que ousaram criar mundos diferentes, experimentar, haver-se em rebelião de intensos afetos.

Nossos corpos não estão enclausurados somente pela pandemia, mas pela ação genocida do Estado brasileiro que prorroga indefinidamente esta guerra

biológica. Seja pela ausência de responsabilidade sobre o controle desta pandemia, seja pela naturalização e negação desta condição de crise profunda e indiferença ante às mortes.

Pandemia Crítica, um conjunto de artigos, cordéis e contos editado pela n-1, entre junho e julho de 2020, traz discussões profundas sobre este momento que estamos vivendo. Em um dos artigos dessa coletânea, Vladimir Safatle, em *Para além da necropolítica*, destaca que um novo modo de gestão da morte está se apresentando aqui no Brasil, neste momento da pandemia, é o “estado suicidário”. Não se trata mais de decidir sobre o poder sobre a vida, como em Foucault; sequer como decisão sobre a morte, como em Mbembe. “Ou seja, há situações nas quais a lógica do estado predador se generaliza para a integralidade do corpo social, mesmo que nem todos os setores deste corpo estejam no mesmo nível de exposição e vulnerabilidade.” (SAFATLE, 2020, p.4)

Nesta nova fase do neoliberalismo, países de inserção periférica do capital, como o Brasil, atuam como um dos “laboratórios do neoliberalismo autoritário” (SAFATLE, 2020, p.2). Neste panorama, todos estão condenados à morte. O que está em curso é o “estado suicidário” (VIRGÍLIO apud SAFATLE, 2020, p.4) que não mede esforços em produzir genocídios:

Não se tratava de uma guerra de expansão e fortalecimento do Estado, mas de uma guerra pensada como estratégia de adiamento indefinido do Estado em rota de desagregação, de uma ordem política em regime de colapso. [... neste cenário, a] vida social precisa se organizar sob o espectro da catástrofe, do risco constante invadindo todos os poros do corpo social e da violência cada vez maior necessária para pretensamente imunizar-se de tal risco.

Enclausurados, presos e zombados pelo presidente e seus seguidores pelo fato de nos protegermos, o “estado suicidário” tenta nos sufocar. Até mesmo as trocas de ministros, principalmente os da Saúde, podem ser uma forma de gestão do “estado neoliberal autoritário periférico”. A desestabilização do sistema de saúde é uma estratégia do próprio capitalismo e força-nos a nos inserir nele. Neste sentido, não há uma falta de controle. O controle é este mesmo, a produção em massa de mortes.

As imagens se colam: as lutas pós-ditadura, o terror e a repressão do Estado, a partir de 1964, e este enclausuramento forçado, agora, devido à pandemia de COVID-19 e à ação suicidária do Estado. O mesmo assombro nos move. A perversidade, o abuso, o negacionismo, a violência extrema e o sarcasmo sempre estiveram presentes na forma-Estado. As percepções que o curta metragem *Manhã Cinzenta* nos trazem ecoam no fundo de todos estes tons do cinza e das cinzas.

O movimento, como um corte móvel na duração, se aproxima de uma espessura do tempo que investe nossos sentidos naquilo que se expressa na memória do futuro em Bergson-Deleuze. Assim, o movimento é algo que se move *na* duração, em múltiplas percepções. Como não há privilégios, todas as cenas do filme podem ser um instante do acontecimento.

Esse balanço entre as cenas constrói um intervalo no tempo que pode ser percebido como uma corrente, que se junta e se quebra, cujos elos vão se formando conforme nos afinamos ou não com ele. Essas forças criam outra história, não no sentido teleológico, racional e intencional. São forças que “não obedecem nem a uma destinação, nem a uma mecânica, mas ao acaso da luta”, dizia Foucault (2016, p.73), discorrendo sobre o sentido da História em Nietzsche. São enunciados que se apresentam como possibilidades do devir, de criação de linhas de fuga, que nos instigam a “usar o que passou em prol da vida e de fazer história uma vez mais a partir do que aconteceu”. (NIETZSCHE, 2003, p. 12)

A história que compõe essa película cria acontecimentos que podem ser vistos como promotores de acontecimentos-istantes, carregados e filiados ao sentido a-histórico salientado por Nietzsche. Os acontecimentos-istantes, com feixes de luz, som, cor... trazem uma dimensão de explosão e de criação dos possíveis, para além do seu sentido histórico, ordenado e racionalmente interpretado. Há uma ligação desse sentimento como um modo afirmativo da vida.

Nessa mesma ponte, a memória não é trazida em sua miséria, dor ou dever, mas como experiência singular, que atravessa o tempo, possibilitando-nos ativar aquilo que ela carrega como potência. Mas, indaga Nietzsche: “até que grau a vida necessita do auxílio da história?” Em seu sentido supra-histórico, nos serve a sua força de contra-resignação. (2003, p. 18) Trazer o acontecido, mesmo em seu horror, para o serviço das forças que impulsionam a vida.

Se essa obra pode ser vista hoje é pelo acaso das forças que estão além da capacidade de controle do Estado, do cineasta e da própria obra. É o acontecimento que surge e que muda tudo...

Uma cópia secreta desse filme foi exibida durante o sequestro de um avião, feito por Cláudio Augusto Alencar e Elmar Soares de Oliveira (militantes do MR-8), que saiu do Rio em direção a Cuba. Seu destino comercial era Rio-Manaus¹³. Por conta desse acontecimento, quando o avião retorna ao Rio, a ditadura militar encontra esse filme no avião e indicia Olney São Paulo, que foi preso e torturado. Seu nome consta como atingido, no Projeto Brasil Nunca Mais, disponibilizado nos arquivos do Grupo Tortura Nunca Mais/RJ.¹⁴

Acreditando que só havia uma única cópia do filme, o Estado a censurou e a aprisionou. No entanto, outras cópias saíram do país para concorrer em festivais internacionais. Viveram no exílio, clandestinamente. Percurso também feito por muitos atingidos pela ditadura empresarial-militar brasileira. Aqui no Brasil restou uma cópia escondida por [Cosme Alves Neto](#)¹⁵, então diretor da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM), e que apareceu 25 anos depois.

De suas cinzas, Manhã Cinzenta retorna, pelos atos do tempo, transbordando pelas suas franjas e ultrapassando as suas cicatrizes. Como seivas de energia que atuam na duração, produzem memórias que, longe de se fixarem nas marcas, nas dores e tristezas, trazem em si as forças do passado que nos endereçam para o futuro e que coexistem com o presente, como atos de criação, como forças de criação, como memória do futuro. Tais como as cópias do filme, retornam sem jamais serem as mesmas.

¹³ “O primeiro sequestro de avião comercial no Brasil havia ocorrido em 8 de outubro de 1969. Cláudio Augusto Alencar e Elmar Soares de Oliveira, do MR-8, tomaram um Caravelle, também da Cruzeiro do Sul, na rota Rio-Manaus, desviando-o para Havana. Os 43 passageiros e três tripulantes retornaram em seguida para o Brasil. Entre 1969 e 1972, houve quatro sequestros desse tipo, todos com destino a Cuba.” Disponível em: < <http://memorialdademocracia.com.br/card/grupo-toma-aviao-e-desvia-para-havana> >. Acesso em: 21 ago 2021.

¹⁴ Este Projeto está totalmente digitalizado e encontra-se no site do Grupo Tortura Nunca Mais/RJ. O nome de Olney São Paulo consta na página 111 do Tomo II – Atingidos – como ele era funcionário do Banco do Brasil, sua profissão aparece como bancário. Disponível em: < http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=GTNM_Livros_MP&pesq=olney%20s%C3%A3o%20paulo&pasta=&pagfis=750 >. Acesso em: 22 ago. 2021.

¹⁵ Em 2018, ganhou a Medalha Chico Mendes de Resistência do Grupo Tortura Nunca Mais/RJ. Uma pequena biografia dele está disponível em: < <http://www.torturanuncamais-rj.org.br/medalha/cosme-alves-neto-in-memoriam/> >. Acesso em: 22 ago. 2021.

As reverberações que envolvem esse filme expõem a sua força. As cenas-tempo-duração são atravessadas por uma transfusão de energia e, como tal, operam em outras naturezas, inimagináveis, que encarnam a intempestividade da obra.

Deste modo, a duração se expressa no todo que é aberto e, em algum ponto, toca incessantemente as nossas relações com a vida e com o universo, nos modos sensíveis, afetuosos, criativos, inventivos e que estão para além do que as forças aterrorizantes do Estado tentam capturar. O filme termina, mas a dança não acaba...daí a arte como ato de resistência. Daí a vida como forma de arte que se inventa no fluxo constante da criação de si.¹⁶

Conclusão

Nas cinzas das nossas manhãs pandêmicas, novos fluxos operam nas singularidades do tempo, nas mais variadas sensações e percepções. O que estava sendo desafiado lá, na ditadura empresarial-militar brasileira, e continua sendo aqui, é o projeto capitalista neoliberal, racista, colonial, misógeno e suicidário. Se o capital deseja nossos corpos imóveis e tristes, criaremos outros territórios para nossa existência. Se o passado tenta nos aprisionar aos modelos fixos e exterminadores, criaremos tempos infinitos onde seremos arremessados simultaneamente ao passado, ao presente e ao futuro. Este é o desafio do nosso tempo. Estamos sendo desafiados a experimentar novas virtualidades, novos ares e captar a história como acontecimento e intensificação de fluxos.

Ao enfrentar o Estado, o trágico e o horror, ao recusar as imagens fixas, organizadas e coordenadas, Manhã Cinzenta cria brechas que atuam nas subjetividades afirmadoras da vida, que agem nos instantes e nas singularidades. É na desorganização da vida e das cenas, como imagens que vão se criando e se inventando nas virtualidades e no abismo, que nos colocamos em constante processo de criação. Não aquele abismo feito de um buraco frio e úmido que o mercado, a mercadoria e o capitalismo tentam nos empurrar. Não o buraco podre e

¹⁶ Remeto aqui ao curso de 12 meses que fiz com Luiz Fuganti, em 2020: "Filosofia Nômade e o uso dos afetos na produção estética de si".

assassino do Estado, que tenta destruir as nossas subjetividades afirmadoras da vida e dos afetos e nos jogar no fundo do poço para ali ficarmos quietos, enclausurados, numa falsa sensação de que nada mais resta a fazer. Ou na sensação impotente de que nos falta tudo.

Diante de todas as restrições impostas pela pandemia, da frieza das telas dos nossos aparelhos eletrônicos e da falta de contato pessoal, somos levados a crer que o vírus levou também as possibilidades de nos reinventarmos. Como se não fôssemos mais capazes de juntar novas cenas às cenas da catástrofe e criar mundos. No limiar deste instante, carregado de perdas, o medo de respirar tenta nos impedir de viver a sensação de frescor. Nossos corpos lutam contra esse medo, e nos impelem ao ar. Nossos poros, nossos tecidos e células se esforçam em arejar e nossos pulmões em se encher.

Longe de nos lamentar, precisamos experimentar povoar nossos instantes com novas sensações. Afirmar possibilidades. Acontecer em outro tempo e lugar. Um tempo que supere a imobilidade do corpo biológico e crie um corpo desorganizado, autônomo e não resignado. Um tempo que crie lugares e forças em tudo o que nos acontece. Essas forças estão em nós e podemos nos conectar com elas e uns aos outros. Estamos vivendo um novo experimento de vida coletiva e precisamos nos jogar. Somente assim enfrentaremos afirmativamente essas forças que estão fazendo de tudo para nos domesticar.

As cenas se repetem, o filme acaba e, nos créditos, novos acontecimentos trazem novos sentidos. O filme-explosão da vida que não cessa de viver o impensável. As cinzas no filme e na vida são criadoras de forças que afirmam outros modos de existência.

Minha homenagem a Olney São Paulo:

“Se o cinema não existisse (eu só não seria cineasta se o cinema não existisse), seria contista, pintor ou músico, nesta ordem.” Olney São Paulo¹⁷

¹⁷ Filme Manhã Cinzenta. Disponível em: < <https://vimeo.com/115723085> >. Acesso em: 22 ago. 2021.

Referências

CINEMA Marginal. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14346/cinema-marginal> >. Acesso em: 22 ago. 2021.

COIMBRA, Cecília; ABREU, Ana Monteiro de. 1968 na França - 2013 no Brasil: Acontecimentos-Resistências In **Revista Direito e Práxis**, Rio de Janeiro, Vol. 9, N. 2, 2018, p. 1100-1121. Disponível em: < <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistaceaju/article/view/34074> >. Acesso em: 22 ago. 2021.

COMISSÃO da Verdade da PUC-SP. Disponível em: < <https://www.pucsp.br/comissaodaverdade/movimento-estudantil-periodizacao-1964-68.html> >. Acesso em: 21 ago 2021.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **O ato de criação**. Palestra de 1987. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 27/06/1999. Disponível em: < https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf >. Acesso em: 22 ago 2021.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Cinema 2: A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

Dia do Documentário - Olney São Paulo, 2011. Disponível em: < http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/smc/usu_doc/manha_cinzenta.pdf >. Acesso em: 21 ago 2021.

Entrevista de Ana Lúcia Vasconcelos com Lygia Fagundes Telles: “crio um livro como uma colcha de retalhos”, publicada originalmente no Cronópios. Disponível em: < <https://escritoresaltovale.wordpress.com/2010/11/18/lygia-fagundes-telles-crio-um-livro-como-uma-colcha-de-retalhos/> >. Acesso em: 21 ago 2021.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

GODDARD, Jean-Christophe. Deleuze e o cinema político de Glauber Rocha: Violência revolucionária e violência nômade. In **Revista Concinnitas/UERJ**, ano 17, volume 02, número 29, junho de 2017. Disponível em: < <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/29145> >. Acesso em: 21 ago 2021.

LOBO, Amanda Souza Ávila; MACIEL JR, Auterives; GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira. O pensamento nômade do Cinema Marginal brasileiro. In MONTEIRO, Solange Aparecida de Souza. (Org) **Cultura, resistência e diferenciação social**. Ponta Grossa: Atena Editora, 2019. p. 138-147. Disponível em: < <https://www.atenaeditora.com.br/wp-content/uploads/2019/03/E-book-Cultura-Resist%C3%Aancia-e-Diferencia%C3%A7%C3%A3o-Social.pdf> >. Acesso em: 21 ago 2021.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda Consideração Intempestiva** – Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2003.

_____. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia de Bolso, 2018.

PARANGOLÉ: uma nova fundação objetiva na arte. In: Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro - 5. OPINIÃO 65. Curadoria Frederico Moraes; apresentação Frederico Moraes. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1985. [72] p., il. p&b. Disponível em: < <https://www.escriitoriodearte.com/artista/helio-oiticica> >. Acesso em: 21 ago. 2021.

SAFATLE, Vladimir. Para Além de Necropolítica. In **Pandemia Crítica**. Disponível em: < <https://www.n-1edicoes.org/textos/191> >. Acesso em: 22 ago. 2021.