



ARTIGO DOSSIÊ

NARRATIVAS DO INSÓLITO, DISTOPIA E UTOPIA

Monstruosidade, corpos e fronteiras: figurações do duplo no filme *Us*, de Jordan Peele

Monstrosity, bodies, and borders: figurations of the double in Jordan Peele's film *Us*

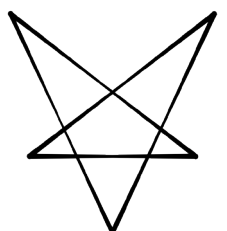
Monstruosidad, cuerpos y fronteras: figuraciones del doble en la película *Us*, de Jordan Peele

ALINE ROCHA DE OLIVEIRA

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense.

Mestra em Teoria Literária e Literatura Brasileira pela UFF.

E-mail: aline.rocha.oli@gmail.com.





Resumo

Este trabalho analisa o filme *Us* (2019), de Jordan Peele, a partir da figura do duplo como operador estético e político da distopia. Em diálogo com *Quem canta o Estado-nação?*, de Judith Butler e Gayatri Spivak, investiga-se como o pronome “nós”, inscrito no título do filme, desestabiliza noções naturalizadas de pertencimento nacional. A narrativa projeta no presente as ruínas da democracia liberal, expondo fronteiras físicas e simbólicas que produzem sujeitos “sem-estado” no interior da nação. Mobilizando ainda as reflexões de Clément Rosset sobre ilusão, duplicação e recusa do real, o artigo lê a monstruosidade como efeito da emergência do excluído e da falência das promessas utópicas de unidade. Ao recuperar o evento Hands Across America como paródia antiutópica, o filme transforma o imaginário da coesão nacional em imagem de violência coletiva. O insólito, assim, funciona como crítica ao presente, revelando a distopia não como futuro distante, mas como condição estrutural do agora.

Palavras-chave: Monstruosidade; Duplo; Fronteira; Pertencimento; Nação.

Introdução

No dia 14 de julho de 2015, na abertura do XI Congresso Brasileiro de Linguística, em Campo Grande, Mato Grosso do Sul, um índio¹ Terena canta o hino nacional brasileiro na sua própria língua, também chamada Terena. Em alguns aspectos, essa é uma situação semelhante à que aconteceu em Los Angeles, Estados Unidos da América, em 2006. Residentes ilegais foram às ruas exigir direitos e, na ocasião, o hino nacional estadunidense foi cantado em espanhol. Será que, como afirmou o presidente George W. Bush na época, o hino nacional só poderia ser cantado em inglês? Seria o caso também de afirmar que nosso hino só poderia ser cantado em português? Poderíamos nos indagar, como o faz Judith Butler, a quem pertence esses hinos? (Almeida; Zacchi, 2018, p. 5).

São essas as palavras que abrem o prefácio escrito por Vanderlei J. Zacchi e Sandra Goulart Almeida para *Quem canta o Estado-nação?: língua, política e pertencimento* (2018), livro que apresenta um diálogo entre Gayatri Chakravorty Spivak e Judith Butler no qual as teóricas desenvolvem um debate que aborda a questão dos “sem-estado”,² refletindo sobre o funcionamento do estado como fonte do não pertencimento. Nesse excerto, os prefaciadores relembram o momento em que Januário da Silva cantou publicamente o hino nacional brasileiro na língua terena, gesto que expôs problemas referentes à soberania linguística nacional e às diferentes fronteiras físicas e simbólicas que pretensamente, e de forma imunitária, intencionam garantir a unidade de determinado território.

1. Daniel Munduruku já chamou a atenção para o modo como a palavra “índio” pode, hoje, reiterar estereótipos folclorizantes ou romantizados, e por isso defende o seguinte: “A palavra ‘indígena’ diz muito mais a nosso respeito do que a palavra ‘índio’. Indígena quer dizer originário, aquele que está ali antes dos outros. [...] Do meu ponto de vista, a palavra índio perdeu o sentido. É uma palavra que só desqualifica, remonta a preconceitos. É uma palavra genérica. Esse generalismo esconde toda a diversidade, riqueza, humanidade dos povos indígenas”. Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/2019/04/19/dia-do-indio-e-data-folclorica-e-preconceituosa-diz-escriptor-indigena-dcriarani-munduruku.shtml>. Acesso em: 14 jan. 2026.

2. Os tradutores Vanderlei J. Zacchi e Sandra Goulart Almeida, em nota, explicam a opção por traduzir a palavra “estado” com inicial minúscula. Destaco a explicação e os acompanho na grafia: “Optamos por não fazer distinção entre ‘Estado’ e ‘estado’ para manter a ambiguidade do texto em inglês, que por vezes usa o termo para se referir à forma de governo ou ao regime político (Estado) e, por outras, o utiliza no seu sentido mais amplo, como a situação em que se encontra algo ou alguém em determinado momento (estado)” (2018, p. 15).



Nas reflexões de Butler e Spivak, as questões são elaboradas tendo em vista os processos contemporâneos de migração e as problemáticas que envolvem conflitos identitários que se desdobram para a materialidade da esfera das escolhas políticas intermediadas por pressupostos éticos — ou pela negação deles, ou pela exclusão desses pressupostos do pensamento e das deliberações. No decorrer do prefácio, após mencionarem o episódio ocorrido no Brasil, Zacchi e Almeida estendem as indagações para o tema das migrações em massa e das fronteiras nacionais no mundo:

Migrações em massa geram um processo de desterritorialização e reterritorialização que tem forte influência sobre as identidades de todos os envolvidos, tanto dos imigrantes quanto dos que os recebem. O que temos visto, em muitos casos, é uma reação a esse processo de mobilidade na tentativa de restabelecer e fortalecer as fronteiras nacionais em termos de uma narrativa conservadora de forte cunho nacionalista (Almeida; Zacchi, 2018, p. 9).

Do episódio ocorrido em Los Angeles no ano de 2006, quando residentes ilegais cantaram nas ruas e em espanhol o hino estadunidense, nasce a indagação que dá título ao livro e que, em última instância, interpela sobre quais seriam as implicações do funcionamento político e performativo do pronome “nós”. Se a palavra hino, em sua origem, remete-nos a um canto usado para glorificar e honrar determinado deus ou herói, quando justaposta ao adjetivo nacional seu uso é direcionado para a glorificação dos aspectos do que se pode chamar “nação”, que por sua vez pressupõe uma comunidade de pessoas unidas por um território, uma cultura e uma língua.

Tais definições nos encaminham para algumas perguntas: quem, afinal, estaria incluído neste “nós” que canta o hino estadunidense em espanhol? Ao mesmo tempo, a que exatamente estaria cantando Januário quando traduziu o hino brasileiro do português para a língua terena? Quais direitos estão sendo reivindicados nesses gestos?

Na esteira das discussões sobre as possibilidades e condições para o falar do subalterno, em dado momento de *Quem canta o Estado-nação?*, Spivak aponta que o hino nacional é, em princípio, intraduzível (2018, p. 67), dimensionando o problema para as contradições éticas de ordem tradutológica e para os modos como se organizam ou podem vir a se organizar discursivamente determinadas simbologias do pertencimento nacional. Ao comentar o episódio ocorrido em Los Angeles, Butler afirma que “a emergência do ‘nuestro hymno’ introduziu o interessante problema da pluralidade da nação, do ‘nós’ e do ‘nosso’: a quem esse hino pertence?” (Butler, 2018, p. 57).

A questão que a autora nos coloca e cujo cerne recai sobre o significado naturalizado da primeira pessoa do plural se aproxima também das preocupações do filme *Us* (2019), dirigido e roteirizado por Jordan Peele, no qual a figura do duplo é tematizada para criticar indiretamente, entre outros temas, a condição vilipendiada à qual são submetidos os imigrantes mexicanos. A polissemia do título do filme já nos dá algumas pistas sobre os caminhos percorridos por Peele. Notemos que a palavra *Us*, ao mesmo tempo que significa “nós”, remete-nos às iniciais de United States, o que aproxima o território à unidade ontológica designada pelo pronome. Desse modo, a partir dessa justaposição, o diretor desestabiliza os significados e introduz o problema da identidade nacional, que será central na produção. Peele mobiliza categorias filosóficas e políticas na construção de sua distopia, articulando questões de identidade a partir das noções de duplo e de nacional. Nesse sentido, a escolha por uma família negra como núcleo da narrativa funciona como operador crítico. Os corpos negros em *Us* dão visibilidade ao histórico racista e excludente do país — corpos que só são reconhecidos de modo parcial e condicionado pelas normas, institucionais ou não, que regulam quem pode aparecer como sujeito pleno da cidadania.



O filme conta a história de Adelaide, personagem cuja infância foi marcada pela traumática experiência de deparar-se com seu duplo em uma casa de espelhos de um parque de diversões localizado no estado de Santa Cruz³. A lembrança desse episódio acompanha Adelaide por toda a vida, até que, décadas mais tarde, seu duplo retorna quando ela viaja para sua casa de veraneio com seu marido, Gabe, e com seus filhos, Jason e Zora.

O retorno do duplo se apresenta como algo que não é particular apenas a ela, e o acontecimento se desdobra para além de sua individualidade: todos os membros de sua família, assim como todas as outras personagens do filme e, por conseguinte, todas as pessoas do país (e talvez do mundo?), possuem um duplo que lhes corresponde. Assim, aquilo que a princípio parecia uma alucinação infantil manifesta-se enfim como a faceta de uma sociedade distópica em que os duplos emergem de túneis subterrâneos das ruas estadunidenses para assassinar todos os “originais”.

Logo na primeira cena, somos inseridos no contexto dos anos 1980, quando o evento denominado Hands Across America reuniu milhares de pessoas em torno do que o jornal *Time* chamou, seis meses depois do ocorrido, de “an extravagant fund raiser for the nation’s hungry”⁴ (1986). Os participantes ocuparam, de mãos dadas, as ruas de diversas cidades dos Estados Unidos, formando uma imensa corrente humana, em prol da erradicação da fome no país. No entanto, o peculiar desse episódio diz respeito ao fato de que os fundos arrecadados foram inferiores aos gastos da campanha, constrangimento que expõe os problemas acerca da efetividade material do evento e da performatividade com fins esvaziados. Jordan Peele irá recuperar o ocorrido na primeira parte do filme, quando somos inseridos na infância de Adelaide, que se passa nesse período.

Resulta importante que eu destaque, na Figura 1 a seguir, a propaganda deste “excêntrico evento”, uma vez que, como veremos, ela será paradigmática no decorrer de toda a narrativa e servirá como metáfora contemporânea do muro que separa os Estados Unidos do México e da afirmação de identidades unívocas.

Figura 1: Cena do filme *Us*.



3. Um salto: no prefácio escrito por Luiz Alfredo Garcia-Rosa para *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson, o crítico salienta a importância do objeto espelho na constituição subjetiva do duplo monstruoso: “O único momento em que Jekyll se defronta e se horroriza com a figura monstruosa de Hyde é quando ele passa em frente a um espelho e vê Hyde. Porém não é Hyde, o outro, que ele vê no espelho, mas sua própria imagem sob a forma de Hyde. Naquele momento, *ele é o outro* – Jekyll é Hyde” (2015, p. 15).

4. Um extravagante arrecadador de fundos para os famintos da nação” (tradução minha).



Como um espelhamento dessa propaganda, as imagens dos duplos de mãos dadas, as quais voltaremos a comentar adiante, constituem alguns dos momentos mais emblemáticos da narrativa, ao condensar visualmente os temas da repetição, da coletividade e, ao mesmo tempo, da violência. A referência direta ao evento Hands Across America desloca o imaginário utópico da união nacional para uma cena distópica, em que a corrente humana não celebra a solidariedade, mas sinaliza a irrupção do excluído. A correspondência entre as figuras da superfície e as do subsolo, bem como o diálogo estabelecido entre distintas temporalidades, produz um efeito de duplicação quantitativa que desestabiliza qualquer noção de singularidade ou excepcionalidade. A corrente de corpos torna-se, assim, a imagem final de uma nação que se reconhece apenas ao se confrontar com aquilo que tentou manter soterrado.

Desde Thomas More (2009), o tema da utopia — que, etimologicamente, significa “lugar nenhum” ou “não lugar” — é concebido espacialmente e coloca em questão problemas pertinentes ao território e às fronteiras, à uniformidade, ao planejamento e à privação da liberdade a partir da reclusão. Algo similar ocorre no filme de Peele. Sabemos que, enquanto as distopias clássicas pensam o totalitarismo como agente regulador de determinada sociedade, as distopias contemporâneas, como a elaborada por Peele, trazem à luz questões oriundas da própria lógica da democracia liberal.

A utopia distópica contemporânea projeta o presente, como aponta a historiadora e jornalista norte-americana Jill Lepore no artigo “A golden age for dystopian fiction”⁵, publicado em 2017 no *The New Yorker*, em que defende que “the argument of dystopianism is that perfection comes at the cost of freedom”⁶. No mesmo artigo, Lepore estabelece ainda uma importante distinção entre os utopistas e os distopistas, afirmando que “utopians believe in progress; dystopians don’t. They fight this argument out in competing visions of the future, utopians offering promises, dystopians issuing warnings”⁷.

Ao tratar de temas que estão no âmago dos debates contemporâneos, como as migrações e os trânsitos globais, o filme não apresenta um desfecho otimista e não está preocupado com a invenção de um mundo ideal, mas sim com a construção de uma metáfora do paradigmático muro que, ao separar os países, constitui um problema ético e político demarcado materialmente no território. A sociedade paralela do filme, controlada por uma entidade desconhecida, sobrevive nos subterrâneos e funciona como um simulacro do mundo “original”, onde gestos e ações são reproduzidos não de maneira idêntica, mas a partir de releituras que intensificam a carga desajustada e macabra das personagens replicadoras, o que demarca em suas vidas a inscrição da diferença.

É de importância, ainda, determo-nos na definição que Lepore propõe para “distopia”, o que faz recorrendo aos estudos do historiador Gregory Claeys:

The word “dystopia,” meaning “an unhappy country,” was coined in the seventeen-forties, as the historian Gregory Claeys points out in a shrewd new study, “Dystopia: A Natural History” (Oxford). In its modern definition, a dystopia can be apocalyptic, or post-apocalyptic, or neither, but it has to be anti-utopian, a utopia turned upside down, a world in which

5. Um extravagante arrecadador de fundos para os famintos da nação” (tradução minha).

6. “O argumento desta distopia é que a perfeição vem à custa da liberdade” (tradução minha).

7. “Utópicos acreditam no progresso; distópicos, não. Eles lutam contra esse argumento em visões concorrentes do futuro – utópicos oferecendo promessas, distópicos emitindo advertências” (tradução minha).



people tried to build a republic of perfection only to find that they had created a republic of misery⁸.

Sabe-se que o espetáculo do desdobramento de personalidade no outro – tema abundantemente ilustrado pelo romance e pelo filme de terror – é uma experiência de efeito aterrorizante garantido. Pensava-se tratar com o original, mas na verdade só se havia visto seu duplo enganador e tranquilizador; eis de súbito o original em pessoa, que zomba e se revela ao mesmo tempo o outro e o verdadeiro. Talvez o fundamento da angústia, aparentemente ligado aqui à simples descoberta que o outro visível não era o outro real, deva ser procurado num terror mais profundo: de eu mesmo não ser aquele que pensava ser. E, mais profundamente ainda, de suspeitar nesta ocasião que talvez não seja alguma coisa, mas nada (Rosset, 2008, p. 92).

Essa passagem faz parte do livro *O real e seu duplo* (2008) e, nele, a principal tese desenvolvida por Rosset diz respeito à suposição de que a origem do duplo encontra-se na “recusa do real” – recusa que, por sua vez, é resultado da fragilidade da “faculdade humana de admitir a realidade, de aceitar sem reservas a imperiosa prerrogativa do real” (p. 13). Rosset pontua como, em diferentes contextos, a recusa do real pode vir a se materializar enquanto gesto de múltiplas maneiras, desde a fórmula do suicídio e da loucura, passando pelo recalçamento, até o uso de substâncias como álcool ou drogas (p. 15). Entre as possibilidades que ele descreve há, no entanto, uma “atitude mais comum”: trata-se da ilusão, que teria como característica fundamental e constitutiva certa “percepção inútil” daquele que, ainda que não se recuse a ver, persiste em determinado comportamento “exatamente como se não tivesse visto nada” (p. 16). De acordo com a definição do filósofo, “na ilusão, quer dizer, na forma mais corrente de afastamento do real, não se observa uma recusa de percepção propriamente dita. Nela a coisa não é negada: mas apenas deslocada, colocada em outro lugar. Mas no que concerne à aptidão do ver, o iludido vê, à sua maneira, tão claro quanto qualquer outro” (Rosset, 2008, p. 17).

Rosset recorre a um vocabulário pertinente ao universo da visão e do olhar para elaborar a sua teoria — formulada a partir de um vasto repertório filosófico, literário e cultural —, num jogo de associações e distanciamentos entre a ilusão e a cegueira. A certa altura do livro, e a partir de uma análise dos protagonistas da peça *Boubouroche*, de Georges Courteline, e do célebre *No caminho de Swann*, de Marcel Proust, Rosset termina por definir a estrutura fundamental da ilusão como “uma arte de perceber com exatidão, mas de ignorar a consequência” (p. 21), e reconhece “o vínculo muito profundo que une a ilusão à duplicação, ao *Duplo*”, concluindo que todo iludido “não sofre por ser cego, mas sim por *ver duplicado*”, ao mesmo tempo que admite que “a estrutura fundamental da ilusão não é outra senão a estrutura paradoxal do duplo” (p. 23-24). Para o filósofo, “a técnica geral da ilusão é, na verdade, transformar uma coisa em duas, exatamente como a técnica do ilusionista, que conta com o mesmo efeito de deslocamento e de duplicação da parte do espectador: enquanto se ocupa com a coisa, dirige o seu olhar *para outro lugar*, para lá onde nada acontece” (p. 23).

8. A palavra ‘distopia’, que significa ‘um país infeliz’, foi cunhada nos anos 1740, como aponta o historiador Gregory Claeys em um novo e perspicaz estudo: *A Natural History* (Oxford). Em sua definição moderna, uma distopia pode ser apocalíptica, ou pós-apocalíptica, ou nenhuma das duas, mas tem de ser antiutópica, uma utopia virada de cabeça para baixo, um mundo em que as pessoas tentaram construir uma república de perfeição apenas para descobrir que criaram uma república de miséria” (tradução minha).



O livro, dividido em três partes, tratará, respectivamente em cada uma delas, sobre o duplo do acontecimento, a partir da ilusão oracular; o duplo do mundo, a partir da ilusão metafísica; e o duplo do ser, proveniente da ilusão psicológica. Interessa-nos destacar a respeito da segunda abordagem, em que, num movimento de desconstrução, após refletir sobre os problemas metafísicos da ilusão, Rosset concebe também uma estrutura não metafísica da duplicidade, em notável leitura e reelaboração dos problemas relativos à temporalidade proposto por Nietzsche. Para Rosset, a duplicação, quando distanciada da lógica metafísica, enriquece o presente, dando-lhe a oportunidade da plenitude temporal a partir de uma “convergência quase mágica de todo outro lugar para o aqui” (p. 80). A passagem a seguir explicita este pensamento:

Ao lado da estrutura metafísica do duplo, que tende a depreciar o real (privando o imediato de todas as outras realidades, esvaziando o presente de todos os fatos passados assim como de todas as possibilidades futuras), pode-se conceber uma estrutura não-metafísica da duplicação, que tenda, ao contrário, a enriquecer o presente com todas as potencialidades, tanto futuras quanto passadas. É o tema, ao mesmo tempo estoico e nietzschiano, do eterno retorno, que vem paradoxalmente suprir o presente de todos os bens dos quais o priva a duplicação metafísica (Rosset, 2008, p. 79).

As considerações de Rosset podem iluminar nossa leitura do roteiro de Peele, que recorre ao duplo de forma não metafísica por incorporar em sua formulação problemas temporais elaborados de modo não linear, preenchendo seu presente de perguntas e hesitações sobre o futuro e perlaborando também o passado. Os procedimentos explorados por Peele dialogam com toda uma tradição estética e filosófica que se debruçou sobre a questão, além de estabelecerem contato com obras artísticas que se detiveram sobre a mesma temática. Notemos, por exemplo, que a cena a seguir, em que Adelaide encontra seu duplo na casa de espelhos, pode ser comparada ao quadro de René Magritte, *La reproduction interdite* (“A reprodução interdita”), de 1937, no qual vemos as costas de um homem parado em frente a um espelho, tensionando as relações entre o objeto artístico, o objeto representado e suas relações com o real.

Figura 2: Cena do filme *Us*.



Figura 3: *La réproduction interdite*. René Magritte, 1937.



O espelho é outro elemento que aparece nas formulações de Rosset quando ele se de-
tém sobre os desdobramentos do eu. Decerto, trata-se de um objeto recorrente nas considera-
ções sobre a duplicidade e, ao mesmo tempo, de presença costumaz nas obras que tratam do
tema. Para Rosset, o espelho contribui para se pensar a respeito da ilusão, uma vez que cons-
trói uma “falsa evidência”. Olho para o espelho e o que vejo é uma superfície livre das oscilações
materiais de meu corpo, uma ilusão de mim⁹:

[...] o espelho é enganador e constitui uma “falsa evidência”, quer dizer,
a ilusão de uma visão: ele me mostra não eu, mas um inverso, um outro;
não meu corpo, mas uma superfície, um reflexo. Ele é, em suma, apenas
uma última chance de me apreender, que sempre acabará por decepcio-
nar-me [...]. É por isso que a busca do eu, especialmente nas perturba-
ções de desdobramento, está sempre ligada a uma espécie de retorno
obstinado ao espelho e a tudo o que pode apresentar uma analogia com
o espelho (Rosset, 2008, p. 90).

O paradoxo estabelecido pela figura do espelho diz respeito à relação do ser com o real
e às estratégias de elaboração diante de sua brutalidade, questão que manifesta conflitos que
o corpo estabelece com a vida e a morte, consigo mesmo e com o outro. No que diz respeito
à experiência subjetiva, o duplo, enquanto categoria, pode ser considerado face primordial do
monstro. Não há efeito de monstruosidade que não coloque em questão as propriedades do
duplo, bem como suas relações com o tempo, com o olhar, com a *outridade*, com a natureza e
com a cultura. Para Rosset, é particular à condição humana recusar e proteger-se do real a par-
tir do seu desdobramento. No entanto, não nos deixemos esquecer que “quanto ao real, se ele
insiste e teima em ser percebido, sempre poderá se mostrar em *outro lugar*” (Rosset, 2008, p.
14). Para nós, se o real insiste em ser percebido, o duplo insiste em expor paradoxos que ten-
sionam a percepção e a elaboração da realidade, a convivência com o estranho e com o familiar.

9. São “o cadáver e o espelho”, como queria Foucault, “que nos ensinam que temos um corpo” (FOUCAULT, 2013, p. 15).

Tomando ainda o espelho como recurso simbólico, a remissão ao reflexo aparece também na cena em que o duplo de Adelaide, a personagem Red, está prestes a matá-la (o que termina por não se consumir), conforme a Figura 4 a seguir, de modo que o que vemos na cena são três faces, e não duas, o que sugere a possibilidade de desdobramento infinito do “eu”. O instrumento usado no ato é a tesoura, que por sua vez carrega grande carga metafórica, visto que é comumente utilizada com a finalidade de separar em partes distintas um mesmo organismo.

Figura 4: Cena do filme *Us*.



Não por acaso, Adelaide encontra seu duplo pela primeira vez em uma casa de espelhos dentro de um parque de diversões, espaço que, ao pressupor o jogo, é capaz de unir a ilusão e o lúdico. Ao considerarmos outros efeitos de desdobramento propostos por Peele, podemos nos lembrar de outros episódios de repetições do filme, como o jogo de beisebol a que Gabe assiste e que termina com um empate de onze a onze — mesmos números que aparecem à noite, quando Adelaide olha para o relógio do quarto de seu filho.

Na Figura 5, vemos a cena da primeira aparição dos duplos da família. Eles surgem de mãos dadas, e suas sombras, como uma espécie de reflexo, são desenhadas no chão de modo a chamar a atenção do espectador para outro procedimento criador da duplicidade. Ocorre, mais uma vez, o encadeamento de recursos que simbolizam a multiplicação física e subjetiva.

Figura 5: Cena do filme *Us*.





Já na Figura 6, que retrata uma das últimas cenas do filme, percebemos algo como o desdobramento quantitativo da figura anterior, e vemos aqueles que vieram do subsolo unidos e de mãos dadas, enquanto algo similar ao apocalipse acontece:

Figura 6: Cena do filme *Us*.



A cena é construída como alusão ao já mencionado episódio Hands Across America e, a partir dela, o diretor desenvolve uma crítica ao muro que, hoje, separa os Estados Unidos do México, interrompendo fisicamente o percurso de migrantes que se deslocam em busca de melhores condições de vida. O muro formado pelos duplos em *Us* é a versão inversa do que foi a corrente humana daquele episódio, uma vez que, ao contrário do movimento nos anos 1980, esses duplos almejavam eliminar os "originais". Assim, o que outrora funcionara como um evento beneficente cuja efetividade material fracassou aparece, agora, como corporificação de cisões sociais e territoriais.

Para fugir dos "duplos", Adelaide sugere que sua família caminhe em direção ao México, o que delinea na ficção a irônica situação em que cidadãos estadunidenses cogitam procurar refúgio em terras mexicanas. A esse respeito, são relevantes as considerações de Butler na obra que mencionamos anteriormente, *Quem canta o Estado-nação?* A autora ressalta que o debate em torno da condição dos "sem-estado" é um tópico acadêmico que merece ser elaborado conceitualmente pelas ciências sociais de nosso tempo. Para desenvolver essa problemática, Butler se preocupa em criar um conceito. Numa definição mais detida, explicará que:

Esses humanos espectrais, desprovidos de peso ontológico e reprovados nos testes de inteligibilidade social exigidos para reconhecimento mínimo, incluem aquele cuja idade, gênero, raça, nacionalidade e situação laboral não apenas os desqualificam para cidadania, mas também os "qualificam" ativamente para a condição de sem-estado. Essa última noção pode ser significativa, já que os sem-estado não apenas são destituídos de *status*, mas também recebem um status e são preparados para a destituição e deslocamento; tornam-se sem-estado precisamente por estarem em conformidade com certas categorias normativas. Dessa forma, eles são produzidos como sem-estado ao mesmo tempo que são alijados dos modos jurídicos de pertencimento. Esta é uma das maneiras de entender como alguém pode ser sem-estado dentro de um estado, como parece ser o caso dos sujeitos encarcera-



dos, escravizados ou aqueles que moram e trabalham ilegalmente. De diferentes maneiras, eles, significativamente, se encontram circunscritos dentro da polis como seu exterior interiorizado (Butler, 2018, p. 25).

A condição e a definição desenvolvidas por Butler mobilizam a noção de fronteira, uma vez que “a linha passa a existir politicamente no instante em que alguém a atravessa ou tem seus direitos de passagem recusados” (Butler, 2018, p. 39). Ou seja, a fronteira é estabelecida performativamente a partir da ação de corpos que reivindicam determinados espaços. Nesse sentido, o próprio estado cria mecanismos militares (p. 17-18) que conduzem à condição — ou ao estado — de destituídos, de modo que as fronteiras não separam duas formas distintas de pertencimento, mas são estabelecidas justamente a partir de processos que objetivam a exclusão. Acerca do problema articulado pelas noções de “fronteira” e “pertencimento”, Butler fará a seguinte consideração:

Pode parecer que a pessoa passa por uma fronteira e chega a outro estado, mas é aí que não sabemos se o estado aonde ela chega é definido por seu poder jurídico e militar e por seus modos preestabelecidos de pertencimento nacional, sob a rubrica de cidadão, ou por certo conjunto de disposições que caracterizam o modo de não pertencimento como tal. E ainda que necessariamente se chegue a algum lugar (pode-se perceber que já estamos numa versão distópica de relatos de viagem), não é outro Estado-nação, não é outra forma de pertencimento (Butler, 2018, p. 19).

As questões levantadas pelo filme se aproximam das reflexões desenvolvidas por Butler em diálogo com Spivak. Em *Us*, a conclusão a que se chega é que não são apenas os duplos aqueles que representam os “sem-estado”, mas todas as personagens, estrangeiras em seu “próprio” país.

Nas últimas cenas do filme, nós, os espectadores, deparamo-nos com a revelação que desestabiliza todos os papéis apresentados até então. A partir da construção de cenas em *flashback*, passamos a saber que, na verdade, a Adelaide que se apresenta como original é uma daqueles que vieram do subterrâneo, já que houve uma troca de papéis quando ambas se encontraram na casa de espelhos. A menina que vivia no subterrâneo aproveita a oportunidade do encontro para usurpar a identidade daquela que brincava na superfície. Aqui, a noção de cópia e original é desestabilizada, o que se evidencia no olhar desconfiado de Jason, filho de Adelaide, que presencia o conflito entre a mãe e Red, o qual culmina na morte do duplo.

Os duplos não falam, mas grunhem e gesticulam. Isso explica o fato de que o duplo de Adelaide, Red — aquela que emerge do submundo e que fora sequestrada no parque de diversões —, é a única dentre seus pares a deter a linguagem, a única a ter sido exposta à comunicação durante determinado período da vida e, portanto, a única capaz de organizar o levante daqueles excluídos do pacto social. Daí se explica também por que Adelaide passou um longo tempo sem falar: isso não ocorreu por um suposto trauma, como se acreditava, mas porque ela teve de desenvolver essa competência após a substituição. O inverso ocorre com Red, que passou a infância exposta à comunicação, mas que, desde que fora capturada, passou a se expressar como seus pares, com grunhidos e gestos, de modo que sua fala é marcada pela dificuldade de articulação. Podemos ler essa justaposição de realidades à luz do que propõe Rosset ao comentar o efeito de indistinção dos mundos instaurado pela existência do duplo:

Acontece [...] que a imitação seja tão bem-sucedida que acaba por se tornar indistinguível do seu original, de modo que o outro mundo não é outra



coisa senão este mundo-aqui, sem que se renuncie por isso à ideia segundo a qual este mundo-aqui permanece realmente a cópia desde outro mundo, que não difere dele, entretanto, em nada (Rosset, 2008, p. 69).

Um dos elementos estéticos mais perturbadores de *Us*, de fato, é a voz de Red, cuja fala surge marcada por esforço físico, pausas irregulares e uma respiração entrecortada que antecede cada palavra. Red articula a linguagem como se ela fosse um território parcialmente interditado, exigindo do corpo um trabalho excessivo para se fazer ouvir. Esse modo de enunciação desloca a voz de sua função comunicativa e a aproxima do campo do insólito, pois transforma a fala em sintoma: algo que insiste em emergir apesar da exclusão. A materialidade vocal de Red inscreve no corpo a violência da destituição e funciona como índice sensível de um pertencimento fraturado.

A recorrência da música “I Got 5 On It”, no filme, é um dispositivo de duplicação sonora que reforça a lógica do duplo em chave sensorial. Inicialmente apresentada como elemento banal do cotidiano, a canção retorna transformada, reaparecendo em versão orquestral durante o confronto entre Adelaide e Red, que se desenvolve como uma dança. O conflito, então, é marcado pela habilidade rítmica que vincula as personagens em seus diferentes universos, e que fizera com que Red se destacasse em relação aos outros habitantes do subterrâneo. Essa reapresentação final da música, que marca o clímax do filme, desloca o familiar para o inquietante, convertendo o que antes era reconhecimento em ameaça. A música funciona, assim, como um duplo acústico que encena sucessivos retornos: aquilo que parecia integrado à vida ordinária ressurgiu carregado de tensão, instaurando uma atmosfera de estranhamento. O procedimento evidencia como o insólito se constrói não apenas pela imagem, mas também pelo som, reiterando que a distopia de *Us* se organiza por meio da repetição reiterada, em que os distintos retornos, formulados cada qual à sua maneira, carregam consigo o índice da diferença perturbadora.

A esse respeito, a coreografia dos corpos em *Us* é central para a construção da duplicidade e da violência que atravessa o filme. Os movimentos simétricos dos duplos, o caminhar sincronizado e a disposição dos corpos produzem uma sensação de ordem excessiva e ensaiada, em coreografias que parecem ter sido planejadas previamente para ser postas em cena, o que intensifica o efeito de ameaça. O dançar com a tesoura, instrumento recorrente e paradigmático, que, apesar de ser o símbolo de Red ao longo do filme e de pertencer a ela, é usado por Adelaide ao assassiná-la, reforça essa ideia ao simbolizar a separação violenta entre o “original” e sua cópia, funcionando como metáfora visual da fronteira que divide e, ao mesmo tempo, aproxima, capaz de refletir em suas lâminas duas faces ao mesmo tempo. Desse modo, a coreografia não apenas organiza a ação, mas atua como linguagem estética do insólito, corporificando, entre o improvisado e a prática, a impossibilidade de uma identidade estável e de uma separação definitiva entre o eu e o outro.

Ao tematizar o duplo, o filme de terror de Jordan Peele mobiliza o que sempre nos interpela o monstro: qual a segurança ontológica que garante a enunciação política do pronome “nós”? Por extensão, e levantando problemas de ordem antropológica, a monstrosidade ficcionalizada na produção também se expõe como um espelho e desnaturaliza a enunciação do pronome “eles”.

Retomar, ao fim, a cena do hino nacional cantado em outra língua permite reconhecer no gesto que abre este artigo a mesma interrogação que estrutura a distopia de *Us*: quem pode dizer “nós”? Se o canto do hino em terena ou em espanhol desestabiliza a fantasia de uma comunidade homogênea, o filme de Jordan Peele segue um caminho similar. O insólito, aqui, não opera como fuga do real, mas como sua intensificação crítica: aquilo que a democracia liberal procura manter subterrâneo — seus excluídos, seus sem-estado, seus duplos — retorna de modo espectral, in-



terrompendo a naturalização do pertencimento. Assim como o hino cantado em língua diferente da hegemônica expõe a fragilidade performativa do “nós” nacional, a distopia de *Us* revela que a comunidade política se constitui a partir de uma fronteira instável, cuja violência não desaparece, e retorna ficcionalmente sob a forma do estranho, do monstro e do duplo, convocando-nos a repensar, de maneira ética e inquietante, os limites do comum.

Referências

BUTLER, Judith; SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Quem canta o Estado-nação?: língua, política, pertencimento*. Trad. Vanderley J. Zacchi e Sandra Goulart Almeida. Brasília: Edu-UnB, 2018.

CHARITY: Handouts Across America. *Time*, 1 dez. 1986. Disponível em: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,962950,00.html>. Acesso em: 14 jan. 2026.

DIA do Índio é data “folclórica e preconceituosa”, diz escritor indígena Daniel Munduruku. *G1*, Rio de Janeiro, 19 abr. 2019. Seção de Educação. Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/2019/04/19/dia-do-indio-e-data-folclorica-e-preconceituosa-diz-escriptor-indigena-daniel-munduruku.ghtml>. Acesso em: 14 jan. 2026.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1, 2013.

LEPORE, Jill. A golden age for dystopian fiction. *The New Yorker*, Nova Iorque, 29 mai. 2017. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/06/05/a-golden-age-for-dystopian-fiction>. Acesso em: 14 jan. 2026.

LUNIZ; MICHAEL MARSHALL. I Got 5 On It. In: LUNIZ. *Operation Stackola*. Oakland: Noo Trybe Records; Virgin Records, 1995. Faixa musical.

MORE, Thomas. *Utopia*. Trad. Marcelo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

US. Direção: Jordan Peele. EUA: Universal Pictures, 2019. 116 minutos, sonoro, colorido. Inglês.

ROSSET, Clément. *O real e o seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Trad. José Thomaz Brum. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro: o estranho caso do Dr. Jekyll e Sr. Hyde*. Trad. Jorio Daus-ter. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2015.