

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA

Geovanna Pirillo Carnevalle dos Santos

**ASPECTOS POLÍTICOS NA OBRA CINEMATOGRAFICA DE KLEBER
MENDONÇA FILHO**

São Cristóvão – SE

2023

GEOVANNA PIRILLO CARNEVALLE DOS SANTOS

**ASPECTOS POLÍTICOS NA OBRA CINEMATOGRAFICA DE KLEBER
MENDONÇA FILHO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema da Universidade Federal de Sergipe como requisito para a obtenção do título de Mestre em Cinema

Linha de pesquisa: Cinema e Narrativas do Contemporâneo

Orientadora: Prof. Dr. Ana Ângela Farias Gomes

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

S237a Santos, Geovanna Pirillo Carnevalle dos.
Aspectos políticos na obra cinematográfica de Kleber Mendonça Filho / Geovanna Pirillo Carnevalle dos Santos ; orientadora Ana Ângela Farias Gomes. - São Cristóvão, SE, 2023. 114 f.: il.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema) – Universidade Federal de Sergipe, 2023.

1. Cinema brasileiro. 2. Etnologia. 3. Arte e sociedade. 4. Cultura. 5. Geopolítica. I. Mendonça Filho, Kleber. II. Gomes, Ana Ângela Farias, orient. II. Título.

CDU 791.231

RESUMO

As produções filmicas de Kleber Mendonça Filho, como o próprio coloca, tem um caráter crônico de relatar aspectos vitais da sociedade brasileira. Partindo desse princípio, nosso objetivo é adentrar nesses filmes, enquanto campo, fazendo uma observação etn-cartográfica desse território, perscrutando aspectos da necropolítica ali presentes. Observá-los nesses filmes, é como observá-los na estrutura social, econômica, cultural e subjetiva do nosso país. A necropolítica consiste em assumir a permanência de um estado de exceção para um recorte populacional. Ela se mune de falácias científicas e raciais para perpetuar um regime de morte, incitando medo e violência, em nome de perpetuar um sistema econômico e geopolítico que consome vidas com senso de descartabilidade. Para prestar tal observação de como esse conceito é difundido, contaremos com diversos autores, especialmente Achille Mbembe, Michel Foucault, Marilena Chaui e Jessé Souza. Os filmes *O som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019) são aqui os principais campos de estudo para as questões citadas, que emolduraram nas telas de cinema do Brasil e do mundo, provocações vitais para nosso processo de resistência a violências cíclicas e ativas.

Palavras-chave: cinema brasileiro; necropolítica; etn-cartografia; Kleber Mendonça Filho.

ABSTRACT

Kleber Mendonça Filho's film productions, as he himself states, have a chronic character in reporting vital aspects of Brazilian society. Based on this principle, our goal is to delve into these films as a field, conducting an ethnocartographic observation of this territory, scrutinizing aspects of necropolitics present therein. Observing them in these films is akin to observing them in the social, economic, cultural, and subjective structure of our country. Necropolitics involves assuming the permanence of a state of exception for a specific population. It relies on scientific and racial fallacies to perpetuate a regime of death, inciting fear and violence in the name of sustaining an economic and geopolitical system that consumes lives with a sense of disposability. To provide such an observation of how this concept is disseminated, we will draw from various authors, especially Achille Mbembe, Michel Foucault, Marilena Chaui, and Jessé Souza. The films "Neighboring Sounds" (2012), "Aquarius" (2016), and "Bacurau" (2019) are the primary subjects of study for the mentioned issues, which have framed vital provocations on the screens of Brazil and the world, contributing to our resistance against cyclical and active violence.

Keywords: Brazilian cinema; necropolitics; ethnocartography; Kleber Mendonça Filho.

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS.....	6
Introdução.....	8
1. É preciso sair da ilha para ver a ilha	9
1.2 A casca não é menos verdadeira que o tronco	11
1.2 De corpo e alma	15
1.3 Saberes, poderes e a constituição de si	19
2. <i>O SOM AO REDOR</i> : eu vi o mundo e ele começava no Recife.....	31
2.1 Quase todo o brasil cabe dentro dessa foto.....	32
2.2 O ladrar do cão de guarda	36
2.3 A obsolescência programada	44
2.4 Tudo por causa de uma cerca.....	47
3. <i>AQUARIUS</i> : A persistência da memória.....	51
3.1 Os cabelos de Clara	53
3.2 Quem mandou ser importante?	55
3.3 Uma mensagem na garrafa	56
3.4 <i>Aquarius</i> x Atlantic Plaza Residence	59
3.5 O direito a memorar.....	64
3.6 Memórias subterrâneas	66
3.7 O impeachment de Clara	69
3.8 Dar um câncer a ter um câncer	71
4. <i>BACURAU</i> : SE FOR, VÁ NA PAZ.....	74
4.1 Bacurau e a invenção do Nordeste	78
4.2 Bacurau sai do mapa.....	80
4.3 Tony Junior, caminhando no meio do povo.....	83
4.4 O gentílico.....	85
4.5 Nós e eles.....	87
4.6 Lunga x O cabra macho.....	91
4.7 Moral e moralismo	93
4.8 Um final alternativo	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS	106

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1- *A ortopedia ou a arte de prevenir e corrigir, nas crianças, as deformidades*, 1749. Fonte: Research Gate. 2022.

Imagem 2 - Trecho da tela *Eu vi o mundo e ele começava no Recife*, de Cícero Dias, 1926. Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.2022.

Imagem 3 - *Mônica e menino Augusto Gomes*. Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.2022.

Imagem 4- *João e o banho de sangue*. Fonte: Vitrine Filmes.2022.

Imagem 5 – Montagem das fotografias de Recife nos anos 80, da abertura de Aquarius, 2016. Fonte: Montagem nossa a partir de frames do filme. 2023.

Imagem 6- *A persistência do tempo*, Salvador Dalí, 1931.Fonte: WikiArtes. 2022.

Imagem 7- *América invertida*, Torres Garcia, 1943. Fonte: Retirada do WikiArtes.2023.

Há quem tenha medo de que o medo acabe.

Mia Couto, 2013

Introdução

Os caminhos de uma etnografica são sinuosos, repletos de mistérios, começam sem mirar o fim do trajeto. Os objetivos podem até estar ali, mas são a borda, e não a orientação principal. O principal é escrever o caminho, desdobrar o mapa enquanto ele se faz.

Portanto, aqui, escrever uma introdução pode ser tarefa bem difícil, pois elas costumam contar com objetivos, meios e fins. O que é possível ser dito sobre esta pesquisa é que ela deseja refletir o cenário político e social do Brasil por meio das produções de Kleber Mendonça Filho. Para tanto, vamos contar não somente com os filmes, que são nosso campo, mas com todos os tipos de mídia e autores que ajudem essa reflexão a crescer, que façam nossas margens maiores.

Fazer da tela um campo implica acolhê-la como realidade, reconhecer nela um discurso operante, nossa subjetividade manifesta. Os filmes de Mendonça Filho não fazem disso um acidente, mas uma vontade expressa. Como ele mesmo coloca, ele deseja transmitir o nosso fantasmagórico cotidiano, repleto de racismos explícitos e velados, coronelismos, hierarquias, colonialismos não superados. Esses elementos, juntos, desembocam no que podemos reconhecer no cotidiano brasileiro – e em escala global – na vigência de uma necropolítica.

O presente escrito se mune de pesquisa e afetividade, fonte de inúmeras trocas com filmes, textos, vídeos e autores. Aqui vamos propor pensar e refletir a respeito dos campos políticos, sociais e subjetivos como um complexo. Para tanto dialogamos em especial com Achille Mbembe, Michel Foucault, Marilena Chauí, Jessé Souza e Sueli Rolnik.

Nesse sentido, os filmes *O som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019) emolduram nas telas de cinema do Brasil e do mundo, provocações vitais para nosso processo de enfrentamento, de resistência de violências cíclicas e ativas.

Trazemos aqui, nessa discussão, mais uma brecha e tentativa de lançar um fio na tessitura de um discurso mais atento às violências e, portanto, mais preparado para combatê-las.

Para tanto, abrimos nossos caminhos pensando como é formada nossa subjetividade, nossa concepção de corpo, raça, a estruturação de discursos de verdade – guiados principalmente por Foucault. Logo mais, desembocamos no sistema neoliberal e como ele necessita da necropolítica – uma política assistida de fabricação de mortes – para sobreviver. E, então, nos lançamos aos filmes, como crônicas flagrantes do cotidiano brasileiro, onde reconhecemos e discutimos os conceitos anteriormente descritos.

1. É preciso sair da ilha para ver a ilha

Foi o português José Saramago (1997) quem disse que “É preciso sair da ilha para ver a ilha”. E, certamente, é difícil olharmos para nós mesmos da morada de nossos corpos, através de olhos tão acostumados, que muitas vezes já normalizaram absurdos por serem corriqueiros. É difícil nos percebermos em nosso território, nos caminhos, ciclos e estruturas perpassados repetidamente, já com o decalque de nossos passos.

Nesse sentido, podemos encarar os filmes de Kleber Mendonça Filho como um barco que nos permite navegar para fora de nossa ilha por alguns instantes. Tomando esse barco, podemos navegar pelo litoral da nossa morada, e vê-la de fora, como espectadores de nós mesmos. Ali da baía de nossa seara, podemos observar nossos modos, credos, cores, corpos, falas, normalidades e afins. Quando o filme acaba, voltamos para o cais da ilha, porém, se tivermos sorte, não seremos mais os mesmos.

A filmografia de Kleber Mendonça Filho nutre-se de uma sensibilidade aos sons, silêncios, peles, cores, geografias, crenças e afetos, dentre tantos outros elementos que juntos compõem uma espécie de subjetividade brasileira. Assistir aos seus filmes é um lançar-se a questões efervescentes e contemporâneas, na medida em que sua tela transborda atualizações e transmutações de feridas seculares, que hoje se misturam e engendram a configuração sócio-político-cultural do nosso país.

As ruas de um bairro classe média pernambucano, um condomínio na zona nobre do Recife, um povoado esquecido pelo mundo... O que esses filmes, *O som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019), nos revelam sobre quem somos, sobre nossa história enquanto país? O que carregam em comum que possa nos dar pistas sobre um caráter social brasileiro, sobre como nossa história desemboca e se manifesta no presente? Essas narrativas fílmicas assumem cronicidade com questões históricas e políticas que despontam nos dias atuais. Colocam-nos em contato com uma trama social que está tensionada em vários pontos, tensão decorrente de um embate constante de forças, que de geração em geração se adaptam encontrando formas e corpos de vestir o velho de novo.

Nesse sentido, pouco nos interessa tratar a tela como ficção. A tela não está suspensa, excluída da realidade como uma condição à parte, tal como um retrato do “mundo real”. Ela é parte integrante de uma realidade, advinda de um processo dinâmico e constante de transformação. “A

tela seria uma das possibilidades concretas de apresentar e construir a chamada realidade. A tela torna-se uma teia de discursos. Discursos esses que fazem as realidades existirem, persistirem e, por vezes, modificarem-se” (BALESTRIN e SOARES, 2012, p. 90). Portanto, assistir a um filme não se restringe a ser um espectador passivo, a tela reserva um convite para afetar-se pelo que ali toca, captura, monta, confunde ou desmantela os sentidos.

Adentrando-nos aos territórios fílmicos de Mendonça Filho sob uma premissa foucaultiana e mbembeniana, que provoca as estruturas naturalizadas, seguiremos pistas que evoquem uma análise da subjetividade, que estimem e delimitem possibilidades na vida desses personagens. Os filmes trazem imagens de uma terra pós-colonial, sob a mira da exclusão, segregação e demais formas de violência que permeiam inúmeros traços do dia a dia de nossos personagens, em seus valores, moradas, no seio das famílias, na carne, nos corpos. Simultaneamente, esses personagens também engendram ferramentas de resistência à opressão vivenciada, especialmente talhadas na memória e no senso de comunidade e união.

No intuito de prezar, nas palavras de Ismail Xavier (2018), por uma “análise imanente”, que utiliza de “determinados instrumentos conceituais que você tem como uma mediação para poder enriquecer a sua percepção da obra e ver na obra uma singularidade, que vai muito além da ideia de que ela está de acordo com uma teoria” (XAVIER, 2018, min2), contaremos com uma metodologia etnocartográfica.

O objetivo da cartografia é justamente desenhar a rede de forças a qual o objeto ou fenômeno em questão se encontra conectado, dando conta de suas modulações e de seu movimento permanente. Para isso é preciso, num certo nível, se deixar levar por esse coletivo de forças (ESCÓSSIA E TEDESCO, 2015, p.57).

Nesse sentido, o cartógrafo se propõe a uma performance rizomática, doravante o reconhecimento do potencial de testemunhar o protagonismo de forças, interações e potencialidades circulantes, que se descrevem à medida que se manifestam. Um mapa não subordinado a um destino, esse se inscreve enquanto se caminha.

Temos em mãos uma filmografia que pode se mostrar bastante incômoda, na medida em que irrompe o véu do esquecimento e nos evoca a sensibilidade para um processo de socialização pautado em um modelo colonial, que não foi inteiramente superado. Esses filmes resguardam em si fantasmas que podem assombrar nossos pensamentos, convidando-nos a lembrar, a refletir, a encontrar nossos pares em suas histórias tão passíveis de identificação.

A obra do diretor recifense – que ascendeu no cenário midiático nacional e internacional – conta com três longas-metragens de ficção: *O som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019), codirigido com Juliano Dornelles. Esses filmes serão nosso território de pesquisa, enquanto narrativas contemporâneas de onde emergem resquícios de um processo inconcluso de colonização e das suas múltiplas formas de manifestação cíclica. A proposta é desvencilhar os fios dessas narrativas na tentativa de lançar-se nesses territórios-fílmicos, perscrutando-os sob um prisma social, político e subjetivo, sob a ótica de Foucault e Mbembe. Aventurar-se nesses territórios é abrir em si espaço para fomentar novas formas de decomposição e superação de estereótipos e formas de subjugação, dentre outras condições limitantes; como também nos potencializa a pensar formas distintas de existir e de estar no mundo, para além das fronteiras estabilizadas e estruturas supostamente finalizadas.

1.2 A casca não é menos verdadeira que o tronco

(..)É inclusive pela casca que a árvore, se me atrevo a dizer, se exprime.
DIDI HUBERMAN, 2010

Entendemos imagem como um elemento vivo, circundante, em processo de transformação permanente, dinamicamente atravessada por “costumes, percepções, e não como imagens fixas e presas a determinados temas ou contextos, mas como elementos que circulam, interpelam, negociam” (SCHWARCZ, 2014, p. 393). Somos alfabetizados para leituras textuais, mas pouco tratamos sobre a leitura de imagens, de forma que tal proposta atreve-se em um universo ainda pouco habitual. “Cinema é produção cultural que institui discursos sociais, num diálogo contínuo com os modos de sociabilidade” (GOMES e FREIRE, 2017, p.1). Nesse sentido, a imagem ascende como um arcabouço de manifestações e instituições humanas, é prática de discursos e fenômenos. Mas, não somente matéria de pensamento, o cinema é uma forma de pensamento, que não se restringe a escoar entre suas margens as mimetizações de uma sociedade, mas tem o potencial de desdobramento recíproco de produção, construção e desconstrução de subjetividades, de maneira que esse se porta como personagem compositor da narrativa social, atuando para além de um estado unilateral de produto, mas ocupando também a condição de compositor, participante inerente de uma realidade (DELEUZE, 2006).

O cinema se porta como um espelho – não no sentido de reflexo passivo – mas como um instrumento revelador do nosso olhar para nós mesmos. O olhar é o indivisível encontro de no mínimo dois, na medida em que exige uma relação entre quem olha e o que é visto. “O que vemos

só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém, é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29). A depender da relação que é estabelecida com o cinema, um filme pode se reduzir-se à planície de uma tela ou mesmo se aprofundar em dimensões abissais, e “quando se olha muito tempo para um abismo, ele olha de volta para você” (NIETZSCHE, 2000, p. 9). Olhado longamente, o cinema nos devolve o olhar.

Em vez de falar meramente de produção de imagens ou de significado, pode-se abordar a fabricação de imagens como uma rede de correntes subterrâneas e contracorrentes: uma manifestação de força (...). Compreender o que é radical na imagem digital nos permite trabalhar de forma diferente com a experiência do filme e da imagem e, ao mesmo tempo, solicitar do espectador uma nova forma de ver (MINH-HA, 2015, p.23).

Dentre os muitos olhares que o cinema de Mendonça Filho nos lança, na encruzilhada de caminhos a serem feitos, são orçadas infinitas opções para debruçarmos nossas palavras, escutas, pesquisas. O diretor indica que seus filmes possuem uma qualidade crônica, um cinema que deseja falar sobre nosso país, “uma observação de como funciona a sociedade brasileira a partir de uma rua”¹ (CANAL BRASIL, 2018, 2min). Adentramos esses microcosmos para fazer alegoria a um macrocosmo. Por exemplo, em *O som ao redor*, Mendonça Filho nos conta que o lugar em que as imagens se desenvolvem, a rua na qual o filme se passa, “seria na verdade uma adaptação de um engenho de cana que é um símbolo muito presente na vida moderna, no Pernambuco e no Brasil” (MENDONÇA FILHO e LESCAUX, 2018, 2 min). Em sua polivalência, é possível perceber essas histórias como a performance de estruturas e embates que ressonam no âmago brasileiro por séculos e encontram suas inscrições no contemporâneo.

Nos filmes encontramos com um Brasil, especialmente com um Nordeste, como cenário-personagem de uma luta que se moderniza, se atualiza, se revigora ou mesmo adormece nos embates velados – mas nunca inteiramente consumidos – de uma trama de forças ininterrupta. O Brasil foi o último país da América a legislar a proibição da escravidão. Uma pequena lei, que aboliu a escravatura das linhas escritas para velá-la nas entrelinhas de uma estrutura social. O desenrolo dos moldes coloniais e a sede de colonizar, consumir, fazer da terra uma mercadoria e do homem uma máquina produtora, ainda se atrelam a uma enorme série de discursos e práticas. Como consequência de nossa história de colonização, “criou-se como efeito uma sociedade

¹ O diretor não se exclui do processo crítico, levando em consideração que a rua onde *O som ao redor* se passa já foi a rua de sua própria casa, caracterizando o filme como uma espécie de crônica de sua vivência pessoal do Recife.

agridoce: a doçura do açúcar misturou-se com o ardor do trabalho compulsório e escravo” (SCHWARCZ e GOMES, 2018, p. 3).

A engrenagem social entrega uma gama de histórias, lógicas e discursos que por vezes assumem uma condição naturalizada, pouco questionada. Tremular a ordem dos caminhos entregues, prontos, é o que orienta nosso olhar aqui. Nossos filmes reservam imagens transgressoras de alguns estereótipos cinematográficos do Nordeste que tendem a retratar essa região imaginária como desprovida, necessitada. Munir-se de novas narrativas é um orquestrar de recursos que embrionam novas vidas. Migrar para além da redoma do historicizado, finalizado: é a história que conta quem nós somos ou nós que contamos nossa história? Despir-se de estruturas de repetição coloniais são movimentos necessários para pensar além de um campo reduzido, afunilado. A repetição, partindo de um sentido deleuziano, seria como um decalque, que apenas se apoia em uma imagem e a cópia, de forma a não dar a chance dela se fazer diferente. Não possui nenhuma originalidade no ato de decalcar, é um ato praticamente vazio (DELEUZE e GUATTARI, 2000).

No sentido de repensar nossas histórias para além dos decalques,

A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irreduzíveis. (...)Vê-se que as memórias coletivas impostas e defendidas por um trabalho especializado de enquadramento, sem serem o único fator aglutinador, são certamente um ingrediente importante para a perenidade do tecido social e das estruturas institucionais de uma sociedade. (POLLAK, 1989, p.7)

Tal qual a história, a memória não é de caráter canônico, unívoco, linear. Ela se desvencilha em muitos pedaços, alguns caem no esquecimento, alguns ascendem no mosaico do presente. A memória não é estática e trata-se de um intransponível instrumento de mudança. É memorando, significando e ressignificando que produzimos formas diferenciadas de vivenciar o presente, de se fazer presente (POLLAK, 1989).

Portanto, o modo como a memória se manifesta e penetra nas narrativas é um fator compositor de subjetividade. A transgressão e o repensar dessas repetições consiste em uma rearticulação das narrativas, do modo como a memória potencializa a abertura de espaços para ressignificar, transformar e dispor de novos pensamentos, discursos e práticas. Tenta-se engendrar mudanças e resistências oriundas de um lugar além dos poderes hegemônicos limitantes.

De acordo com Foucault, o poder é o resultado de uma articulação de forças e saberes que controlam e afunilam as possibilidades, de forma que o poder é o que orienta os corpos a uma condição de assujeitamento. “É uma forma de poder que transforma os indivíduos em sujeitos. Há dois sentidos para a palavra "sujeito": o sujeito submetido a outro pelo controle e pela dependência e o sujeito ligado à sua própria identidade pela consciência ou pelo conhecimento de si. Nos dois casos a palavra sugere uma forma de poder que subjuga e submete” (FOUCAULT, 1984, p. 5). Os poderes são também compositores das subjetividades, das orientações sobre fazeres, dizeres, prazeres, entre as tantas outras coisas que penetram a noção de realidade, os jogos sobre verdade e mentira.

Efeito da lógica interna do campo estrutural, o sujeito, tal como Foucault o concebe nesse momento, é um efeito de superfície, é espuma que reverbera a força das ondas, é decorrência da influência de algo que o constitui e secreta seu pensamento e sua vida (CASTELO BRANCO, 2001, p.239).

No entanto, o sujeito não é absolutamente passivo às orientações dos poderes, de forma que este pode manifestar estratégias de resistência, linhas de fuga que revogam modos outros de existir, diversos da hegemonia. Compreende-se que poder e resistência são elementos inerentes um ao outro e que atravessam as relações ininterruptamente.

Analisar as relações de poder é atentar-se aos instrumentos pelos quais esse poder se manifesta, instituições que o validam, sua racionalização dentro de um discurso, os sistemas de diferenciação que estabelecem verticalidades, além da percepção de que o poder não é uma categoria unilateral – assim como a resistência – mas uma condição que circula em toda a sociedade e opera inúmeras relações, onde um mesmo indivíduo pode ocupar, ao mesmo tempo, categorias que lhe disponham de poder ou lhe demandem resistência.

Nos filmes aqui tratados, embarcamos em histórias em que poderes hegemônicos e resistências que impactam os enlaces do tecido social, político, subjetivo. Atentar-se a essas relações, destrinchá-las, auscultá-las, junto a esses filmes, é pensar estratégias de resignificação que se desdobrem para além de fronteiras estabilizadas e supostamente finalizadas, que limitam regiões, histórias, corpos, caminhos, possibilidades. É unir-se à potência do cinema para renovar a vida.

1.2 De corpo e alma

Em um de seus últimos escritos, publicado postumamente, Foucault coloca:

Há países sem lugares e histórias sem cronologia; cidades, planetas, continentes, universos, cujo vestígio seria impossível rastrear em qualquer mapa ou qualquer céu, muito simplesmente porque não pertencem a espaço algum. Sem dúvida, essas cidades, esses continentes, esses planetas nasceram, como costumam dizer, na cabeça dos homens, ou na verdade, no interstício de suas palavras, na espessura de suas narrativas, ou ainda, no lugar sem lugar de seus sonhos, no vazio de seus corações; numa palavra, é o doce gosto das utopias (FOUCAULT, 2013, p. 19).

Nessas palavras Foucault nos entrega ao mundo utópico, o mundo que reside dentro das fronteiras do imaginário, para só então nos recordar, nas entrelinhas, que nossa realidade é utópica, que o mundo real se realiza a partir das inscrições dos significados que damos e criamos, onde o imaginário se cristaliza em horas, dias, espaços, funções, meios e fins; pois viver em sociedade é viver em um acordo onde se seguem regras, parâmetros e regulamentos. O que uma vez esteve na “cabeça dos homens” se materializa em práticas, que em sua cadência parecem quase naturais na banalização de nosso mundo inventado. Isso porque “não se vive em um espaço neutro e branco; não se vive, não se morre, não se ama no retângulo de uma folha de papel” (FOUCAULT, 2013, p.19). Nosso mundo é feito de concepções, de fantasias acordadas como “dentro e fora”, “certo e errado”, “bem e mal”. Essas fantasias vestem-se de verdade, nos entregam um senso de realidade onde nos inscrevemos, onde seguimos o ritmo social, como se ele nos fosse nato.

O corpo é um profundo, para não dizer infundável, terminal de manifestação dessas fantasias, das utopias mundanas. É o corpo que transforma em realidade as concepções da “cabeça dos homens”, os entrega ao mundo, em suas inúmeras práticas. E isso tem seu preço, as utopias “nascem do próprio corpo e, em seguida, talvez, retornam contra ele” (FOUCAULT, 2013, p.11). Os corpos compõem e tramam linhas de forças que tecem a realidade ao passo que também a manifestam, fazendo disso um processo recíproco, girando uma manivela arcaica que nos devora e nos alimenta, que oferece contínua produção de significados para as coisas.

Sobre o corpo, Foucault escreve que se trata de um “fantasma que só aparece nas miragens do espelho, e, ainda assim, de maneira fragmentária” (FOUCAULT, 2013, p.11). Esses fragmentos que o espelho nos oferece, um reflexo imagético do que somos, até onde nossos olhos podem enxergar, não é tudo o que somos. Ser é ser diante do olhar de alguém e por isso, sim, o ser é fragmento, mosaico do que se vive, do que acessa, dos olhos que pousam nele, das palavras

que escuta, das cenas que presencia, das infinitas imagens e toques que o ensinam a ser quem é, reconhecer a si e ao outro.

É no corpo que a verdade se faz, não por existir de maneira transcendental, mas por encontrar formas de se materializar, fazer do corpo canal de uma crença, seja por uma prece, seja pela ciência, seja pela moral, seja pela ética. Pela atitude mais mundana, mais corriqueira, de que o sol vai nascer e se pôr de acordo com a lógica dos astros que nós mesmos arquitetamos em línguas complexas e matemáticas que nós mesmos inventamos.

O corpo abriga uma alma, é o lar de uma consequência, uma concepção de mundo – ao passo que o mundo é reflexo da alma. A alma responde à invenção do tempo, do espaço, é uma ideia sobre as coisas, mas não somente isso, é a fronteira das ideias também. Pensar além dessas fronteiras, existir para além delas, é como tentar imaginar uma cor que nunca se viu. E certamente isso não é impossível, percebemos as coisas dentro de nossas possibilidades, no então, as fronteiras são porosas, mudam, se apequenam e se expandem, a realidade não é sólida.

Um estudo recente teoriza que povos antigos como os gregos não percebiam a cor azul. Observou-se na literatura da época, em clássicos como *Ilíada* e *Odisseia*, que o azul jamais era citado, mesmo havendo a presença de cenários que descrevemos corriqueiramente como azuis, como o mar ou o céu. São muitas as teorias para explicar a ausência do azul nos vocabulários descritivos. O que tratamos por azul era descrito como preto, vinho, até mesmo vermelho. O céu era branco ou cinza. Talvez, essa ausência se deva ao fato do azul ter sido o primeiro pigmento artificialmente extraído da natureza, era profundamente incomum na época. Por que dar nome a algo que não temos que chamar? (ROBERSON, 2005).

O que queremos expressar com essa anedota é que algo que nos é tão óbvio quanto a cor azul, é uma invenção recente do nosso vocabulário. Esse é um pequeno exemplo de como a realidade é plástica, de como ela se transforma, se subverte. A tessitura da realidade é processo contínuo, ininterrupto, ainda que seu ritmo às vezes desacelere. É nesse desacelerar que certas coisas se camuflam em verdade, é nesse desacelerar que a alma engendra e anuncia sua verdade, verdade essa que infla as práticas do corpo.

O mundo e seus componentes conhecidos, as coisas que nos cercam, seja uma cadeira, uma antena de televisão, um sabonete, as ruas de uma cidade, nada disso é de natureza fixa, pois além de não ser em nada natural, se anima de significados, atravessamentos subjetivos que os tornam parte de nossa realidade e com o decorrer do tempo ganham “uma espécie de familiaridade

gasta (...) como as coisas de todos os dias que no fim das contas não enxergo mais e que a vida embaçou” (FOUCAULT, 2013, p.7).

Nossas invenções se misturam erroneamente com a natureza das coisas do mundo, sobre cores, sabores, governos, dinheiro, seu caráter cultural torna-se invisível aos nossos olhos, no ritmo do corriqueiro, tudo passa a ser o cenário de nossa cotidiana normalidade. De forma que a

Delimitação formal dos objetos do mundo resulta da lentificação e da redundância que a configuração das forças assume num momento dado. Ou seja, graças à provisória estabilização dos jogos de força somos convencidos da universalidade do mundo a nossa volta (ESCÓSSIA & TEDESCO, 2015, p. 95).

Talvez, seja como viver na cidade, andando pelas ruas de carro ou a pé, distraído dos fios elétricos sobre nossas cabeças, grosseiros e sobrepostos, conectados uns aos outros em uma teia que, sem que nos pensemos propriamente nisso, carregam a energia que ilumina nossas casas, que liga nossos computadores, que carrega nossos celulares, que nos conecta às notícias catastróficas na televisão. Ali, tantas camadas de forças acumuladas sobre nossas cabeças passam alheias aos nossos olhos, todos os dias.

Os objetos de nosso cenário de todos os dias se matizam e se esquivam da percepção, envelhecendo ali, absorvidos na habitualidade. Dos objetos, talvez seja mais fácil falar, pois neles há algo de palpável – ainda que sempre escondam um significado, propósito, um símbolo. Mas, e quando as ideias, propriamente, são o alvo da habitualidade, alvo da normalidade? Conceitos e concepções que se lentificaram e que se assumiram verdade na prática de nossos corpos. É da alçada da subjetividade notar como nossos corpos são terminais de forças, pensamentos e ideias que nos movem ou nos paralisam, que nos inventam enquanto ser, nos munindo de movimento nesse mundo igualmente inventado.

O corpo é um dos muitos terminais da subjetividade, certamente nosso primeiro e último. Mas o corpo em que nascemos não é o corpo em que morremos. Nele se esboçam e se realizam ideias que fazem dele um arquipélago de significados, uma ilha cercada por um oceano gigantesco de forças, mas que no fim das contas só é gigante pois é composto de infinitas gotas. As gotas sozinhas parecem pequenas, mas reunidas são uma grande e fluida força que nos cerca e que perdemos de vista no horizonte, tal como a subjetividade se manifesta.

A subjetividade é essa constelação de forças embutida no corpo, atravessada pelos olhares, ditos e não ditos, gestos e minúcias que reivindicam naquele ser espaço para amparar significados, emanar o olhar que ele lança para o mundo, para as pessoas que nele vivem, para si mesmo. Como Ronilk (1996) nos convoca a fazer, perceber o subjetivo é pensar além do que assumiu sua forma estática, do que se aquietou, do que se fez costume em nossos olhos. É se atentar ao “vibrátil”, à força que ressona nas coisas, em nós, que se atravessam e se acumulam, decantam.

É a infindável rede de informações, de códigos embutido para cada mínima coisa que nos cerca, que de alguma forma nos atravessa. É a percepção e significado que juntos atribuímos à cor da pele, à textura do cabelo, ao sexo, às roupas, ao gênero, às posses, aos lugares. É modo de ser e de estar no espaço e por ele ser modulado em sua forma de amar, trabalhar, gozar, temer, tolerar, punir, dentre os tantos outros verbos que a vida pode conjugar.

Modos de subjetivação, através dos quais os indivíduos são levados a atuar sobre si próprios, sob certas formas de autoridade, em relação a discursos de verdade, por meio de práticas do self, em nome de sua própria vida ou saúde, de sua família ou de alguma outra coletividade, ou inclusive em nome da vida ou saúde da população como um todo. (RABINOW E ROSE, 2006, p. 29)

Essa subjetividade que aqui falamos atende por muitos nomes, tais como self, consciência, personalidade; assim como é alvo de muitas interpretações. Uma delas, foucaultiana, compreende alma como “prisão do corpo” (FOUCAULT, 1975). Essa alma-subjetividade reverbera na carne, nos atos, nos efeitos de uma anatomia social, especialmente de uma anatomia política e o corpo é seu espaço primeiro e final. Alma, matéria...

Real e incorpórea, não é absolutamente substância (...) elemento onde se articulam os efeitos de um certo tipo de poder e a referência de um saber, a engrenagem pela qual as relações de poder dão lugar a um saber possível e o saber reconduz e reforça os efeitos de poder (FOUCAULT, 1975, p.31).

Em algum momento separamos o corpo da alma, e passamos a dividir as coisas próprias do universo material, da carne, e do metafísico, das ideias. O corpo e a alma são um só, é onde se fabrica e se produz o mundo. É protagonista principal e necessário das nossas utopias. No corpo que é alma, na alma que é corpo, vivemos as dores e delícias de ser o que se é. É ler e escrever o mundo, ao mesmo tempo. É o compreender dentro de um sistema de crenças e valores, fazer parte de um conjunto que se articula permanentemente, mesmo inconscientemente.

Colocando de forma mais simples, existe uma alma em cada um de nós, mas essa alma não se faz só e não é uma figura sólida. Ela vibra de acordo com nossas vivências, que são sociais. Portanto, não faria sentido separar concepções sociais de nossa subjetividade enquanto sociedade. É algum tipo de conceito pré-formulado e embutido que leva alguém a trocar de calçada, desconfiando que a figura adiante pode ser um assaltante. Nesse exemplo cabem inúmeras concepções subjetivas sobre a figura do medo, do assaltante, da proteção, noções profundamente subjetivas e igualmente socializadas.

Passeando pelo globo, encontramos diversos conjuntos de almas, que são assoladas por diferentes medos, aflições, desejos e crenças. Certamente nós, enquanto brasileiros, vivenciamos, enquanto povo, experiências que possuem em algum grau similaridades sobre noções de certo ou errado. Buscando escapulir o genérico, mas ainda assim buscando algo comum, que tenha nos entregado um pouco do que somos e como agimos.

Através dos tempos o humano já moveu seu corpo e dispendeu sua energia em função da mística, de deuses, reis, rainhas, papas e tantas outras forças. Hoje, talvez mais que nunca, podemos dizer que os corpos são políticos e as realidades são provisórias. O indivíduo contemporâneo, habitante de um contexto neoliberal, tem em si uma injeção de desejos que são o antônimo de inato, que funcionam como um combustível para comportamentos que sustentam o capitalismo mundial. Como coloca Rolnik, no “coração dos indivíduos, em sua maneira de perceber o mundo, de se articular como tecido urbano, com os processos maquínicos do trabalho, com a ordem social suporte dessas forças produtivas” (GUATTARI e ROLNIK, 1996, p. 26).

Porém, para melhor compreendermos a alma contemporânea – ou a produção de subjetividade, como colocam Guattari e Rolnik (1996) – devemos passear pelo sinuoso caminho dos poderes, procurando observar como eles esculpiram a ordem social, injetaram moral, desejo e razão para sermos como somos.

1.3 Saberes, poderes e a constituição de si

Foucault empreendeu um estudo sobre como se forma a alma moderna, sobre como os poderes e saberes acometeram os corpos e engendraram a vida e a morte. “O homem (...) é em si mesmo o efeito de uma sujeição bem mais profunda que ele. Uma alma o habita e o leva à existência, que é ela mesma uma peça de domínio exercido pelo poder sobre o corpo” (FOUCAULT, 1977, p.31).

Para uma arqueologia da alma, Foucault procurou fazer um estudo de como os discursos emergem, de como os saberes e poderes despontam e se enlaçam na composição das práticas subjetivas de um tempo, de uma sociedade, de um tipo de sujeito ali vivente. Por essa perspectiva, saberes, poderes e a constituição do sujeito são uma tríade interdependente, juntos estão em relação de interferência contínua. Logo, estudar as formas de pensar de um momento implica compreender que tipos de saberes autorizavam e validavam os poderes que circulam em vigência, produzindo e autorizando corpos, formas de existência. O mais interessante é pensar que dentro desse mecanismo, o próprio corpo é o artefato primeiro dos pensamentos que vão compor os saberes. Novamente a relação “dentro” e “fora” vem à tona, como o “dentro” infere na ordem das coisas de “fora”, como o “fora” interfere na ordem das coisas de “dentro”, atualizando paulatinamente e a todo tempo os modos discursivos.

Para Foucault, o de-dentro enquanto constituinte do sujeito é apenas a dobra do de-fora, pois se é o homem que ocupa o papel de sujeito de enunciação, por outro lado, são as práticas discursivas existentes neste contexto que definem as condições de possibilidade para que o enunciado possa surgir e ser validado (FAE, 2004, p. 2).

O enunciado que aqui nos referimos é um conjunto de signos, a manifestação de um conjunto de regras, de condições regulares que permitem a formação de uma prática discursiva. O discurso interessa por ser a vigência dos saberes e poderes acoplados, regulados e em prática, é por meio do discurso que a realidade acontece. Pode parecer algo insubstancial, metafísico, mas é justamente o oposto de uma ideia, é prática da vida em seu máximo, é articulação da realidade no plano da nossa existência.

Mas o discurso não é um só, tampouco definitivo. Toda sociedade, todo conjunto de convivência, produz e reverbera em si suas práticas discursivas, suas lógicas e crenças. Logo, o que Foucault fez foi procurar compreender o que validou as práticas que produziam os corpos e almas de um dado momento, buscando pelos saberes circulantes, os poderes vigentes e as práticas discursivas que orçavam essas instituições reguladoras.

A primeira distinção marcante do pensamento foucaultiano em relação às teorias do poder tradicionais é pensar este de forma descentralizada. Tradicionalmente, o poder era pensado como algo que poderia ser detido, armazenado em uma figura, em uma autoridade, como colocou o rei francês Luís XIV, “O estado sou eu”, dando um senso de poder que se acumula de maneira quase substancial em algo ou alguém.

Essa concepção se deve especialmente ao senso de poder coisificado, como algo que se pode reter, guardar. No entanto, para Foucault, o poder é subjetivo e impossível de capturar. Foucault pensa o poder de forma circulante e não partindo univocamente do Estado e verticalmente incidindo sobre a sociedade. Sua análise do poder não é centralizada no Estado - ainda que esse seja grande concentrador de artifícios para praticar ações de poder. Ele estudou sobre uma rede de poder que se borda por meio de diversos focos nas relações dessa sociedade.

Foi assim que ele montou uma genealogia, uma busca pela origem. “Chamemos provisoriamente genealogia o acoplamento do conhecimento com as memórias locais, que permite a constituição de um saber histórico das lutas e a utilização deste saber nas práticas atuais” (FOUCAULT, 1979, p. 171). Na obra de Foucault, é vital compreender que certa fase de seus estudos, especialmente a partir da década de 70, marcada pelos seus cursos no Collège de France e *Vigiar e punir*, Foucault passa a buscar compreender como os saberes e poderes se entrelaçam com o corpo, com o sujeito, com o pulsar da vida em sociedade. Para tanto, ele passa a perscrutar como os poderes e saberes se instauram e circulam, debruçando-se sobre a história ocidental, examinando como os sistemas se validavam e estabeleciam reguladores sociais.

Em *Segurança, território e população* (2008), Foucault coloca que com o alastrar do cristianismo no Ocidente, um senso de governabilidade se instalou, orientado pela igreja. Dissemina-se o chamado poder pastoral, uma metáfora com a relação do pastor com suas ovelhas: é função do pastor cercar, proteger e orientar seu rebanho. O poder pastoral se manifesta muito mais em termos de população do que em território. A ação reguladora da igreja tinha como moeda de controle o poder de salvação e redenção da alma humana. A vida terrena era provisória e probatória, definidora do que haveria após a morte, um destino infernal ou paradisíaco.

Muito gradualmente, no decorrer de várias décadas, a razão cristã decanta em meio a crises, e a razão do Estado ascende, ao final do período feudal. A soberania desponta, embasada em princípios como costumes, justiça e leis divinas. É função do soberano delegar aquele que deve morrer, ao passo em que permite que a vida aconteça. Governar os homens é a garantia de governar um território, pois os homens são, dentre tantas coisas, instrumentos de guerra e ocupação em um momento em que o Estado luta para conquistar e preservar terras. O Estado se equipa de tecnologias militares e a disseminação da população implica em mão-de-obra, circulação do comércio, ocupação e instrumentos de guerra. Portanto, o aumento da população é associado ao aumento de riquezas, atendendo a uma necessidade militar e mercantilista. Porém, o crescimento descontrolado demonstra seus reflexos na mendicância, na saúde, na moradia,

dentre outras problemáticas. Deixar o bel crescimento populacional acontecer como se esse fosse proporcional as riquezas já não parecia ter os resultados esperados. A população é encarada como uma questão para além de um mero conjunto de pessoas ocupando um espaço, mas como o resultado de uma série de fatores – a cobrança de impostos, a higiene, o trabalho, a religião – que a afetavam e produziam suas possibilidades de existência. Isso implica que a manipulação de fatores como esses afetam não somente o bem-estar das pessoas, mas sua possibilidade de vida, de forma que o gerenciamento das forças estatais refletia no “deixar viver”. Se antes era permitido viver, agora havia uma intervenção mais ativa: o fazer viver (FOUCAULT, 1977).

Foucault examina essa transição em *Vigiar e punir* (1977), especialmente por meio das instituições que manifestavam e instrumentalizavam as formas de poder. À exemplo do sistema punitivo: Foucault observa que antes havia modos difusos de penalidade, inspirados por uma justiça arbitrária, a justiça do soberano. Essa resultava em uma espetacularização da punição, os chamados suplícios. Essas punições tendiam a ser punições físicas, públicas e extremamente violentas. As mais recorrentes e menos elaboradas eram a fogueira, força e a roda. No entanto, há inúmeros relatos de suplícios minimamente instruídos para infligir o maior sofrimento, contando com diversas formas de tortura antes da morte. Em dado momento da história, com a circulação do pensamento humanista, dispersaram um sentimento de convivência com a barbárie, os suplícios corporais foram aos poucos sendo abandonados (FOUCAULT, 1977).

Com a disseminação do sistema industrial, o crescimento populacional e o aumento do índice de crimes como furtos e roubos, novos modos de administrar atos ilegais foram instaurados. “O direito de punir deslocou-se da vingança do soberano à defesa da sociedade” (FOUCAULT, 1977, p.83). Novas formas de pensar a política, a economia e a sociedade geram novas formas de controle. A soberania foi transfigurando-se, dispersada e vagarosamente, em poder disciplinar.

O poder disciplinar é marcado pela docilização dos corpos, que entrega sujeitos mais aptos a serem obedientes e úteis. O poder se manifesta por meio de instituições e instrumentos de controle que detêm sobre a ordem da vida. Se as punições costumavam ser arbitrárias, agora elas são de caráter universalizado, os sujeitos devem responder à lei. A coerção passa a se dar em nome da proteção de uma população. Não somente isso, o julgamento não é mais exclusividade de um soberano, a sentença se serve de uma série de saberes que examinam as circunstâncias criminais, de forma que a penalidade passa ser resultado das avaliações de várias categorias de saberes, como a perícia, a medicina, o direito, dentre outros. Instaura-se uma justiça que “funciona e só se justifica por essa perpétua referência a outra coisa que não é ela mesma, por essa incessante reinscrição nos sistemas não jurídicos. Ela está voltada a essa requalificação

pelo saber” (FOUCAULT, 1977, p.25). Se antes o poder possuía uma face soberana, agora ele se distribui em uma série de capilarizações que atestavam a verdade e a vida. Houve um momento em que a justiça era o próprio soberano, porém agora ela deveria ser cega, sem rosto, generalizada.

Em toda organização social inscrevem-se limites, proibições, funções, porém a sociedade disciplinar é o auge da mecanização do sujeito. “O corpo humano entra em uma maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe” (FOUCAULT, 1977, p.127) A disciplina compreende o homem como passível de ser produzido, seu corpo um artifício de utilidade, um expoente de poder. Logo, as condutas são esmiuçadas em regras, protocolos, leis, manuais.

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto útil (FOUCAULT, 1977, p.127).

Esse esquadrinhamento ao qual Foucault se refere conta com ferramentas do saber. Por exemplo, a medicina anatomiza, divide e prevê funções e usos para cada parte humana. Seu leque de verbos se amplia: medicalizar, examinar, prevenir, aconselhar, prescrever, consultar. Instituições como o exército e colégio distribuem os indivíduos em termos de tempo, espaço e conduta minuciosos. Os criminosos não contam mais com suplícios físicos, mas com a prisão, uma nova categoria de sofrimento que não se incide diretamente sobre o corpo, mas que subverte a vida em uma interrupta punição, por infringir o bem-estar social.¹ A articulação de saberes e poderes é imprescindível, uma relação retroalimentar. Os poderes se munem dos saberes, os saberes se orientam pelas possibilidades vagas pelos poderes. A vida, mais que nunca, é padronizada, ao estilo industrial, o corpo lançado nas entranhas de uma maquinaria, como Charles Chaplin em *Tempos modernos* (1936).



Imagem 1- A ortopedia ou a arte de prevenir e corrigir, nas crianças, as deformidades, 1749.
Fonte: Research Gate. 2022.

O sujeito disciplinar cumpre a dupla função de ser alvo e propagação de saberes-poderes. Ele é vigiado, mas também vigia, um efeito panóptico, que lhe faz pensar que todos podem estar o vendo, do mesmo modo que ele pode ver a todos. Logo, ele pode não estar necessariamente sendo visto, mas a ideia de estar sendo vigiado lhe induz a seguir as regras, uma introjeção profunda que penetra a subjetividade. O sujeito do sistema disciplinar presta papel de regulado e regulador, dos outros e de si mesmo (FOUCAULT, 1977).

Em meados do século XIX observa-se uma relação diferente com os sujeitos. Os indivíduos compreendidos pelo poder disciplinar, esquadrihados minimamente em seguimentos próprios de cada conhecimento, de cada função, são agora abordados não somente individualmente, mas através de um coletivo. Esse coletivo já não é apenas um número ou uma aglomeração de pessoas, pela primeira vez os seres humanos se compreendem enquanto espécie a ser preservada, o que entrega um senso de população. A população é passível de ser mensurada por meio de estáticas e análises sobre os fatores que implicam o seu bem-estar e as condições de vida. Administrar essa população é infringir ações e induzir condutas que afetaram o corpo e a vida em sociedade, sendo isso o resultado do que Foucault chamará de biopoder.

O biopoder é o poder que se exerce por meio de uma biopolítica, voltado para o corpo sob circunstâncias biológicas. O biopoder não abre mão da compartimentação dos sujeitos pelos

saberes proporcionados pelo poder disciplinar, mas os integra, agora em escalas populacionais (FOUCAULT, 1999).

A disciplina tenta reger a multiplicidade dos homens na medida em que essa multiplicidade pode e deve redundar em corpos individuais que devem ser vigiados, treinados, utilizados, eventualmente punidos. E, depois, a nova tecnologia que se instala se dirige à multiplicidade dos homens, não na medida em que eles se resumem em corpos, mas na medida em que ela forma, ao contrário, uma massa global, afetada por processos de conjunto que são próprios da vida, que são processos como nascimento, a morte, a produção, a doença etc. Logo, depois de uma primeira tomada de poder sobre o corpo que se fez consoante, o modo da individualização, temos uma segunda tomada de poder que, por sua vez, não é individualizante, mas que é massificante, se vocês quiserem, que se faz em direção não do homem-corpo, mas do homem-espécie. (FOUCAULT, 1999, p. 291)

A população é compreendida em termos de natalidade, mortalidade, saúde, educação, segurança, justiça, dentre outros saberes instituídos. A biopolítica seria “a maneira pela qual se tentou, desde o século XVIII, racionalizar os problemas propostos à prática governamental, pelos fenômenos próprios a um conjunto de seres vivos constituídos em população: saúde, higiene, natalidade, raças...” (FOUCAULT, 1997, p.89).

Todos esses saberes são tecnologias que empregam controle sobre a vida, de forma que agora, diferente do poder soberano, que deixa viver e faz morrer, o biopoder faz viver e deixa morrer. A vida e a morte certamente são fenômenos naturais da existência humana, no entanto, em sociedade, esses fenômenos passam a ser acometidos por uma série de fatores que alteram suas condições, infligindo bem-estar ou mal-estar, capazes de preservar ou abreviar a vida. O poder se exerce por meio da introjeção e aderência dos seus mecanismos, saberes e tecnologia, resultando em corpos manipuláveis dentro de uma escala de controle e previsibilidade.

A vida sob condições soberanas era cerceada pelo temor da punição e da morte, do qual procurava-se escapar. Os cercos de uma vida biopolítica são muitos mais sutis, pois o controle se camufla na promoção de “bem-estar social”, as modulações da vida encontram seu aval na administração populacional. “Dizer que o poder tomou posse da vida no século XIX é dizer que graças à operação de tecnologias de disciplina, por um lado, e de tecnologias de regulação, por outro ele conseguiu cobrir toda a superfície que se encontra entre o orgânico e o biológico, entre o corpo e a população” (FOUCAULT, 2003, p. 253).

Foucault coloca que ao relacionar a vida ao governo, o Estado é reconhecido pelos críticos como um instrumento de poder, um regulador em excesso. É idealizada uma sociedade autorregulada pela livre iniciativa, que se equilibraria naturalmente de acordo com suas

necessidades, com a presença mínima da intervenção de Estado. Seria essa uma sociedade livre da supressão do poder? É possível despir-se do poder, desfazendo-se de um governo? Os princípios liberais, sejam eles voltados para economia, sejam para legislação, partem da ideia de que o Estado aprisiona.

A mão invisível do Estado e o que era explícito, camufla-se na sutileza que encontramos na sociedade contemporânea. O poder certamente sempre se capilarizou de modo a se distribuir por redes extensas, não somente uma linha vertical entre o soberano e o povo ou o Estado e o povo. O jogo liberal de ausentar o Estado do protagonismo, da governabilidade, desviou o poder hegemônico para um campo menos visível, mais subjetivo. É a partir dos questionamentos gerados pelo liberalismo, nos séculos XVIII e XIX que Foucault estima o nascimento da biopolítica.

Enquanto o poder disciplinar, de certa maneira, se explicitava na repressão verticalizada, aplicada pelas instituições, de modo mais perceptível, a biopolítica conta com uma manifestação mais sutil, facilmente confundida com liberdade, quando na verdade até mesmo a liberdade de “ir e vir” é codificada pela e exercida em nome da lei. O mundo contemporâneo erroneamente parece liberto em relação à disciplina, no entanto o que se passa é que as amarras são menos visíveis, os limites são turvos e as autoridades burocráticas e legisladas.

O poder disciplinar empreendia sua dedicação ao corpo, à individualização, compartimentando indivíduos, suas entranhas, sua mente. O poder disciplinar nos compreende individualmente, mas também como uma espécie. Nós, enquanto humanidade, devemos ser protegidos, predominantemente, acima de qualquer outro tipo de vida que habita a terra.

A biologia, a medicina, as ciências, são tecnologias que trabalham para nos preservar frente a ameaças. Essas mesmas tecnologias cumprem a função de produzir avais, construir o senso de ameaça.

A espécie humana do biopoder não é homogeneizada em termos de proteção e direitos, existe uma hierarquia e uma heterogenia profundamente introjetadas que justificam a proteção de uns e o descarte de outros. As tecnologias propagam os avais, as razões, os medos. O medo é um artifício vital na produção de controle, no exercício do poder, ingrediente fundamental do que Rolnik e Guattari (1996) chamam de Capitalismo Mundial Integrado (CMI). Em seu texto *Murar o medo*, Mia Couto coloca:

Os meus anjos da guarda tinham a ingenuidade de acreditar que eu estaria mais protegido apenas por não me aventurar para além da fronteira da minha língua, da minha cultura e do meu território. O medo foi, afinal, o mestre que

mais me fez desaprender. Quando deixei a minha casa natal, uma invisível mão roubava-me a coragem de viver e a audácia de ser eu mesmo. No horizonte, vislumbravam-se mais muros do que estradas. Nessa altura algo me sugeria o seguinte: que há, neste mundo, mais medo de coisas más do que coisas más propriamente ditas.

No Moçambique colonial em que nasci e cresci, a narrativa do medo tinha um invejável casting internacional. Os chineses que comiam crianças, os chamados terroristas que lutavam pela independência e um ateu barbudo com um nome alemão. Esses fantasmas tiveram o fim de todos os fantasmas: morreram quando morreu o medo (COUTO, 2013, sp).

Engendrar a subjetividade a ponto de criar fronteiras, tanto físicas como imaginárias, é próprio do maquinário tecnológico contemporâneo. São linhas que definem “nós e eles”, “meu e seu”, que criam um senso de identidade pelo antagonismo, pelo contraste com o outro, que criam uma necessidade de proteção por meio do medo de inimigos inventados. Vivemos tempos de muros, cercas elétricas, alarmes, cães de guarda, seguranças, seguro de vida. O planeta é esquadrihado em territórios que definitivamente não pertencem à humanidade como um todo.

1.4 O poder de abreviar vidas

Um elemento fundamental do estado moderno, manifesto mecanismo de morte, é o racismo. Através desse mecanismo, é impressa uma lógica que justifica aqueles atores da sociedade que serão negligenciados, vilanizados, escanteados. O racismo atua como um regulador. “Quase não há funcionamento moderno do estado, que em certo momento, em certo limite, em certas condições, não passe pelo racismo” (FOUCAULT, 1999, p. 304).

Se Foucault encontrou no Holocausto exemplo concreto da manifestação do biopoder, do controle da população a partir da noção de raça, Achille Mbembe partiu de uma perspectiva menos euro-centrada, de forma que seus escritos compreendem que o primeiro grande experimento de controle populacional se deu nos processos de colonização e invasão.

Abriu-se os mares para o chamado Novo Mundo, o encontro dos europeus com continentes que lhes eram novos, terras inéditas aos seus olhos, terras a serem exploradas no pior sentido da palavra. A América é “descoberta”, como se antes não existisse. Naquele momento funda-se um esquadrihamento territorial e uma disputa entre povos europeus por terra e pessoas que seriam reduzidas à mão-de-obra ou obstáculo da exploração.

Já em tempos coloniais havia uma segregação baseada em critérios raciais que orientavam a subjugação de determinados grupos de pessoas, em geral, a população nativa e originária da terra a ser explorada. Era de interesse usar essas pessoas locais como mão de obra e quando essas se opunham ou não respondiam da forma esperada, suas vidas eram ceifadas em embates desproporcionais, a exemplo dos povos nativos indígenas brasileiros, reduzidos à semi-extinção, em uma disputa de terras que se estende até os dias de hoje.

O Brasil milenar já existia antes da chegada dos portugueses, havia nele milhares de tribos e línguas, já era lar de uma diversidade de culturas e meios de vida. Com a chegada dos europeus, o Novo mundo foi considerado arcaico e defasado. Se no primeiro momento era interessante colher seus frutos, extirpar a terra, em um segundo momento apenas isso não bastou. Era interessante animalizar os nativos, em prol de usá-los de acordo com o bel interesse. “A ocupação colonial era em si uma questão de apreensão, demarcação e afirmação do controle físico e geográfico – inscrever sobre o terreno um novo conjunto de relações sócio-espaciais” (MBEMBE, 2018, p.38).

Mbembe se refere aos processos de colonização como primeira grande experiência biopolítica. Isso porque, em consenso com Foucault, ele reconhece o racismo como uma tecnologia necessária ao funcionamento do Estado capitalista, mas também experimentado em modelos de poder mais antigos que deram princípio a sistemas contemporâneos de gestão da vida.

A biopolítica se interessa em fazer viver e deixar morrer. No entanto, Mbembe engendra um novo olhar: o estado contemporâneo está interessado em produzir vida, mas igualmente interessado em produzir a morte. Isso porque, para seu pleno funcionamento, ele precisa eleger sujeitos inimigos e descartáveis. O que Mbembe reconhece é a ampliação dessa tecnologia como uma máxima do sistema capitalista, que conta com a gestão da vida e da morte, cria seus inimigos e suas identidades, do mesmo modo que cria desejos. Essa manifestação de poder político foi batizada pelo filósofo de necropolítica (MBEMBE, 2018).

A necropolítica, diferente da biopolítica, não deseja somente criar corpos dóceis e funcionais ao sistema, mas, além disso, é uma política que define uma hierarquia de corpos, que privilegia e acolhe uns enquanto esquece e subtrai outros. De modo que a noção de raça passou a ser um mecanismo de legitimação a exploração e demais formas de atentados contra a vida.

Mbembe (2018) parte da noção de Estado de Exceção, de Giorgio Agamben (2015), para descrever os mecanismos que engendram a necropolítica. O Estado de Exceção consiste

em uma suspensão política e temporária de direitos. Supostamente, deveria ser destinado a condições anormais, absolutamente atípicas, tais como uma guerra entre países ou uma guerra civil. No entanto, o que Agambem e Mbembe compreendem é que essa exceção assume condições de constância quando se trata de alguns grupos de pessoas diante do Estado. No Brasil, esses grupos correspondem principalmente à população pobre, negros e indígenas. A essas pessoas não seria ofertado o pleno desfrute de seus direitos, pelo contrário, seria interessante que elas vivessem uma vida subjugando seus direitos mais básicos, em ordem de cumprir uma servitude silenciosa, pessoas que quando, de alguma maneira, se tornam obstáculos, poderiam ser subtraídas sem alardes da sociedade, ou seja, uma destituição de humanidade pelo senso de descartabilidade (MBEMBE, 2018).

Para tanto, existe um sistema centenário que se reinventa e se atualiza na subjetividade da sociedade brasileira, que valida as várias espécies de violência contra esses grupos. Essa violência e distinção entre pessoas e territórios, que foi âmago da estrutura colonial e não se dissipou com a passagem do tempo, encontrou atualizações nas validações de criminalização de corpos, de formas de vida. Essa é camada mais profunda da necropolítica, que compreende que a existência de sistema de pensamentos que infla de justificativa o atentado contra essas vidas.

A necropolítica se mune de várias tecnologias como instrumentos para exercer os seus princípios, dentre eles a noção de raça, fronteiras, além da identidade definida pela oposição ao outro. Ao sistema capitalista contemporâneo, necropolítico, é necessário a raça, a fronteira e o inimigo descartável como fatores que influenciam nas possibilidades de vida.

O racismo tem a função de fragmentação e hierarquia, uma lei divisória entre aqueles que vão ser abandonados ou hostilizados e aqueles que terão privilégio da vida. Ele produz uma relação positiva com a morte do outro, a morte do outro é desejável pois ele é transformado em uma figura de ameaça, uma espécie de inimigo. O racismo é a aceitabilidade da morte do outro, tendo o outro como o que é radicalmente diferente, aquele que ameaça a sua existência (MBEMBE, 2018).

Ele simboliza o outro como um estrangeiro em um território em que lhe é negado pertencimento, em um conflito de corpos que aponta uma hierarquia muda diante de privilégios, direitos, deveres, proteção. Produz uma segregação oculta, uma identidade de si baseado no que não é. Esse corpo estrangeiro acaba por ser a exclamação de uma tentativa de distinção, um parâmetro para reconhecer a si mesmo na sociedade. Uma identidade de si a partir da distinção.

Nos nossos filmes-territórios, vamos explorar os aspectos manifestos da necropolítica, compreendendo os filmes não como distante ficção, mas como retrato participante e flagrante de uma realidade que conhecemos enquanto brasileiros. Esses filmes são janelas para reflexão, pensamento e provocação de estruturas centenárias, gastas, porém, ainda vigentes que perpetuam violências, estereotipações cíclicas que precisam ser superadas.

2. O SOM AO REDOR: eu vi o mundo e ele começava no Recife



Imagem 1- Trecho da tela *Eu vi o mundo e ele começava no Recife*, de Cícero Dias, 1926.
Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.2022.

Recife, assim como foi para Cícero Dias, o primeiro elo e lente para o mundo, é o cenário de onde partimos, o universo de uma cidade para pensar um país, seus personagens como um expoente da nossa condição humana e social. Essa Recife, de Mendonça Filho, de Dias, nos conecta com o mundo.

Na sua pintura mural, o artista retrata a efervescência da vida pernambucana dos anos 20, mostrando a colisão de mundos de uma cidade em crescente industrialização. Na composição, é possível observar a presença de uma variedade de elementos que representam tanto a tradição quanto a modernidade, tais como pássaros e aviões, bois e carros, o mar e a ponte, além de casas e edifícios. A obra apresenta um frenesi colorido e abarrotado, onde todos os espaços estão preenchidos e parece haver uma disputa por espaço e atenção.

Tal qual o título da tela, *Eu vi o mundo e ele começava em Recife* (1926), de certa forma, aqui faremos o mesmo. Vamos ver o mundo a partir da Recife de Kleber Mendonça, como metáfora primeira para uma série de estruturas e modos que se desdobram pelo Brasil afora, mundo afora. Começamos pelas ruas e casas que o filme nos oferta testemunha, para então nos estendermos pelo mundo, e quem sabe, nessa agri-doce jornada, terminamos em nós mesmos.

O som ao redor pousa na vida de várias personagens que frequentam uma mesma rua, até que elas se fundem em algum tipo de elo. Ali observamos o ritmo dos dias comuns, as pessoas

que moram nas casas e prédios, pessoas circulam a trabalho, alguns vivendo ali há gerações, outros apenas de passagem. Por meio desse tom de testemunho, podemos perceber o espaço que lhes é reservado, que lhes é permitido.

O filme vai nos mostrando a intimidade das vidas, no que há de mais corriqueiro, acentuado por nosso voyeurismo cinematográfico, de secreto observador. Mas isso não apequena a obra, pelo contrário, cresce sua potência em demonstrar o que vivemos em nosso íntimo, nos dias comuns de personagens brasileiros.

Desde a presença opressiva dos "seguranças" privados, que impõem uma falsa sensação de segurança aos moradores, até a influência dos antigos donos de terras que ainda exercem controle sobre o bairro, o filme oferece um retrato complexo e multifacetado da cidade e suas dinâmicas sociais. A jornada agri-doce que nos leva da cidade de Recife até nós mesmos pode nos ajudar a refletir sobre nossas próprias lutas e desafios, enquanto exploramos as complexidades da vida em sociedade.

Mendonça Filho expressou nesse longa o desejo de interpretar e atualizar para os dias de hoje um engenho de cana colonial. Naquela rua temos os paralelismos para coronel, sinhô, capangas e escravizados. O filme nos convida a pensar como essa estrutura colonial se desdobra em nosso presente e encontra seus pares nos corpos, subjetividades e geografias da atualidade.

Na ausência de um protagonista claramente definido, a temática proposta ascende como questão central. Esse filme é uma leitura sobre nosso país, Brasil, viveiro de lutas antigas que não morrem, apenas reencarnam em novos corpos, que ferem as mesmas peles. É um filme sobre a ferida que não fecha: pelo contrário, é salgada todos os dias, pois essa violência vive manutenção constante.

2.1 Quase todo o brasil cabe dentro dessa foto

A primeira imagem que nos é apresentada é uma fotografia em preto e branco de uma cerca, que divide terras. Da nossa perspectiva vemos a cerca nos separando de um longínquo lote, tão grande que o perdemos de vista no horizonte. Ali o longa faz seu primeiro anúncio: este é um filme sobre divisões. Sobre cercas, visíveis e invisíveis, que distinguem espaços e pessoas, que delegam funções, que cerceiam possibilidades de vida. Cercas que anunciam começos e fins. Este é um filme sobre território em amplos sentidos, tanto território físico quanto existencial.

Dessa primeira imagem extraímos nosso protagonista, um caminho que vai nos orientar: uma tensão silenciosa sobre terras, posses e hierarquias de poder que derivam dessas posses. As cercas que nos separam, os espaços reservados e negados, a luta que se trava pelo território, pelo direito de vivê-lo, uma luta histórica e violenta vivida ininterruptamente desde a chegada dos europeus ao Brasil.

Convidado a falar sobre fronteiras e território, Mbembe discorre:

A quem pertence a terra? Quem tem o direito de reivindicar partes dela e os vários seres que nela habitam? Quem determina sua distribuição ou divisão? Ao enquadrar a questão da fronteira dessa forma, estou tentando mostrar que o poder da fronteira está em sua capacidade de regular as múltiplas distribuições das populações – humanas e não humanas – sobre o corpo da terra, e, assim, afetar as forças vitais de todos os tipos de seres. (MBEMBE, 2020, p.2)

Foucault compreende território a partir do poder e do saber. O espaço que se ocupa é um desdobramento de questões múltiplas, que relacionam saberes e poderes que atribuem limite, ordem e significado ao espaço. Por exemplo, um hospital é um território da saúde, ali vingam as normas próprias de uma instituição que tem um funcionamento muito particular. Um cemitério é um espaço com seus ritos, regras e comportamentos próprios. Um cinema é um lugar onde vamos para encontrar um outro lugar (FOUCAULT, 2013).

Os espaços não são meramente recortes geográficos, pois contam com uma rede de significados que acoplam a eles uma dimensão subjetiva. Isso Foucault chama de heterotopia, os espaços que existem a partir da justaposição de acordos findados no ânimo social. Os espaços contam com uma ludicidade tanto quanto as regras de um jogo. É preciso que todos saibam as regras para jogar, do contrário não funciona. O território é tal qual um jogo social, uma ideia selada de um espaço, a respeito do que ali fazer, o que usar, como se portar, até mesmo como se sentir (FOUCAULT, 2013).

O território não é só um recorte geográfico, é um plano de existência. É tal qual um mapa que se afunila ou se espalha, de acordo com as possibilidades. A alguns, de acordo com suas posses e poderes, é reservado mais possibilidades de vida, de circulação, de espaços, enquanto outros não vivenciam as mesmas oportunidades. Encontramos essas situações nas entrelinhas da vida cotidiana, a luta por mais territórios para existir é constante para as minorias. É diária a busca por espaço nas universidades, trabalho, lazer, saúde, alimentação. Uma luta por espaço de vida, contornando os espaços de morte. O homem é produto das infinitas relações de poder. O indivíduo é o desdobramento de fenômenos e processos que acontecem nessas redes de poder.

Sobre os atores dessas lutas, o filme segue nos apresentando fotografias em preto e branco: rostos desconhecidos de homens, mulheres, crianças, idosos. Trabalhadores rurais erguendo enxadas. São camponeses em marcha. Mais campo, mais terra, latifúndios e monocultura. Grandes casarões colônias. Introduções do que vamos encontrar a seguir, em um outro formato. A contração de uma história por meio dessas fotografias lança provocações.

As fotografias se vão e de súbito estamos em um condomínio fechado. Um edifício, com crianças brincando na garagem cerceada por muros altos, andando de bicicleta por entre carros ali estacionados. Há crianças brincando na quadra esportiva do prédio. Nas beiradas da quadra estão as babás, empregadas uniformizadas, cuidando de seus pequenos patrões, segurando crianças de colo, vigiando carrinhos, dispondo de mamadeiras. Ali, “uma área que parece agregar todas as babás e bebês do edifício – pais e mães ausentes” (MENDONÇA FILHO, 2020, p.46).

Dentre as fotos eleitas para início de filme, talvez coubesse mais uma. Tirada em Recife, em torno de 1860, temos na fotografia, Mônica (Imagem 3), a ama-de-leite do menino Augusto Gomes que repousa a cabeça em seu braço. Mônica está enfeitada para essa foto. Estática



Imagem 3 - Mônica e menino Augusto Gomes.
Fonte: WikiArtes. 2022.

durando o um minuto e meio necessário para tirar a foto, a mulher está em um vestido longo, envolta em um xale, um colar em seu pescoço. Mônica é um símbolo de posse (ALENCASTRO, 1997).

Em seu ombro descansa a cabeça o menino que cresceu em seus braços, se nutriu dos fluidos de seu corpo, se aqueceu de seu calor, foi alimentado e ninado em colo. Um misto de afeição e subjugação se enlaçam nessa imagem, que imprime em si a relação agri-doce entre tantas babás e filhos de patrões. O menino se inclina sobre a mulher, com intimidade.

Conhecia bem o cheiro dela, sua pele, seu calor. Fora no vulto da ama, ao lado do berço ou colado a ele nas horas diurnas e noturnas de amamentação, que seus olhos de bebê haviam fixado e começado a enxergar o mundo (...). Uma união fundada no amor presente e na violência pregressa. Na violência que fendeu a alma da escrava, abrindo o espaço afetivo que está sendo invadido pelo filho de seu senhor. Quase todo o Brasil cabe nessa foto. (ALENCASTRO, 1997, p. 439)

Nessa mesma época, o Jornal da Corte escreveu, em 1845: “Não se encontrarão em todo o Império cinco mães que, pertencendo à classe elevada, aleitem seus filhinhos [...] não se encontrarão dez na classe média [...] não será coisa fácil apontar vinte na classe baixa” (ALENCASTRO, 1997, p.63). Na sociedade colonial brasileira “ter” uma ama-de-leite estava relacionado a um sinal de poder e status, tal qual nos dias estão as empregadas domésticas.

Nos primeiros minutos de *O som ao redor*, somos apresentados a Mariá, empregada na casa de João. Ela chega no apartamento pelas portas do fundo. Logo mais, serve o café e bate um papo com o patrão, quando justifica que trouxe as netas para o trabalho pois sua filha foi ao médico “Mas elas não dão trabalho não”, diz Mariá a João. Ele consente que não há problema.

João apresenta Sofia, a moça com quem está se relacionando, à Mariá, conta que a namorada já morou ali naquela rua. “Cuidado não para vocês não serem irmãos”, diz Mariá jocosa, deixando implícito em sua graça que a rua pertencia à família de João. A conversa segue e descobrimos que Mariá, antes de trabalhar para João, já trabalhava para os pais dele. Mariá veste uma camiseta grande e desbotada, de um evento internacional de esqui em Aspen. Deixa para nossa imaginação se é uma roupa de segunda mão de seus patrões. Sua imagem é retratada predominantemente de costas, lavando e secando louça.

Dias depois, a filha de Mariá aparece na casa para trabalhar de faxineira, assim como a mãe, porém não parece ter uma relação afetuosa de diálogo como o patrão, como a Mariá tem. Ela trabalha em silêncio. Mais tarde João, corretor das propriedades de sua família, mostra um apartamento vago para uma possível inquilina e dentre as qualidades por ele descritas está um quarto de empregada nos fundos, que se destaca por ter *até mesmo janela*.

Com essa observação, o diretor lança uma isca que nos fisga para seu curta-metragem *Recife Frio* (2009). Nesse curta, Recife vive uma mudança de temperatura atípica, fica gelado de

um dia para outro, devido aos efeitos do aquecimento global. A arquitetura litorânea brasileira é despreparada para temperaturas amenas, os apartamentos luxuosos à beira-mar ficam gelados, com suas vistas para praia. Uma família moradora de um desses apartamentos encontra uma solução provisória para apaziguar o desconforto de seu filho, que sente frio em seu quarto com vista para o mar. O colocam no quarto da empregada, que é mais quente, virado para o poente, recebe o calor de um dia todo, logo, não pega a corrente de vento, além de não ter janela. Agora esse lugar pequeno, quente e abafado era o mais privilegiado da casa e foi destinado ao filho do casal proprietário. Como consequência, a empregada foi para o quarto do menino, gelado, onde ela dizia passar por problemas.

Empregada: Lá é muito frio, o frio é maior que a vista.

2.2 O ladrar do cão de guarda

E novamente somos lançados à questão dos territórios permitidos e não permitidos e como eles manejam os corpos, segregam gente, distribuindo privilégios. No início do filme, vemos um funcionário serrar uma grade de metal que cercava uma janela. Não somos poupados do som estridente da serra contra o metal. As crianças de condomínio, que brincavam, correm para ver a cena, por trás de suas próprias grades.

Ao longo do filme, a sonoplastia não nos priva dos sons do dia a dia da rua. Mesmo no recanto privado de seus lares, gradeados, murados e supostamente protegidos, o som invade sem pedir licença e recorda que há uma vida lá fora, para além desse esqueleto de concreto. O som do ladrar de cães, de pessoas trabalhando, carros trafegando, flanelinhas manobrando... Sons que penetram o ambiente que procura ser o mais privado possível, um lembrete inconveniente da vida que existe além do privado.

Nesse sentido, o título do filme porta um convite: atentemos ao som ao redor. Primeiramente, por meio da sonoplastia, que não é “higienista”, não busca limpar os ruídos próprios daquele ambiente, os acolhe praticamente crus. Ouvimos pássaros, pessoas conversando na rua, carros, televisores ligados, está tudo ali.

Em segundo, por meio de uma metáfora feita através do som, que nos permite pensar nessa quintessência, nessa subjetividade que nos atravessa, sem maiores anúncios. As personagens do filme demonstram muitas tentativas em ignorar e participar da realidade, se cercando de dispositivos de proteção e distração. No entanto, algo paira e penetra o imaginário, além do controle, tal qual o som atravessa as paredes de uma casa, ignorando travas e muros. “O

som do mundo é ruído, o mundo se apresenta para nós a todo momento através de frequências irregulares e caóticas” (WISNIK, 1989, p.33). Essa irregularidade expõe nossa falta de controle, a nossa vulnerabilidade, mesmo na insistência de permanecermos impenetráveis.

O som tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível. O seu valor de uso mágico reside exatamente nisto: os sons organizados nos informam sobre a estrutura oculta da matéria no que ela tem de animado (WISNIK, 2017, p.38).

A exemplo disso, temos Bia. Assistimos Bia vagar por sua casa², ilhada em sua vida doméstica, suas janelas têm grades antigas, já enferrujadas. Vemos nela uma burguesia murada, entediada e orgulhosa. As mesmas grades que a protegem a fazem parecer um pássaro engaiolado. Seus filhos aprendem mandarim com um professor particular, enquanto ela fuma maconha escondida, usando o aspirador de pó para se desfazer da fumaça. Em seus dias longos, de noites mais longas ainda, Bia não consegue dormir com o ladrar do cão de guarda da vizinha. Ela trava uma batalha com esse som que não consegue evitar invadir sua casa, mesmo com janelas e portas fechadas, o som atravessa o concreto, sem pedir licença.

O cão representa as contradições das tantas barreiras e proteções instaladas na vizinhança. Tudo aquilo feito para proteger também incide alguma violência, mediante a privação. Toda grade na janela tem um tom de gaiola, todo cão de guarda tem seu preço.

O cão de guarda, elaborado para proteger, é tão ocioso quanto ela, em seu restritivo quintal. Ele cumpre uma função de proteção e parece ser negligenciado por seus donos. A janela de Bia emoldura essa vista, para o cão ladrando, abandonado em seu próprio cotidiano, apenas cumprindo sua vida útil, sua finalidade.

Aquela janela poderia muito bem ser um espelho que reflete a vida de Bia. Porém, diferente dela, o cão reclama, ladra o dia todo, queixoso, revoltoso. Bia não consegue tolerar o som dessa denúncia. Ao longo do filme, ela vai atentar várias vezes contra as queixas do cão, quem sabe, tentando suprimir em si uma angústia semelhante, que ela mesma não pode tolerar.

A vida orgânica de Bia se mistura constantemente com os eletrodomésticos, como extensões de seu corpo, ferramentas comuns à sua existência. Previamente, Mendonça Filho

² Bia mora na casa em que Kleber Mendonça Filho costumava morar com Emilie Lesclaux, produtora do filme e também sua esposa. Bia parece uma forma do diretor se localizar no filme e se dispor de uma autocrítica, através da transmissão da intimidade do que é viver naquela casa e a cultura classe média propagada naquela rua.

dirigiu um curta-metragem carregado da mesma premissa, *Eletrodoméstica* (2005), que até mesmo partilha cenas com *O som ao redor*, deixando implícito, nesse paralelo, que Bia é uma continuidade da personagem construída nesse curta. Ao longo de 22 minutos, observamos essa mulher cumprir em silêncio as atividades comuns de sua vida doméstica. No seu pulso, um relógio digital que cronometra o tempo dos afazeres, esquadrinha seu tempo em função de manutenção da casa. Ela observa a vizinhança por detrás de sua janela gradeada de apartamento. Coloca as roupas para lavar, coloca o almoço no forno micro-ondas. Na mesa de centro, vários controles para seus vários aparelhos de mídia. Fuma maconha escondida, ocultando o cheiro com o aspirador de pó. Bate comida no liquidificador. Por fim, se masturba com o vibrar da máquina de lavar.

Bia e o cão de guarda, presos em suas existências circulares, fazendo o mesmo percurso dia após dia. Bia e seu “espírito animal”, por assim dizer. Essas criaturas “neuro econômicas”, como coloca Mbembe, absorvidas “pela dupla inquietação exclusiva da sua animalidade (a reprodução biológica da sua vida) e da coisificação (usufruir dos bens deste mundo), este homem-coisa, homem-máquina, homem-código” (MBEMBE, 2018-2, p.15).

Ao falarmos de território, é próprio pensarmos a partir de termos geográficos. No entanto, há uma dimensão territorial da existência enquanto corpo, que também possui seus caminhos e fronteiras, uma “loucura codificada” nos espaços, assumindo o corpo como um espaço manifesto também.

O esquadrinhamento do corpo de Bia a partir do tempo e demandas de uma vida doméstica é um fator que delimita e permeia sua existência, que se guia em uma espécie de inércia, um acessório de sua casa. Faz dela mais do que um ser no ambiente doméstico, mas um ser que atendeu e se fundiu a essas necessidades, se tornando uma espécie de eletrodoméstico sofisticado, um dispositivo de manutenção do lar.

Essa é a verdade de babás, cozinheiras, faxineiras e empregadas que estão ali, nas esquinas desse filme. Suas aparições, na maior parte das vezes é discreta, como a própria Mariá, que aparece predominantemente de costas. Sua existência é conduzida a se subjugar ao que é “apropriado” e “nato”, em termos de função para aquele corpo. Corpos invisibilizados, domésticos, servis, instrumentalizados. Uma corporalidade que desempenha apenas a ideia de função, de finalidade.

Os corpos de Bia e Mariá desempenham expectativas diferentes, são permeados por diferentes possibilidades também. Bia, enquanto mulher branca, de classe média, é atormentada

pelo tédio de um cotidiano raso, cheio de pequenas manutenções do bem-estar de sua casa e de suas posses, que legitimam seu status. Diferentemente, Mariá serve à manutenção de lares outros, que não o seu. A cor e classe social dessas mulheres são fatores que bifurcam seus caminhos e faz com o que de Mariá seja muito mais sinuoso, estreito e cheio de obstáculos.

A vida de Mariá foi inventada para ela bem antes de seu nascimento. Seu corpo é um arcabouço involuntário de inúmeros símbolos e invencionices da humanidade, ou ainda, como coloca Mbembe (2018.b), “delírio que a modernidade produziu”. Em seu corpo está depositada a invenção de raça, assim como, também, da mulher. Aos olhos de uma sociedade escravagista e colonialista, tal qual a nossa, sua pele e seu sexo a estereotipam na condição de mulher forte o suficiente para trabalhar e tolerar a dor, servil e maternal o suficiente para cuidar dos filhos e casa de um outro alguém, “produto de uma máquina social e técnica indissociável do capitalismo, da sua emergência e globalização, este nome inventado para significar exclusão, embrutecimento e degradação, ou seja, um limite sempre conjurado e abominado” (MBEMBE, 2018-2, p. 19).

Essa mesma sociedade deseja dela uma existência docilizada e servil, subverte a convivência com esse sistema por meio da ideia de meritocracia, assumindo que o sistema promove oportunidades iguais para todos, logo qualquer tipo de dificuldade ou fracasso dentro dessa situação neoliberal é individualizado.

Como colocado por Souza (2021, p.17) “o conceito de classe é a melhor arma ideológica para legitimar a meritocracia, ou seja, a ideia de que o mundo até pode ser difícil para alguns, mas é “justo”, premiando o mérito individual dos que por esforço e trabalho duro, conseguem ganhar até 500 mais que outros”.

Dentro dessa lógica enganosa, qualquer sucesso também seria fruto de um esforço particular, mérito próprio, em nada atravessado por questões sociais, de raça, de gênero. “Vai-se instalando a ficção de um novo ser humano ‘empresário de si mesmo’, plástico e convocado a reconfigurar-se permanentemente em função dos artefatos que a época oferece” (MBEMBE, 2018.b p.14).

Um indivíduo catalisado por desejos inventados. Seu desejo é produto do sistema, esse ser tem em si “A sua felicidade depende quase que inteiramente da capacidade de reconstruir publicamente a sua vida íntima e de oferecê-la num mercado como produto de troca” (MBEMBE, 2018.b p.15).

Na abertura de *Eletrodoméstica*, toca o trecho de uma canção de Wander Wildner³. A música fala de desejo, da vontade de possuir artigos de luxo, da idealização do “estilo de vida americano”.

Eu queria morar em Beverly Hills
Numa mansão de um milhão e quinhentos mil
Ter limusine, piscina e telefone celular
Limpar a bunda com dólar e arrotar caviar

Eu queria ser amigo de Kelly
Brandon, Brenda e Donna
Ser o vizinho de Daryl, Hannah
Pra beijar sua bundona

(WILDNER, 1999)

Bia compra uma televisão, 40 polegadas. Sua vizinha e irmã, Betânia, compra uma igual, porém de 32 polegadas. Elas moram na mesma rua e ambas as televisões são entregues ao mesmo tempo. Ao ver a televisão da irmã, e simbolicamente confrontar seu sentimento de inferioridade, por ter uma televisão menor, Betânia tem um acesso de raiva e ataca Bia na entrada de casa.

O verbo “ter” se conjuga amplamente no estilo de vida da classe média brasileira, um senso de posse que anima seu status. Diz respeito a esse grupo que consagra seu valor através das posses, mesmo que essas estejam em doze vezes no cartão de crédito, como fez a protagonista de *Eletrodoméstica*, para comprar sua nova televisão. A “nova classe média”, como denomina Chauí (2013), é conjunto de pessoas que se afirmam através de seus dispositivos eletrônicos, viagens, serviços e itens de luxo como um atestado social de poder.

O consumo de serviços e objetos indicadores de autoridade, riqueza, abundância, ascensão social – o apartamento no “bairro nobre” com 4 “suítes”, o carro importado, a roupa de marca, o número de serviços etc. Em outras palavras, o consumo lhe aparece como ascensão social em direção à classe dominante, e como distância intransponível entre ela e a classe trabalhadora (CHAUÍ, 2013, p.100).

Quando falamos de classe média, falamos, hipoteticamente, de uma família que talvez consiga colocar seus filhos em escolas particulares, tenha um carro zero na garagem, tenha seu primeiro apartamento financiado, tenha uma empregada doméstica para olhar as crianças e cuidar da casa enquanto os pais trabalham, ou mesmo em seu momento de lazer, quando vão ao

³ Wander Wilder é um cantor brasileiro que se destacou no cenário punk rock dos anos 80 e 90. Hoje se consagrou no gênero punkprega.

shopping. Dentre as camadas de suas práticas e comportamentos, emerge uma busca em diferenciar-se das classes mais pobres por meio do consumo, do status social (CHAUÍ, 2013). Como coloca Souza (2021), não basta finalizar a noção de classe em termos econômicos, mas de questões sociais e culturais que implicam uma classe.

Ao falarmos de classe média brasileira, também falamos de ascensão – ou pelo menos da ilusão de ascensão. A virada do século foi marcada pela mobilidade de milhões de brasileiros, especialmente pessoas que migraram de uma maior vulnerabilidade econômica para a baixa classe média. Pesquisas demonstram que a iniciativa governamental, com o aumento do salário mínimo, investimento em direitos sociais, dentre outros programas, contribuíram para a melhor distribuição de renda. Isso quer dizer que diversas pessoas passaram a ter uma melhor – ou mais justa – remuneração e o país vivia um momento de ascensão econômica, desfrutava de programas e políticas públicas aplicadas, voltadas para a melhora na qualidade de vida da população (KOPPER, 2018).

Por esse critério, chegou-se à conclusão de que, entre 2003 e 2011, as classes D e E diminuíram consideravelmente, passando de 96,2 milhões de pessoas a 63,5 milhões; também no topo da pirâmide houve crescimento das classes A e B, que passaram de 13,3 milhões de pessoas a 22,5 milhões; mas, a expansão verdadeiramente espetacular ocorreu na classe C, que passou de 65,8 milhões de pessoas a 105,4 milhões. Essa expansão levou à afirmação de que cresceu a classe média brasileira, ou melhor, que teria surgido uma nova classe média no país. (CHAUÍ, 2013, p. 94)

O que Chauí descreve como nova classe média é um salto no crescimento de assalariados no Brasil, que não se localizam propriamente como classe trabalhadora. Pela ótica das classes como fruto da localização dentro do sistema capital, existe a classe proprietária dos meios de produção e a classe que vende sua força de trabalho em troca de um salário, a classe trabalhadora.

No século XIX despontou uma terceira classe, localizada entre as duas descritas, denominada pequena burguesia. A pequena burguesia possui mais aproximação econômica com a classe trabalhadora, porém uma aproximação ideológica com a classe dominante, não se identificando como meio de produção. Essa classe foi rebatizada no século XX como classe média.

O Chauí descreve é o despontar de uma nova classe média, que deriva de um crescimento de trabalhadores assalariados, pequenos empresários individuais ou familiares, que novamente, não se identificam como meio de produção dentro do sistema capitalista.

Isso se soma a um movimento de deslocar forças do coletivo para demandas neoliberais, que incita individualidade a partir senso meritocrático, desconectado de uma rede comum. O sistema neoliberal produz novos desejos, novos sujeitos e novas subjetividades. Onde havia direito, passou a haver serviço. O senso de coletivo, que estava em construção no cerne das lutas sociais na redemocratização do país, parecia estar se dissolvendo, no individualismo gestado pelo neoliberalismo.

Em outras palavras, a reforma excluiu as exigências democráticas dos cidadãos ao Estado e aceitou apenas as exigências feitas pelo capital ao seu Estado, isto é, excluiu todas as conquistas econômicas, sociais e políticas, vindas de lutas populares no interior da luta de classes. (CHAUÍ, 2013, p.96)

O atravessamento desses múltiplos fatores, de mudanças no sistema econômico somadas às mudanças de distribuição de renda, gerou uma nova classe média que já não se reconhecia mais como classe trabalhadora, que se distanciou de seu histórico de lutas e que em seu status, hostilizava a pobreza.

Partindo de uma perspectiva psicológica, Rosa Cukier (1998) colocou sobre a tendência do abusado em buscar ocupar o lugar de abusador, inconscientemente. A pessoa que ocupa um lugar vulnerável em uma relação e sofre abusos diversos, possui poucas chances de se defender ou revidar, por estar na base de uma relação vertical de poder. Isso levaria a um desejo inconsciente de “vingança”, onde ela projetaria sua segurança em ocupar o lugar do abusador, ou seja: a única forma de estar seguro é me tornando a pessoa me ataca (CUKIER, 1998). Tal qual a máxima de Paulo Freire (2014), enquanto a educação não é libertadora, o desejo do oprimido passa a ser se tornar seu opressor. Logo, transpondo essa dinâmica para o sistema de classes, não bastaria se distanciar da pobreza e da venerabilidade social: é preciso atacar a pobreza para se afirmar uma classe distinta.

Ou seja, a classe média é uma concepção ideológica e não necessariamente econômica. Como Souza coloca, ela fetichista um estilo de vida que flerta com a ideia de poder dentro de um sistema opressor.

O motivo é simples: ela estimula nosso narcisismo infantil, ou seja, o desejo de nos vermos como fortes, inteligentes e poderosos. A felicidade está logo ali na esquina, e depende apenas de nossa vontade livre e autônoma para ser conquistada. O nosso ego é “inflado” por essas concepções que nos atribuem um perfeito controle sobre nós mesmos e nos dizem que sabemos de onde viemos, o que somos e o que queremos (SOUZA, 2018, p.11).

Para além disso, essa concepção é individualizante, não coloca as questões sociais em cerne, derivado de fatores históricos, raciais e estruturais da nossa sociedade. A transposição de

classe, a qualidade de vida, a posse, passa a ser questão de “vontade”, de engajamento individual. A lógica neoliberal aponta o indivíduo como único responsável por seu sucesso, logo, igualmente, o único responsável por sua derrota. Nesse sentido, “É mais fácil explorar as pessoas quando elas acham que são livres e autônomas” (SOUZA, 2018, p.12). Isso opera uma responsabilização do indivíduo pela própria escassez, ainda que haja clara evidência que a mobilidade social não é igualmente possível para todas e as possibilidades estão longe de serem de equidade. Nesse arcabouço de lendas do capitalismo moderno, circula o mito de que o pobre é pobre pois não se esforça (SOUZA, 2018).

Dentro dessa lógica, a classe média é medrosa e isso se evidencia em como ela vive buscando se proteger e se diferenciar. Seu medo é a pobreza, pois esta não é uma vizinha tão distante. Para acentuar essa distância, a classe média investe em muros, vidas de apartamento, condomínios fechados, cercas elétricas, porteiros, guardas de rua. É tudo muito perigoso, a ameaça dos ressentidos, dos menos favorecidos que querem roubar o que essa conquistou. O apego às posses que denotam o que se é na sociedade, baseado no poder simbólico implicado em deter algo, em poder mandar em alguém (SOUZA, 2018).

Bia não hesita em tratar a empregada em sua casa, Francisca, com hostilidade agressiva, quando a mesma queima um aparelho elétrico. No conflito, Francisca pede desculpas e oferece para pagar do próprio salário pelo aparelho, porém, Bia ressalta que aos gritos que ele é importado e que o salário dela não poderia pagar. Francisca tenta resistir à humilhação, dizendo que Bia não precisa gritar, mas patroa segue agressiva até a empregada deixar o cômodo.

Segundo a Organização Internacional do Trabalho (OIT), o Brasil é o país do mundo onde o trabalho doméstico é mais presente e difundido na sociedade. É sinal de status social ter alguém para fazer os serviços domésticos. É uma tradição cultural não limpar a própria sujeira, não fazer a própria comida, não cuidar dos próprios filhos. É preferível trabalhar para ter alguém que faça isso por você. Alguém que historicamente possua pouca mobilidade social, poucas chances no mercado de trabalho, e portanto, aceite uma remuneração injusta, cumprir funções abusivas. Não somente isso, alguém que dedique sua vida à vida dessa família. Perpassado pela afetividade de ter criado as crianças, do convívio e da ilusão de pertencimento. A classe média colabora ativamente para subjugação dessas pessoas, as empregando sem direitos, se aproveitando da falta de oportunidade. Embora prestem serviços essenciais, raramente têm acesso a direitos e proteção. Oito em cada 10 trabalha informalmente, sem proteção laboral e social eficaz (OIT, 2022). Ter uma funcionária para cumprir as funções domésticas significa ocupar o tão desejado lugar de patrão, e isso não precisa custar tão caro, quando se bebe da vulnerabilidade econômica.

2.3A obsolescência programada

O *Som ao redor* perpassa diversas vezes pela relação patrão empregado, às vezes de forma sutil, as vezes dedicando uma longa cena. Como, por exemplo, no prédio de João, acontece uma reunião de condomínio. Os moradores debatem a demissão do porteiro Agenor, que tem “apresentado um cansaço”, por ser um senhor de idade, perto de se aposentar. Uma das moradoras se queixa de ter recebido sua revista *Veja* fora do plástico, afirmando ser uma provocação por parte do funcionário, que desejaria ser demitido e por isso estaria fazendo “corpo mole”. Por mais que, como colocado, Agenor tenha uma história com o prédio, treze anos de trabalho, a maioria parece concorda em demiti-lo por justa causa, descartando o idoso como um objeto que chegou ao fim de sua vida útil. Os moradores do condomínio discutem. Uma criança ganha a palavra e mostra um vídeo de Agenor dormindo no sofá da portaria. “É por isso que o sofá está manchado”, diz uma das moradoras. Diante do valor individual que cada um teria que pagar para cumprir com os direitos da demissão do porteiro, a maioria parece optar por demiti-lo por justa causa.

João pede a palavra e tenta rebater a incoerência em demiti-lo por justa causa quando o porteiro já prestou tantos serviços ao condomínio, porém, se ausenta da reunião e abre mão de participar da decisão e insistir em seu argumento, para encontrar com Sofia. Ele pode até ter uma opinião divergente, mas sua luta é rasa e se encerra diante de uma demanda particular.

No pátio do prédio ele encontra a moça e diz que ela o salvou de uma reunião bizarra de condomínio. Eles sobem juntos para o apartamento dele. A câmera os segue pelo corredor para então virar ao encontro de Agenor, sentado, tenso, em seu canto na portaria, provavelmente ouvindo seu futuro em discussão, sem que ninguém o consulte.

O senso de uso e descartabilidade de algumas pessoas é histórico na dinâmica social brasileira, que deriva de um sistema colonial que não se dissolveu, apenas se atualizou em outras formas de fronteiras e serventias. A descartabilidade surge como uma obsolescência programada dos corpos dentro de sua utilidade. É típica e necessária para o pleno funcionamento de uma biopolítica que cuida de uma população, porém elege suas exceções, seus inimigos, para fortalecer suas tecnologias de controle, para justificar seus abusos. Ao menor sinal de inconveniência, a história do porteiro Agenor é obliterada e rapidamente ele se torna um estorvo, que supostamente quer abusar da boa vontade de seus patrões. Seus direitos se confundem com favores, que ele não é digno de receber.

A hostilização não se reserva somente aos corpos descartáveis, que perderam a capacidade de serventia, mas também a segregação dos territórios. São as ruas grandes e as calçadas estreitas. Os muros altos, as grades na janela, as cercas elétricas, alarmes e câmeras de segurança. A portaria, o porteiro, o segurança, o vigia. Os prédios altos, a vizinhança que se hostiliza. Os moradores e trabalhadores do bairro se distribuem em várias escalas de poder que se inscrevem nessa geografia.

O filme segue por cerca de meia hora, sem pressa, nos apresentando a dinâmica da rua por meio de personagens, imagens, sons, detalhes. Mendonça Filho fez questão de não apressar essa introdução, preservar uma tensão crescente, exponencial, que se instala desde o início. Ao final da primeira parte, somos apresentados a Clodoaldo e Fernando. Eles estão se oferecendo para prestar um serviço de segurança particular para a rua, mais um aparato da segregação e divisão. “Um trabalho preventivo, como diz Roberval, “Para garantir a tranquilidade”. João e o tio recebem a proposta com desconfiança e ressalvas, sabem que as decisões da rua passam por Francisco, o patriarca da família.

Francisco é um homem robusto, branco, idoso. Sua apresentação para Roberval é também sua primeira apresentação para nós enquanto público, e sua primeira fala é um resumo sucinto de seu personagem.

Francisco: Boa tarde, chegou na minha rua sem pedir licença.

Ele aperta a mão de Clodoaldo e o olha nos olhos, no entanto, ignora a presença do outro funcionário, Fernando, que está ao seu lado e é negro. Clodoaldo quer a “bênção” do proprietário de mais de metade dos imóveis da rua para poder dar início ao seu serviço de vigilância. Francisco faz suas reservas sobre o serviço dos seguranças. Seu neto, Dinho, que comete crimes por lazer na rua, não pode ser tocado. Francisco fala isso com raiva e autoridade, essa informação essencial para seu consentimento. Depois, debocha do silêncio de Fernando.

Francisco: E esse aí, é mudo?

Fernando: Eu sei falar, senhor.

Francisco: E esse olho cego? É certo para um segurança, isso?

Fernando: Se brincar, enxergo mais do que o senhor.

Francisco: Lampião também era cego de um olho. Enxergava melhor do que eu e foi apagado.

Fernando: É, mas antes dele cair, derrubou muitos.

Esse diálogo captura e acentua a proposta dessa trama, as lutas seculares não finalizadas, vivas e embutidas nos diálogos cotidianos, na vida de todos os dias. A diferença talvez se deva ao modo como, por vezes, essas questões estão veladas, camufladas pela ideia de

superação, modernização, de chegada do futuro. A ideia de em pleno século XXI ter que lidar com condições tão antigas e supostamente defasadas camufla o fato de essas questões nunca terem sido superadas. No caso do Brasil, a passagem do tempo operou pouca importância diante da atualização perseverante do racismo, patriarcado e coronelismo. Vivemos problemáticas semelhantes às coloniais, porém com outra roupagem. Como partilhou Mendonça Filho em entrevista, “Essa rua, ela seria disfarçada pelos elementos modernos, como carro, rua de asfalto, prédios, casas, mas os papéis e a disposição até mesmo topográfica é muito baseada na ideia de um engenho de cana” (CANAL BRASIL, 2018, 3 min.).

É isso que Francisco e sua família representam na trama: as novas caras dos velhos problemas. O dono do engenho de cana conquista seu espaço na cidade e coroneliza sua vizinhança. Dono de várias casas e apartamentos pela rua, é a ele a quem consultam sobre qualquer alteração significativa nas redondezas. É a ele que os vigias particulares vão consultar pedindo aval para atuarem com um serviço de vigilância particular na rua. A última palavra é a de Francisco, figura própria de um coronel em suas terras, é a ele que pedem a bênção. Francisco entra no mar noturno de Recife, ignorando o alerta de tubarão. Ele não tem medo de nada, e por que deveria, se sempre teve o que desejava? Sempre esteve seguro em sua pele.

Cena marcante do filme, quando Francisco, o neto, João e Sofia, visitam uma propriedade da família, no interior, que eles mesmos chamam de engenho. O casarão tem um tom abandonado, ali ninguém mora, é propriedade, é poder, mas não é lar. É mais uma das conquistas de Francisco, aliando terras e propriedades ao seu poderio. O coronel leva seu neto para se banhar em cachoeira perto da fazenda. O dois se banham em água límpida, quando subitamente irrompe para João se banhando em uma cachoeira vermelha de sangue, sugerindo, por meio daquele recurso surrealista, o preço daquelas terras: o sangue de muitos, que ele herdou.



Imagem 2- João e o banho de sangue.
Fonte: Vitrine Filmes

E novamente somos lançados às fronteiras, aos territórios. Aquelas grandes terras de Francisco e de sua família são para o desfrute de poucos. Talvez, entre suas posses existam muitos espaços ociosos, como seu grande casarão no engenho, fechado, empoeirado, sem vida. Seus inúmeros cômodos, todos vazios. As terras extensas e sem gente.

2.4 Tudo por causa de uma cerca

Essa relação com a terra, com o território, é comum a um Brasil pós-colonial. Antes da chegada dos colonos, a terra era vivida integralmente como espaço de onde se desfruta e se devolve a vida, pelos diversos povos brasileiros nativos. A ociosidade do território é incompatível com o estilo de vida indígena, que tem com o território um elo de vida. A terra como propriedade, como recurso não é uma ideia nata, é um pensamento econômico próprio do sistema vigente. Como coloca Krenak (2020, p.40), “a terra supre as necessidades alimentares e de moradia”, mas não somente isso, a exemplo do “rio Doce, que nós Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas. Ele não é algo de que alguém possa se apropriar; é uma parte da nossa construção como coletivo”.

Essa relação contrasta vigorosamente com os casarões e suas dezenas de quartos, com hectares de terras não ocupados, que são da posse de Francisco nas margens de algum papel assinado, e não da vida que se desfruta no espaço.

Territórios ociosos são desfecho de muitas de nossas histórias mais marcantes, a exemplo da Guerra do Contestado (1912-1916), onde os moradores, em maioria camponeses, resistiram em abandonar suas terras, diante a construção de uma estrada de Ferro, a Brazilian Railway. O conflito resultou em uma chacina que matou milhares de revoltosos. Por fim, os revoltosos perderam a luta e as terras permaneceram com o grande oligarca americano, Percival Farquhar. A construção da ferrovia jamais foi concluída. As terras terminaram vazias, abandonadas, túmulos de uma guerra vertical.

Ou ainda, tal qual a Guerra de Canudos (1896-1897), onde o prosperar dos rejeitados incomodou os grandes donos de terra, gerando um enorme conflito, onde em desproporção, o exército na posse de armas de fogo, combatia camponeses muitas vezes munidos apenas de paus e pedras. Estima-se que 25 mil pessoas tenham sido mortas. O exército tomou a cidade, queimou casas e corpos e se foi deixando um rastro de morte e vazio.

Portanto, não é estranho, nem mesmo desviante, relacionar tais episódios ao que encontramos na narrativa de *O som ao redor*. Não gratuitamente, Francisco traz Lampião como um inimigo que caiu. Os desviantes do sistema, diante de seu poder, não podem prosperar, eles devem sucumbir. Mas, como percebemos pela resposta de Fernando, não sem antes lutar.

No curso da história, de gerações e gerações de proprietários, a família de Francisco segue invicta, segura, intacta. Tão segura de si que seu outro neto, Dinho, rouba a própria rua por diversão, arromba carros, dissimulado, como uma espécie de lazer. A família compreende Dinho como um menino “meio perdido”, que dá trabalho. A família o repreende, mas não o suficiente para reconhecer em suas ações criminais, está mais para uma “fase”. Esse tipo de narrativa compreensiva e acolhedora para com infratores brancos, de classe média ou mais alta, não é incomum.

Essa diferença narrativa é introjetada em diversos discursos ao longo da história, disponibilizando recursos e justificativas para pessoas de compreendidas em noções de raças e classes diferentes que cometeram os mesmos atos, porém recebem penalizações distintas.

Dinho não sente medo de transgredir a lei, pois ela não recai duramente sobre ele. Quando o segurança Clodoaldo ameaça Dinho, ele não teme, pelo contrário, revida com plena confiança.

Dinho - Essa rua daqui é da minha família, gente grande, de dinheiro.

Aqui não é favela não, “véi”.

Na mesma rua em que Dinho mora e rouba ao seu bel prazer, vemos meninos pulando muros, correndo por telhados, se escondendo em árvores no escuro, na espreita. João passeia por uma de suas casas com Sofia. Dentro da casa vemos apenas o rastro de um menino negro, correndo de um cômodo para outro, como um fantasma.

A menina, filha de Bia, sonha com centenas de figuras pulando o muro de sua casa, se acumulando na frente de seu portão. Nessa mesma noite, um menino se embrenha nos galhos de árvores na rua em que ela mora. Ele é encontrado pelos vigias noturnos, que o seguram e o violentam. Ele corre, fugindo pela rua escura, com a mão no rosto machucado.

Sofia e João entram nas ruínas do que um dia foi um cinema. Circulando por onde costumava ser a sala de exibição, ressonam os gritos estridentes de homens e mulheres. O filme que ali passava provavelmente era uma história de terror.

Eles caminham pelas construções abandonadas nas redondezas da propriedade. Abrem as janelas do gigantesco casarão, antes revolto em breu, fechado. Sob suas cabeças, escutam passos no andar de cima. Fitam o teto, olhos arregalados, os passos se intensificam. O que seria pior, confrontar com o assombro dos vivos ou dos mortos?

Esse é um ponto crucial da sociedade brasileira e seus medos eleitos, que vêm da ordem das fobias, do imaginário, do onírico. É preciso que haja cercas, grades, telas e alarmes para proteger as casas, as posses, as pessoas desses meninos que vagam pelos telhados. Estariam eles operando em seus corpos o ressentimento de seus antepassados violentados ou suas próprias dores bastam para que eles se tornem violentos, para que eles ataquem o “cidadão de bem”, o “homem de família”?

O menino afugentado e violentado não representava real perigo, pois compreendemos que os furtos da rua vinham de um morador, não somente isso, de um dos grandes donos de propriedades do bairro. Mas o medo não se trata propriamente de uma aproximação da realidade, pelo contrário, ele se aproxima de um conceito pré-elaborado de como a realidade opera. Esse medo que mune uma parte da população para então excluir a outra é ferramenta necessária e inerente da necropolítica, pois é justamente o alívio em ter seu medo reprimido que autoriza a violência e a morte inconsequente e gratuita. É esse medo que legitima a violação do outro.

O medo foi um dos meus primeiros mestres. Antes de ganhar confiança em celestiais criaturas, aprendi a temer monstros, fantasmas e demônios. Os anjos, quando chegaram, já eram para me guardarem; os anjos atuavam como agentes da segurança privada das almas. Nem sempre os que me protegiam sabiam da diferença entre sentimento e realidade. Isso acontecia, por exemplo, quando me ensinavam a recluir os desconhecidos. (COUTO, 2013, p.1)

Um medo construído e ensinado coletivamente, carregado e envelhecido na inércia de um tempo que não se esgota, apenas é amparado pela ilusão de que estamos no futuro, modernos demais para lidarmos ainda hoje com questões tão defasadas, tais quais o racismo, “coisa do século passado”, “o brasileiro não é racista”. Não, o brasileiro é povo cordial, bom selvagem, miscigenado. A herança de uma ocupação colonial está relacionada à

(...) produção de fronteiras e hierarquias, zonas e enclaves; a subversão dos regimes de propriedade existente; a classificação das pessoas de acordo com diferentes categorias; extração de recursos; e finalmente, a *produção de uma ampla reserva de imaginários culturais*” (MBEMBE, 2018, p.39).

No suspense de toda a tensão cadenciada ao longo do filme, onde testemunhamos o convívio de dinâmicas seculares que se inscrevem nos corpos e territórios daquelas ruas, que traduzem nosso país, o confronto final parece irromper quando Francisco é confrontado por Clodoaldo e seu irmão, Claudio. Compreendemos ali, naquele diálogo, que os irmãos pretendiam vingar a família, pai e tio mortos por Francisco em um massacre de terras.

Clodoaldo: Tudo por causa de uma cerca.

Essa é a última sentença do filme, uma sentença de morte.

Assim como quase todo o Brasil cabe nas diversas camadas da fotografia do menino e sua ama-de-leite, quase todo o Brasil se inscreve nas densas camadas de *O som ao redor*. Um Brasil de poucas palavras e imagens brutas, gritantes. A sutil denúncia em demonstrar o óbvio. Mendonça faz um cinema que deseja contar a história de uma face do país, “uma observação de como funciona a sociedade brasileira a partir de uma rua” (MENDONÇA FILHO E LESCAUX, 2018, s/p), nos são apresentados esses microcosmos para fazer alegoria a um micro-organismo social. Dessa forma, é possível perceber essas histórias como a performance de estruturas e embates que ressonam no âmago brasileiro por séculos e encontram suas inscrições no contemporâneo.

3. *AQUARIUS*: A persistência da memória



Imagem 6 - *A persistência do Tempo*, Salvador Dalí, 1931

A persistência do tempo é uma pintura icônica do catalão Salvador Dalí, que já ganhou suas reproduções, sátiras e múltiplos significados no imaginário popular. A tela foi pintada em uma circunstância de espera, onde o tempo se alonga, os ponteiros do relógio movem-se lentamente, pesados feito chumbo. Através da pintura é possível sentir o horizonte vacilante, imerso em um denso mormaço. É uma tela que permite pensar a relatividade da passagem do tempo diante das nossas experiências, contemplando nosso momento efêmero de existência.

No quadro vemos relógios derretidos, se esvaindo de suas formas sólidas, escorrendo de suas próprias silhuetas. No canto esquerdo, formigas aglomeradas, ruindo um relógio de bolso fechado. Tais quais os cupins arruinam a estrutura do edifício *Aquarius*, o esqueleto e lar das memórias de Clara, nossa protagonista.

As formigas e cupins se alimentam da passagem do tempo, da memória. São criaturas comumente relacionadas à ruína. Em *Aquarius* (2016), são símbolos da tentativa de destruição da memória, tema chave do filme, força motriz que movimenta as ações de nossa controversa heroína.

Hoje trago em meu corpo as marcas do meu tempo, meu desespero, a vida num momento, a fossa, a fome, a flor, o fim do mundo.
Hoje, trago no olhar imagens distorcidas, cores viagens, mãos desconhecidas, trazem a rua, a lua às minhas mãos.

Mas hoje as minhas mãos enfraquecidas e vazias, procuram nuas, pelas ruas, na solidão das noites frias por você (TAIGUARA, 1968).⁴

“Trago em meu corpo as marcas do meu tempo”, primeira enunciação verbal do filme, vem em forma de música, uma balada sobre as cicatrizes que a vida imprime no corpo. Ali, nessa primeira frase, reside uma antecipação de tudo que iremos encontrar pela frente, sobre o tempo que incide sobre uma mulher, um edifício, uma cidade. *Aquarius* vem para nos lançar um debate sobre memória e esquecimento, o novo e o velho, sobre preço e valor, para além das dicotomias entre essas máximas, mirando em suas contradições.

Nos aponta as rugas do tempo, onde a vida fez uma dobra, deixando um rastro na pele, um finco das alegrias ou tristezas conjugadas pelo corpo. E da mesma forma como o tempo e as vivências se imprimem nos corpos, a cidade é viva, também é corpo, é história e sintoma de suas células, de suas pessoas, de seus órgãos vitais.

O centro, a periferia, a zona nobre, a beira-mar, o morro, essas e tantas outras divisões delegam a distribuição das pessoas, dos bens e valores, são manifestações concretas de estruturas sociais, do direito ao espaço e à memória. Construções não são apenas esqueletos de concreto, assim como coisas nunca são apenas coisas. É tudo atravessado pelo signo, uso, afeto, elementos dinâmicos que emprestam sentido e inflam tudo de algum significado.

Tudo que nos cerca, segundo Foucault, é uma manifestação do poder e da resistência, é uma escala do direito e da possibilidade de existir.

O segundo é uma voz, despencando no vazio. O segundo é uma formalidade do relógio, uma mensura do tempo. A memória é a voz, a subjetividade da lembrança, o direito de enunciar, falar, externalizar um senso de verdade sobre algo que o segundo já levou. A memória é o testemunho sobre a história que desejamos contar.

Nesse sentido, *Aquarius* é um filme que fala não somente sobre a importância da memória, como sobre quem tem o direito de contá-la. Quem são os rostos que narram a história oficial?

⁴ Taiguara foi um cantor nascido no Uruguai, radicado no Brasil, que despontou e influenciou a música popular dos anos 60, ao lado de nomes como Chico Buarque e Toquinho. Abertamente declarado de esquerda, Taiguara teve que se refugiar em outros países durante anos da ditadura militar. Ao retornar, sua música foi censurada e confiscada pela polícia militar em um processo de apagamento arbitrário de sua obra, contribuindo para seu silenciamento e esquecimento dentro do cenário popular.

Quem conta a história do Brasil que vira matéria nos contos didáticos? Quem conta os “fatos reais” em que se baseiam as novelas de época de televisão?

Quem tem direito de reivindicar a própria memória, o próprio acervo de história, de preservar sua identidade por meio de seus artefatos, marcos, espaços de vivência?

3.1 Os cabelos de Clara



Imagem 4 – Montagem das fotografias de Recife nos anos 80, da abertura de *Aquarius*, 2016.
Fonte: Montagem nossa com frames do filme.

Novamente, Mendonça Filho escolhe abrir o filme com fotografias do passado (Imagem 4), imagens da praia de Boa Viagem. Algumas fotografias mostram a paisagem bem mais vazia do que vemos nos dias de hoje, enquanto outras mostram que mesmo na década de oitenta já havia um corredor de edifícios projetando gigantescas sombras sobre a faixa de areia da praia.

Estamos em 1980, nessa mesma praia. É noite e vemos apenas a espuma das ondas e um carro de faróis altos, correndo e dando voltas imprudentes pela areia. Dentro dele temos Clara. Ela é jovem, em torno dos trinta anos, seus cabelos são curtos no “estilo Elis Regina”. Ela está no banco passageiro e no carro está acompanhada por seu irmão e amigos. Fala que trouxe consigo

uma música, parece coisa nova. Vai botar para tocar e alerta que vai tocar alto. *Another one bites the dust*, do Queen, começa a soar.

Os amigos jogam conversa fora e logo retornam para uma festa que acontecia no Edifício *Aquarius*, primeiro andar. Em meio à festa, Clara é recebida pelo esposo, que a apressa para cantar os parabéns, pois algumas pessoas já querem ir embora. Ela diz que vai entregar um pedaço de bolo para Seu Zé, o porteiro.

Agora estamos na sala, toda gente reunida para ouvir a família prestar homenagens à aniversariante. Dentre os discursos de homenagem, descobrimos que Clara já batalhou pela vida, encarou sua própria finitude diante de um câncer agressivo, e sobreviveu. Seus cabelos curtos são uma métrica do quão recente foi seu tratamento químico.

Os discursos se voltam novamente para tia Lucia, que não parece estar prestando a devida atenção, demasiado envolvida em suas próprias lembranças. Ela fita uma cômoda recostada na parede, por entre os convidados.

Ali na intimidade de sua memória, Lucia recorda em um meio sorriso, um quarto onde tinha relações sexuais com um homem, uma relação ardente, passionai, a cômoda como sua testemunha. Lucia volta brevemente ao presente, seu olhar um tanto desconexo. No entanto, um segundo depois, novamente está ela, em suas memórias, jovem, sentada em cima da cômoda, vivendo uma relação calorosa.

Ao fim das homenagens Lucia agradece, mas faz uma ressalva. Em meio aos seus tantos feitos mencionados, esqueceram de citar seu companheiro de vida, Augusto. Lucia lembra dele com afeto, um nome para o homem de suas lembranças, que se sobressaíram aos tantos feitos ali ditos, Lucia, Augusto e a cômoda se destacavam, na trajetória de sua vida. Aquele afeto parecia penetrante e significativo e despontava sobre todos os outros.

Um afeto secreto, não por ser segredo, mas por ser da ordem de uma experiência singular com o outro, o marido que já se foi, mas deixou lembranças espalhadas pela casa, encapsuladas em objetos. Dessa forma, aquela cômoda de tia Lucia não é apenas uma cômoda, mas uma testemunha e atestado da vida que viveu com seu par. Não é mais apenas um objeto qualquer, é a encarnação de um afeto.

Essa cena inicial nos contextualiza ao espaço de memória que aquele apartamento reserva em si. As celebrações de família, as histórias penetradas nos objetos e toda a afetividade que Clara vai herdar e lutar para conservar seu apartamento no Edifício *Aquarius*.

3.2 Quem mandou ser importante?

Ao fim dos parabéns somos transportados no tempo. Mesmo apartamento, mesma sala de estar, mas os móveis estão dispostos de outra forma e a opacidade se dispersa. Agora nossa protagonista está décadas mais velha. Naquele mesmo lugar, ao canto a cômoda de tia Lucia segue sendo testemunha das mulheres modernas da família.

No centro da cena temos Clara, que envolve seus longos cabelos negros em um coque. Dentro de seu contexto, os cabelos encarnam um símbolo de sua persistência na vida.

Clara desce para nadar na praia em frente sua casa. Dentro das águas de Boa Viagem não há ninguém, exceto a lancha da guarda-costeira, que o salva-vidas Roberval chama especialmente para acompanhar Clara em seu mergulho no mar. Clara dispensa o cuidado, mas Roberval diz carismático que ela é importante.

Roberval: E quem mandou ser importante?

Clara pode entrar tranquila em águas perigosas, tem respaldo. Analogia bastante adequada para o lugar que Clara ocupa na sociedade. Até esse momento, podemos compreender que Clara é uma mulher branca, rica, moradora de área nobre da cidade, onde sua família já vive há gerações. É evidente que Clara tem privilégios. Mesmo ao fazer algo arriscado, Clara tem suporte e condições que a protege de maiores consequências. Ela é assistida, cuidada.

Assim como Francisco, em *O som ao redor*, que entra em águas perigosas sem temer, Clara também tem esse luxo. Eles não temem o perigo por motivos diferentes, no entanto, encontram esse elo que os permite descansar diante de ameaças: a garantia de quem são na sociedade. Clara solta os cabelos e entra em seu mar exclusivo e protegido. Uma música tensa ressona enquanto ela mergulha na água salgada.

Clara volta da praia, alimenta os gatos de rua nas garagens do edifício *Aquarius*, que estão vazias, cobertas de folhas secas. Ela sobe as escadas do prédio, que não tem um elevador. Em casa ela recosta a banda da janela e despe seu maiô. É revelado no lugar de seu seio direito uma cicatriz, uma lembrança de sua finitude e de sua luta pela vida.

Nessa sequência de cenas é possível destilar que nossa protagonista tem apreço pela vida e que também tem condições de lutar por ela.

Dentro do sistema capitalista que vivemos, muitos mitos são disseminados, dentre eles que a ideia de que o sucesso é proporcional ao esforço. O sucesso de nossas lutas, a

concretização de nossos objetivos, é fruto do nosso esforço e trabalho. Tais mitos individualizam por completo nossas perdas e sofrimentos.

Clara é uma mulher que luta suas batalhas, mas que vence, pois possui condições de vencer. Ela possui os recursos necessários para vencer as adversidades da vida, sem as quais sua perseverança não seria tão significativa. Na sociedade desigual em que vivemos, recursos financeiros e status sociais se manifestam como privilégios que acabam se revelando fundamentais relativos à qualidade e possibilidade de vida.

3.3 Uma mensagem na garrafa

Logo mais, Clara ela está na sala de estar, dando uma entrevista. Clara mostra seus tesouros com empolgação, tem nas mãos um disco do grupo Ave Sangria.⁵

Clara: Quarenta e um anos e toca perfeito.

A jornalista não parece dar importância. A sala de Clara é cheia de mídias musicais. Nas estantes vemos centenas de discos, fitas, vinil e aparelhos compatíveis com essas mídias, como uma vitrola perto da janela. A repórter, observando isso, pergunta se Clara só escuta música ao “estilo antigo”. Clara diz que não, havendo música para ela está bom. Mas, sobre essa questão, ela gostaria de contar uma história. Dito isso, ela vai em sua estante e pega um disco do John Lennon, *Double Fantasy*.

Clara conta que comprou o disco em um sebo em Porto Alegre e em uma tardinha comum de domingo, resolveu ouvi-lo. Ao abri-lo, dentro do encarte, encontrou um artigo de jornal, provavelmente guardado ali pelo dono anterior. A notícia falava sobre os futuros planos de John Lennon, ironicamente, publicado um mês antes de seu assassinato em dezembro de 1980. Clara vibra com sua anedota:

Clara: Isso é feito uma mensagem na garrafa.

Repórter: Então tudo bem mídia física?

Em um filme que fala sobre patrimônio, um debate sobre a preservação, essa cena é especial. Temos uma cena inteira dedicada a tratar os laços afetivos com os objetos. Clara possui

⁵ A banda Ave Sangria se formou 1968, tendo a maior parte de seus integrantes nascidos na Vila dos Comerciantes, região pobre de Recife. Tocando rock psicodélico, a banda despontava temas políticos para a ditadura militar da época, como o relacionamento entre homens. Por conta disso o primeiro e único disco da banca ficou apenas um mês e meio para venda antes de ser censurado.

uma história com suas coisas, que não são apenas coisas. É o apartamento em que viveu uma vida, criou seus filhos, viveu amores. É a cômoda herdada de Tia Lucia, são os vinis em sua estante como cápsulas do tempo, Clara se mostra uma mulher de afetos e afetações.

O modo como essa cena é construída acusa um debate geracional, mas não propriamente entre a geração dos discos versus a geração digital, mas um debate sobre o novo e o velho. O velho, seja o objeto, seja a construção, seja a pessoa, é algo ou alguém que testemunhou a passagem do tempo e comporta em si a elucidação de uma história. Algo que porta uma narrativa, um conselho, um conhecimento. E esse conhecimento não é sobre propriamente o certo ou o errado, é sobre quem fomos e a raiz do que somos, a base sob a qual nos tornamos o hoje. O velho é uma elucidação de história, de continuidade.

Enquanto envelhecemos
O mundo se torna estranho, um companheiro mais complicado (...)
E não apenas a vida de um homem
Mas de velhas pedras que já não podem ser decifradas
(ELIOT, tradução nossa, 1943)

Talvez seja difícil para a jovem jornalista encontrar valor naqueles discos que ocupam tanto espaço, cujas músicas poderiam ser todas transpostas para uma nuvem, em um computador. No roteiro, Clara ainda discorre sobre o mito da qualidade, lançado pelas grandes empresas para aposentar o vinil e dar lugar ao CD. E avanço da tecnologia, atravessado pela idealização de progresso, é um discurso que atropela as massas.

Como coloca Bosi em *Memória e sociedade* (1994, p.19), “os preconceitos da funcionalidade demoliram paisagens de uma vida inteira”, muito conveniente implicando a noção de funcionalidade às necessidades do mercado. “O velho, nessa perspectiva, é confundido com o defasado e perde o senso de utilidade, ganhando a qualidade de oprimido. Perdura e permanece aquilo que celebra e serve à classe dominante ou ao mercado. A memória não escapa desse enlace” (BOSI, 1994 p. 19).

No discurso da defasagem, os discos são como as “pedras que não podem ser decifradas”, obstáculos no caminho do progresso, uma vaidade retrógrada. E de fato, é possível comportar toda música de Clara, espalhada em sua casa em milhares de diversas mídias físicas, em um único dispositivo móvel. Feito isso, a música de Clara segue existindo, mas resta um vazio de toques, cheiros, texturas e histórias que aqueles objetos carregavam. A música poderia ser ouvida, mas a experiência seria completamente outra.

Um rádio não é uma voz mais alta, um avião não é um carro mais veloz, e o filme (inventado na mesma época) não deve ser entendido como uma pintura

mais rápida ou uma peça de teatro mais real. Todas estas formas são qualitativamente diferentes daquelas que as precederam. Elas não devem ser entendidas como desenvolvimentos não relacionados, reunidos por mera coincidência, mas sim como aspectos diversos de uma nova maneira de pensar e viver. (DEREN, 2021, p.19).

O que Maya Deren nos traz nesse trecho é que cada arte possui sua singularidade e um “corpo” que a materializa, de forma que um vinil, um disco e uma mp3 tocam música, mas são objetos, processos e leituras diferentes, próprias de cada um desses artifícios. É tal como a diferença entre a experiência de ver um filme via *streaming* e ver um filme no cinema. Existem ali, nessas condições particulares que cada canal de materialização da arte, exigências e experiências próprias, pequenos ou grandes rituais, que caracterizam o contato com a aquela obra. O material que a imprime no mundo, por si só, já faz parte dela e caracteriza sua experiência.

Os artefatos e espaços de memória, assim como a narrativa das pessoas, são fundamentais no processo de construção de um presente e de um futuro. O memorar também é prática política, vide as estátuas, museus e livros de história que emprestam sentido ao nosso presente. A história que contamos oferta um senso de identidade e coerência de princípios e valores. As histórias que ocultamos, talvez, mais ainda. “Não há evocação sem uma inteligência do presente, um homem não sabe o que ele é se não for capaz de sair de suas determinações atuais” (BOSI, 1994, p.20).

O que foi eleito “tradicional” frente ao que foi considerado “velho” é uma clara demarcação política da história que foi escolhida para ser contada, “a história oficial celebrativa cujo triunfalismo é a vitória do vencedor a pisotear a tradição dos vencidos” (BOSI, 1994, p.19)

Em 2019, Mbembe participou de um debate sobre memória e restituição. A conversa tratava de um debate social, sobre como restituir o patrimônio levado de países colonizados por países colonizadores, que são atração em museus, galerias e ruas, fazem parte de seus atrativos e riquezas. Objetos tais como roupas, fragmentos, utensílios cotidianos, estátuas, uma gama de objetos, simples ou monumentais. O que fazer sobre esses objetos extirpados de seus donos, seus criadores? O que fazer sobre esses episódios históricos de exploração? Há oportunidade de restituição?

A restituição, primeiramente, conta com um requisito para fazer sentido, implica a compreensão de que algo foi perdido. E partindo desse requisito, segundo Mbembe, algumas perdas são tão radicais que não podem ser reparadas. O que se manifesta por meio da destituição desses objetos é o extirpe de manifestações culturais, sociais, históricas e afetivas que estão

acima de um preço monetário ou de uma substituição em qualquer outro sentido. A perda está relacionada ao valor daquele material e não ao preço.

O que faz com que a perda seja radical é a impossibilidade de retornar aquele objeto ao seu contexto original, relevando a violência que sua apropriação ilegítima significou. Apenas a devolução não basta e não repara.

O debate da restituição é a atender a uma demanda decolonial. A restituição, para Mbembe, diz respeito à responsabilização sobre uma oferta de verdade, da parte daqueles que induziram a perda. Significa reconhecer, primeiramente, a violência na apropriação desses objetos, que mesmo que restituídos, jamais vão cumprir as funções que costumavam cumprir.

A colonização, propriamente, não acabou quando o colonizador deixou o espaço colonizado. Ela segue se manifestando nas narrativas históricas que privilegiam o ponto de vista do colonizador, que ocultam as violências, que abrem mão dos rastros de violência que deixou para trás e que desembocam no curso da realidade atual dos países colonizados.

Nessa história falamos do patrimônio de Clara. Patrimônio não no sentido financeiro, capital. O patrimônio de Clara é a história que faz morada em suas coisas, em seus objetos, em seu lar. As constelações de sua história que emitem o brilho de seu ser, sua identidade, seus valores e afetos. A destituição dessas coisas implica a amputação de uma parte de seu ser. A história de Clara é uma elucidação da relação com o patrimônio, assim como a possibilidade de reivindicar o mesmo.

3.4 *Aquarius* x Atlantic Plaza Residence

Tire as construções da minha praia, não consigo respirar
As meninas de minissaia, não conseguem respirar
Especulação imobiliária e o petróleo em alto-mar
Subiu um prédio, eu ouço vaia
(BAHIANASYSTEM)

Clara está adormecida na rede, quando a campainha toca, não uma, mas duas vezes. Ela pede para Ladjane, a empregada, abrir, mas não tem resposta. Ela levanta mal-humorada, prende os longos cabelos e atende à porta. Ali estão três homens em roupas sociais.

Dentre eles, o mais velho, Geraldo, fala sobre a oferta de uma contraproposta para comprar o apartamento de Clara, que ela recusa assertivamente, em tom exaurido, de quem já falou a mesma coisa muitas vezes. A câmera nos mostra um homem ao fundo, em suas mãos um molho de chaves carregado, de todos os outros apartamentos do Edifício Aquarius. Clara é a única

moradora que não cedeu às propostas da construtora. Parece haver um farto montante de dinheiro envolvido na proposta, mas isso não a interessa.

Ela está pronta para fechar a porta, quando o mais jovem entre os homens fisga Clara em uma tentativa de bajulação. Seu nome é Diego e ele é o chefe do novo projeto de construção do edifício que deve ficar no lugar do Aquarius.

Diego é neto de Geraldo. Ele é jovem e, como Mendonça Filho descreve¹, tem uma “cara boa” e um tom de “arrogância juvenil”. Ele fala em timbre de grande novidade, que o nome do edifício no projeto agora é *Novo Aquarius*, uma forma de homenagear a memória do edifício que existia naquele lote.

Clara: Existia?

Diego: Eu me expressei mal.

Clara: O prédio existe, tanto existe que você está encostado nele.

Ao fechar a porta, por debaixo, alguém empurra um envelope com a proposta da construtora. Clara empurra de volta para fora de casa. Novamente, o envelope é empurrado para dentro e ao abrir a porta Clara se depara com o insistente Diego. Ele sorri um sorriso amarelo, de quem não vai desistir. Esta cena é sintoma de todo o assédio que Clara irá sofrer dali em diante: Clara vai conviver com a construtora montando estratégias para deixá-la o mais desconfortável possível em seu lar, sediando festas na noite, cultos religiosos durante o dia, espalhando urina e fezes pelas áreas de convivência comum. Todos esses eventos arbitrários criam em Clara, sozinha em seu apartamento, uma atmosfera de tensão e medo crescente.

Diego é um jovem obstinado, tão determinado em seus privilégios que não consegue ver Clara como uma ameaça real. Apesar de Clara ainda habitar o apartamento que ela se recusa a vender, Diego trata o Aquarius como algo que já não faz mais parte de seu presente. O edifício em si remete a um glamour do passado que, em sua leitura, estava no caminho do “progresso”.

Clara sabe disso, ao observar as construções em torno de sua casa. São prédios modernos e altos, gigantes, ao lado do pequeno Aquarius, que Clara manda pintar, como mais um sinal de que ali permanecerá. Sua permanência ali é um estorvo no caminho do dinheiro, uma lembrança viva da cidade que um dia Recife foi.

A construtora Bomfim parece mais preocupada com seus próprios interesses do que com a preservação do patrimônio histórico e cultural que o Aquarius representa. Clara, por outro lado, é uma pessoa muito diferente. Ela entende a importância do edifício e luta para mantê-lo vivo, apesar dos constantes ataques de Diego e sua empresa. Ela sabe que o Aquarius é mais do que

apenas um prédio - é um símbolo de resistência e luta contra as construções desenfreadas, gradualmente apagando a memória da cidade. No final, o que acontece com o Aquarius é apenas reflexo de uma luta muito maior.

Antes de *O novo Aquarius*, o projeto se chamava Atlantic Plaza Residence, o que, segundo Geraldo, “soa bem”. A escolha original do nome remete aos títulos eleitos pelas construtoras em seus empreendimentos de luxo, como As Torres Gêmeas de Recife, que fazem referência direta às Torres Gêmeas nova-iorquinas e demonstram o apreço da burguesia pelo estilo de vida norte-americano.

Prédios gigantescos no litoral das cidades são cada vez mais comuns, verticalizando a paisagem, modificando a silhueta da cidade, ofertando uma vista privilegiada aos seus poucos moradores, enquanto projeta sombras enormes nas praias, privando os banhistas do sol. É uma oferta de exclusividade, feita para ser para poucos.

Esse paralelo evoca toda uma mitologia dos edifícios de luxo em Recife, capítulo em aberto na história da cidade. As Torres Gêmeas foram o epílogo de um projeto chamado Novo Recife, que previa a compra de um espaço público subfaturado por grandes empreiteiras para construir 12 edifícios de 40 andares na área do Cais Estelita. O combate à proposta veio por meio do movimento Ocupe Estelita, implicando o desejo popular de não vender o espaço público para empreendimentos privados de milionários.

Em 2021, o caso de um morador das Torres Gêmeas ganhou as mídias:

Na última semana, as redes sociais foram tomadas por relatos de que o morador de um dos endereços mais caros da cidade tem se comportado fora dos padrões, promovendo festas de madrugada com música alta, com a presença de pessoas estranhas ao condomínio, causando perturbação e tirando a tranquilidade dos vizinhos. Um dos relatos afirma que o morador incômodo teria sido multado em R\$ 2 mil pelo síndico, mas teria pago R\$ 20 mil, com a intenção de “ficar com crédito” para as futuras punições (Correio 24 Horas, 2021).

Vemos casos, na ficção e na realidade, que o dinheiro endossa e supostamente autoriza o desrespeito de regras e leis comuns. Novamente, dentro de uma lógica capitalista, o dinheiro seria a maior perda e o maior apreço de qualquer relação, e dentro dessa métrica, sendo capaz de reparar quaisquer danos.

Novamente somos convidados a pensar entre a diferença entre preço e valor. Como Mbembe (2019) coloca, as devoluções de itens extirpados jamais serão capazes de restituir o valor que aquele objeto cumpria no cotidiano de uma sociedade, de uma família, de um indivíduo.

Através dos olhos de Clara, somos convidados a pensar a cidade, o espaço urbano enquanto coletivo e lugar de memória, de possibilidade de memória.

Aquarius nasceu de viver numa cidade grande, que é o Recife no caso e observar que os espaços são preenchidos e esses espaços são comercializados, eles valem dinheiro, têm valor de mercado e aí a coisa fica muito misturada com relações humanas, memórias, passado, tempo, a ideia de demolição, a ideia de manutenção. (CANAL BRASIL, min 3, 2021)

A possibilidade de memória diz respeito ao espaço de falar e ser ouvido, à possibilidade de ser lembrado. São os marcos que elegemos e permitimos perdurar, enquanto sociedade, que contam sobre nós. Nesse sentido, existem muitos espaços de memórias problematizados, os exemplos são inúmeros, tais como as muitas estátuas, ruas e avenidas em homenagens aos bandeirantes nos estados do Sudeste.

Bandeirantes, símbolo emprestado pela elite cafeeira da modernidade, bravura e heroísmo, ganharam esculturas homéricas em pontos chave do estado de São Paulo, tais como Monumento às Bandeiras, de 1954, e Borba Gato, de 1963, escultura de 13 metros de altura do bandeirante Manuel de Borba Gato.

Recentemente, em 2021, um grupo denominado revolução periférica incendiou a escultura de Borba Gato, que foi

bandeirante, foi um escravocrata responsável pela morte de povos indígenas durante a interiorização do território brasileiro. Hoje, a estátua Borba Gato, situada no bairro de nome homônimo, no distrito de Santo Amaro, presta homenagem à sua biografia genocida”, descreve uma das petições on-line direcionadas à Secretaria Municipal de Cultura cobrando a retirada da estátua (MERCIER, s/p, 2021).

O grupo que assumiu a autoria foi penalizado, tendo um de seus membros preso. A discussão inflamou o debate público a respeito do que deve ser feito com monumentos e memórias no espaço público que prestam memória a figuras colonizadoras, racistas, escravagistas. A estátua de Borba Gato foi revitalizada, segue de pé em uma das principais avenidas de Santo Amaro.

O mesmo não pode ser dito do monumento que a comunidade montou para prestar memória aos mortos na chacina de Jacarezinho. Em maio de 2021 a polícia executou o a operação mais letal na história do Rio de Janeiro na favela de Jacarezinho. Foram 28 mortos, muitos deles desarmados e já rendidos.

O memorial para as vítimas foi projetado pelo Observatório da Cidade Integrada, que visa produzir dados sobre violência policial. Em uma operação oficial, o monumento foi destruído pela Polícia Civil do Rio de Janeiro (Redação RBA, 2022).

Os exemplos não acabam. Marielle Franco foi uma vereadora e ativista do Rio de Janeiro, assassinada por mandantes ainda não esclarecidos, ainda que muitos relacionem seu assassinato à família do ex-presidente Jair Bolsonaro. Símbolo da luta negra e periférica, Marielle foi homenageada com uma placa de rua com o seu nome, em sua memória (UOL, 2022).

Poucos meses depois da instalação da placa, os políticos Rodrigo Amorim e Daniel Silveira (ambos do PSL) postaram nas redes sociais uma foto ostentando a placa quebrada de Marielle Franco. Atualmente, os fragmentos da placa seguem enquadrados no gabinete de Amorim (UOL, 2022).

Esses são alguns exemplos da história recente, mas existem muitos outros, que evidenciam quem tem direito à memória e quem tem o direito a ferir a memória do outro e se beneficiar da impunidade.

O direito e a destituição dos espaços de memória é sintoma e resultado do nosso sistema político e social, que privilegia uma elite dominante e une esforços para o apagamento da população pobre e periférica.

Assim, o apagamento de lugares públicos de partilha e memória, se mostram mais um artifício da destruição produzida por uma política positiva de morte, como demonstram os exemplos supracitados.

Na memória mais pública, nos aspectos mais públicos da pessoa, pode haver lugares de apoio da memória, que são os lugares de comemoração. Os monumentos aos mortos, por exemplo, podem servir de base a uma pessoa relembração de um período que a viveu por ela mesma, ou de um período vivido por tabela (POLACK, 1989, p. 202).

Conforme Bosi (1994, p.19) afirma, a sociedade capitalista, ao destruir os suportes materiais da memória, bloqueia as possibilidades de lembrança, removendo os marcos e apagando os rastros. Nesse contexto, a destruição e desmoralização dos símbolos coletivos de

luta e resistência são táticas sistemáticas utilizadas para apagar e reprimir a memória das comunidades marginalizadas, deslegitimando sua dor e sua humanidade, ao mesmo tempo em que reforçam a ideia de sua descartabilidade.

3.5 O direito a memorar

Sob certo prisma, o filme *Aquarius* convida a uma reflexão sobre o direito à memória. Quando falamos sobre esse direito, não estamos nos referindo apenas a leis específicas, mas também à importância de garantir um espaço para sua manifestação, levando em conta seu caráter político, afetivo e cultural. A memória é um elemento fundamental na formação da identidade (POLACK, 1992).

A necropolítica se manifesta como um projeto político positivo com relação à morte, então é válido reconhecer o arsenal institucional que comporta a memória oficial como tecnologia de morte e legitimação e que combate as memórias “subterrâneas”, como forma de minar a força em potência da organização coletiva da memória (MBEMBE, 2019; POLLAK, 1992).

A memória não é a enunciação de uma verdade pregressa, é uma peneira de narrativas onde emerge algo convidativo, que evoca um saber sobre algo. A memória é “seletiva” e “um fenômeno construído”. É aquilo que teve a chance de vencer o esquecimento, o segundo que não despencou no vazio, que se desdobrou em nossas línguas, livros, filmes, imaginário popular. O que temos em mãos não é propriamente o relato factual das coisas, mas uma percepção de realidade que produz um conhecimento, que produz uma categoria de saber (POLLAK, 1992, p. 204).

Pensar os saberes é compreender o que permite a qualificação e legitimação dos poderes; é também produzir um diagnóstico de nós mesmos, tendo em vista que somos sujeitos produzidos de saberes. Na qualidade de saber, a memória entra nos moldes da historicidade, isto é, ganha uma qualidade canônica e narrativa (FOUCAULT, 1984).

Foucault faz uma análise da percepção de um tempo histórico – tal qual a noção de modernidade – a partir da tendência a “heroificar”, isto é, estabilizar um senso do que é próprio de um tempo. Esse seria o mesmo movimento que qualifica uma nação, segundo Pollak (1989), um senso de unidade finalizado. Essa unidade, uma das maiores referências de identidade, se mostra uma das maiores justificativas para guerras na modernidade (FOUCAULT, 1984; POLLAK, 1989; MBEMBE, 2019).

Assim, é possível reconhecer que a memória legitimada, transformada em saber, se torna matéria-prima na formação de um senso de identidade, historicidade e manejos políticos, que legitimam encontros, violência, guerras.

A memória tem caráter social, político, emancipatório. É o elemento “comum a um grupo e o que o diferencia dos outros, fundamenta e reforça os sentidos de pertencimento e as fronteiras sócio-culturais” (POLLAK, 1989, p.1). Portanto, o espaço para narrar a memória se manifesta em uma demarcação de poder, que anuncia a possibilidade de vida.

Falar de memória não quer dizer propriamente contar a verdade, pois memorar é uma transpassada pela experiência. Não se trata inteiramente de análise dos fatos sociais dos fatos, mas sobre como algumas narrativas ganharam força e estabilidade ao ponto de se estabilizarem em uma espécie de formalização de uma história única (POLLAK, 1992).

O direito de se anunciar, se memorar e se identificar enquanto coletivo também é sobre contar a própria história, de se reconhecer e de se afirmar. É a linha tênue que se estabelece ao categorizar dicotomias pixo e grafite, velho e vintage, lixo e arte. É a ótica que autoriza e legitima aquele marco, aquele signo, que o reconhece.

É preciso recuar das histórias únicas, das narrativas prontas, e se debruçar na tentativa de análise de nós compreendidos como seres historicamente determinados. Não para pensar o que somos “de fato”, mas para pensar o que deixamos de ser, o que segue não podendo ser e o que isso diz sobre nós. Sobre isso, Foucault afirma:

Essa crítica será genealógica no sentido de que ela não deduzirá da forma do que somos o que para nós é impossível fazer ou conhecer; mas ela deduzirá da contingência que nos fez ser o que somos a possibilidade de não mais ser, fazer ou pensar o que somos, fazemos ou pensamos. (FOUCAULT, 1984, p. 348)

Dessa forma podemos situar a memória, a história e a identidade como a experiência que nos é permitido viver, a partir de um jogo de ascensão e decantamento, ser e não ser no mundo.

Aqui assistimos ao universo individual de Clara e de como ela se revela um diagnóstico da luta possível, por memória, espaço e preservação. Ao assistirmos Clara, podemos percebê-la enquanto personagem da sociedade em que participa, podemos vê-la em seus princípios, privilégios e contradições, frente à possibilidade de reconhecer-se em seu espaço e reivindicar a preservação de suas memórias.

Diagnosticar sua luta é também pensar o que se faz necessário para não perecer no nosso cenário, enquanto país, quais são os elementos necessários para a luta e, principalmente, quem tem acesso a eles. Como já perpassamos anteriormente, a desumanização é uma etapa fundamental da violência autorizada.

3.6 Memórias subterrâneas

Nos atentemos a uma cena em particular, que se passou no aniversário de Tia Lucia. Em meio ao animado burburinho da festa, a câmera segue Clara até a cozinha e o som ambiente perde espaço para uma crescente música que omite sua conversa com as empregadas. Na cozinha, há três mulheres mais velhas, negras, cumprindo afazeres como preparar pratos, lavar a louça, limpar. Quando Clara fala algo com uma delas, não ouvimos, a trilha sonora se sobrepõe. Aquelas mulheres fazem a manutenção daquele momento de prazer e lazer, no entanto parecem estar imperceptíveis nos bastidores, inaudíveis. Essenciais para o conforto de todos naquele evento, mas invisíveis.

Na cozinha calorenta, Clara supervisiona três empregadas suadas, duas delas certamente emprestadas para a festa das casas de parentes e amigos, todas de costas, cozinhando, lavando, preparando. Uma delas usa uma camiseta desbotada com a MODINHA DISCOS & FITAS escrito nas costas. (MENDONÇA FILHO, 2020, p.129)

Uma das empregadas fuma e toma um copo de cerveja, recostada na saída do apartamento. Ela bebe, porém, não como os outros, mas na saída de serviço da cozinha, na soleira da porta.

O silenciamento produzido pela trilha sonora, junto a esse particular corte, nos convida a pensar os contrastes, entre o celebrado e o omitido, o dito e o não dito. O filme segue fazendo esse convite. Memória e esquecimento.

Em uma reunião familiar, Clara folheia álbuns de fotografia, perpassando anedotas com seu irmão e cunhada, mostrando detalhes aos seus sobrinhos. Até que se detém em uma foto em particular.

DETALHE DA FOTO: festa infantil nos anos 1970, colorida. Um homem de bigode e óculos segura uma criança, atrás dele, meio desfocado como uma alma penada que não era para ter saído na foto, há uma empregada, vestida de branco, saia no joelho, cara de índia, segurando outra criança. O dedo indicador de Clara bate na cara da empregada como um gato torturando um camundongo.

Clara: Essa empregada...essa empregada trabalhou uns dois anos aqui em casa. Veio do interior, a gente gostava dela, cozinava bem, era de confiança.

Mas terminou que era uma ladra nojenta, roubou joias daqui de casa, joias da minha avó e da minha mãe, sumiu...

Fátima: Que horror.

Clara: Se escafedeu para o Ceará, sumiu com minhas joias ... como era o nome dela?

(MENDONÇA FILHO, 2021, p. 200-201).

No filme, um trecho de diálogo é adicionado:

Fátima: Mas é inevitável, né? A gente explora elas... elas roubam a gente de vez em quando e assim vai.

(MENDONÇA FILHO, p. 200-201, 2021).

Algum tempo depois Ladjane, que estava na cozinha, aparece para abastecer as taças de vinho de Clara e dos convidados. Faz disso uma oportunidade para tirar da carteira uma foto de seu falecido filho, mostrando para todos na sala, gerando um imenso clima de constrangimento. Ninguém fala nada e ela volta para cozinha e segue cozinhando.

Aqui temos o contraste que *Aquarius* nos convida a debater, a oportunidade de lembrar e de preservar a memória. Enquanto Clara destila suas memórias com sua família, Ladjane parece lutar para manter viva a causa de seu filho de que foi morto precocemente por um motorista bêbado que saiu impune. Ninguém parece querer partilhar de sua dor ali.

Ela é bem-vinda, mas só até certo ponto. A empregada bebe, mas na soleira da porta, no batente da cozinha. Clara compadece da perda de seu filho, mas não a ponto de fazer dele parte daquele momento de partilha.

Ladjane é uma mostra da luta contra o esquecimento e a impunidade. Os personagens que são subtraídos das histórias, se não prestarem muita insistência para não serem invisibilizados. Quem são aquelas mulheres que cuidaram dos filhos de Clara, que por anos fizeram sua comida? Ela mal se lembra do nome. Quais são suas histórias, com seus filhos, suas famílias e não como apêndice da família com que trabalha?

Esse diálogo entre as memórias de Clara e das empregadas que trabalharam em sua casa demonstra uma evidente discrepância sobre quem tem o privilégio da memória. Quem tem espaço para evocar e quem declina no esquecimento. Tanto Clara quando Ladjane fazem parte de um mesmo sistema, que as compreende de formas diferentes. Clara tem as ferramentas necessárias para contornar suas dificuldades, enquanto Ladjane não.

A história não se converte de um momento para o outro, ela é um fenômeno que manifesta de acordo com as forças que despontam e se equalizam. De esquecimento em esquecimento se faz a história dos vencedores e “restauram os estereótipos oficiais, necessários à sobrevivência da ideologia da classe dominante. Dessa maneira, as lembranças pessoais e grupais são invadidas por outra “história”, por outra memória que rouba das primeiras o sentido, a transparência e a verdade (BOSI, 1994, p.19).

A destituição da memória é a negação de uma possibilidade de existência e legitimação. Memorar é uma relação com o ausente, uma composição de significados, pois, “lembrar não é reviver, mas re-fazer. É reflexão, compreensão do agora a partir do outrora; é sentimento, reaparição do feito e do ido, não mera repetição” (BOSI, 1994, p.21).

A contracorrente que atravessa a história tradicional, as memórias subterrâneas que foram negadas, mas insistem em emergir, ameaçam a hegemonia de poder, pois a memória oficial tem a função de preservar “a coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo tem em comum, em que se inclui território (no caso de Estados) (...) Isso significa fornecer um quadro de referências e de pontos de referência” (POLLAK, 1989, p.9).

Isso representa um recurso de empoderamento, que fala sobre modos outros de olhar para uma passagem no tempo, sob diferentes heróis, diferentes tormentos, “memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados. A memória entra em disputa” (POLLAK, 1989, p.4).

Na penumbra da noite, Clara sonha com a empregada lavando a louça e depois se dirigindo ao seu quarto, tirando as joias do guarda-roupa, olhando para Clara repousada na cama. Ela mira seu seio, que está sangrando. Em um lapso, Clara vê seu apartamento vazio, ao centro, apenas a cômoda de Tia Lucia escancarada. Ela acorda em sobressalto.

As joias roubadas – compreendido no contexto como uma espécie de subversão da exploração – não parecem um assombro maior do que seu lar vazio e desolado. Teria Clara compreendido a discrepância entre as ameaças?

3.7 O impeachment de Clara

Clara se reúne com seus filhos Martin, Ana Paula e Rodrigo em seu apartamento. Ali também acompanham sua nora e neto. Eles conversam sobre a vida até ao ponto de demonstrarem preocupação com Clara.

Ana Paula: Estrutura, mãe. Segurança, conforto. Esse prédio ficou velho e não tem mais ninguém aqui. O prédio está vazio.

Ana Paula: Eu não quero ficar de bruxa nessa história, mas a senhora já pensou na oferta da construtora? Eles querem pagar em dinheiro quando o normal é pagar por área construída no prédio novo. É irrecusável.

(...)

Ana Paula: Quase 2 milhões de reais... por esse apartamento...

Clara: O que você quer dizer – com pausa – esse apartamento?

Ana Paula: Nada, mãe, eu quis dizer que é essa grana por esse apartamento...

Clara: “Esse apartamento” é na Av. Boa Viagem. “Esse apartamento” é onde vocês cresceram. “Esse apartamento” é lindo e é a minha casa.

Ana Paula: A senhora tá paranoica.

Clara: Ana Paula, como é que você faz isso? Hein? Indo procurar eles você me desrespeita, você passa por cima de mim, você me põe na situação de velha doida, ranzinza. Indo atrás deles você dá a informação de que nós não estamos juntos nisso.

Ana Paula: A gente não tá junto nessa não, mãe!

(MENDONÇA FILHO, 2020, p. 168-169).

Clara, como a exposição das contradições de sua classe econômica e social, é uma personagem complexa. Se por um lado ela desfruta de seus privilégios como artifícios de luta, ela também tem em si as limitações impostas pela sociedade enquanto mulher e idosa. Dentre os convenientemente amputados do poder de decisão, destacam-se “em nossa sociedade de classes, dilacerada até as raízes pelas mais cruéis contradições, a mulher, a criança e o velho são, por assim dizer, instâncias privilegiadas daquelas crueldades – traduções do dilaceramento e da culpa” (BOSSI, 1994, p.11).

Uma mulher, idosa, que enfrentou um câncer, profundamente assediada em sua posição, expulsa de sua própria casa. A descrição que empregamos para Clara é a mesma que podemos empregar a Dilma Rousseff, primeira e única mulher a ser presidente no Brasil, que viveu um

processo de impeachment orquestrado por interesses políticos da oposição na mesma época em que o filme estava sendo criado

A relação entre as personagens fica ainda mais evidente após *Aquarius* estrear no festival de Cannes, meses após o impeachment, que ocorreu em agosto de 2016. A equipe do filme liderou um protesto no tapete vermelho da premiação, acusando o golpe que removeu Rousseff da presidência. Segundo eles, em coletiva de imprensa, o festival foi usado como uma plataforma para protestar e direcionar olhares ao que estava ocorrendo no Brasil, uma divisão que não se via desde a redemocratização, expondo o pior dos dois lados, especialmente a preocupante pela inclinação fascista da direita em ascensão.

O Partido dos Trabalhadores, o qual Dilma representava, certamente possuía problemas, mas em suas propostas voltadas para minorias, se demonstrou um empecilho para a estabilização do conservadorismo no Brasil. Durante o processo de impeachment da Presidente Dilma Rousseff, a grande mídia galgou forças para minar a reputação da presidente, lançando mão de argumentos misóginos, aliando-se ao tradicional patriarcado brasileiro e grupos reacionários que conduziram o processo de destituição da mesma (AMORIM et al, 2017).

Como primeira mulher chefe de estado do Brasil, Rousseff encontrou desafios inéditos. Além de ter que lidar com os desafios próprios de seu cargo político, teve que se desviar das críticas misóginas. A grande mídia teve papel em sua deposição enquanto presidente, tais como a capa da ISTOÉ, “As explosões nervosas da Presidente”, ou “Uma presidente fora de si”. A mídia propagou séculos de misoginia em adjetivos atribuídos a presidente, questionando sua sanidade, capacidade, até mesmo vida sexual (AMORIM et al, 2017).

Ataques de forma sexista, machista e misógina a superintendente, são observados desde seu primeiro mandato, com um crescimento explosivo a partir do momento que ela começa a “perder a sua popularidade”, ou seja, no ano de 2014 quando as conversas sobre o impeachment começaram a surgir. (AMORIM et al, p.9, 2017)

Imbuídas da condição de mulher, tanto Clara como Rousseff perpassaram a obstáculos parecidos: ao menor sinal de desavença, seus argumentos são ilegítimados e fica nas entrelinhas o mito da paranoia/loucura feminina ou a incapacidade de se tutelar. A própria personagem diagnostica a condição que beira aos olhos da sociedade: “a velha doida”, “a louca do Aquarius”, “paranoica”, dentro desses argumentos, incapaz de se valer das próprias decisões com coerência.

Clara: Eu preciso do apoio de vocês, sem o apoio de vocês eu me sinto louca. Vocês sabem o que é se sentir louca, no mau sentido? Se sentir louca é quando você sabe que não endoidou e sabe que o problema está aí fora. É isso que eu estou sentindo agora, a doida do Aquarius. (MENDONÇA FILHO, p.169, 2020).

Essa suposta loucura e incapacidade são os degraus que galgam a destituição do lugar da mulher e tornam-se os argumentos nas violências já calcadas.

3.8 Dar um câncer a ter um câncer

Encurralada em sua própria casa, Clara elabora um contra-ataque, que consiste em tentar descobrir informações comprometedoras sobre Diego e demais membros da construtora Bomfim. Para isso, ela entra em contato com um amigo, Ronaldo, influente dono de um jornal. Ela explora o que ele sabe sobre a família de Diego até reconhecer que o mesmo faz parte do ciclo social de Roberto.

Clara: É uma coisa bem pernambucana, bem brasileira, não é Ronaldo Cavalcanti? Quem não é Cavalcante é Cavalgado.

Ironicamente, Clara se vale do ditado pernambucano para evocar os próprios privilégios. Uma vez que o amigo lhe fornece as informações que busca, Clara adoça um sorriso.

Clara é um personagem complexo, que se aproxima das contradições comuns à esquerda brasileira. Por um lado, parece ciente das questões relativas à classe e política, como demonstra especialmente os diálogos com Diego. Por outro, se vale de seus privilégios frente a ameaças e em sua esfera pessoal, em sua casa, tem aproximações dúbias com seus subalternos, como o filme faz questão de destacar várias vezes.

Clara: É a chamada “elite” que se diz “elite”, que se acha privilegiada, gente feito você, que teve formação de “business”, mas não teve formação humana, não construiu caráter. Seu caráter é o dinheiro, ou seja, você não tem caráter. Como falei antes, daqui só saio morta.

Diego: Certo, eu prefiro lhe ouvir e lhe respeitar, dona Clara.... Olhando pra senhora aqui dá pra ver que você é mesmo de uma família que deve ter dado muito duro ao longo dos anos, não é dona Clara? Uma família de pele mais morena, dá pra ver que vocês trabalham muito para chegar onde estão. A senhora tem todo o meu respeito.

(MENDONÇA FILHO, 2020, p.193).

É como se houvesse duas camadas de tensão se desvencilhando em paralelo: o assédio que Clara vive da construtora Bomfim e em segundo plano, sua relação com empregados. Nessa sutileza mora uma crítica, a simpatia evocada pelo protagonismo de Clara leva à margem seus defeitos, evanesce suas contradições, que ficam em segundo plano e não se resolvem até o desfecho do filme (REIS, 2016).

Clara tem nos empregados aliados. Em diversos momentos do filme Ladjane toma as dores de Clara. O salva-vidas, Roberval, atua como uma espécie de segurança, se prestando a resguardar Clara. Mesmo os subalternos da construtora Bomfim se mostram fieis a ela, mesmo depois do destrato que teve com eles. Os mesmos funcionários que limpavam as fezes nos corredores – debaixo a arrogância de Clara – aparecem para lhe prestar ajuda.

Josimar: Eu queria dizer isso pra senhora, que eu admiro muito a senhora, acho a senhora uma pessoa muito correta e muito bonita.

Clara: Josimar, você tá bêbado?

Josimar: Eu bebi um pouquinho

Homem: Ele bebeu, mas eu não bebi não, o negócio que a gente falar aqui é pra ajudar a senhora, que a senhora tá com medo, eu sei.

Josimar: Há uns três, quatro meses atrás, a senhora tava viajando e mandaram a gente fazer um serviço aqui no prédio

Homem: E não foi nem só a gente, foi todo mundo da construtora

Josimar: Mandaram a gente trazer um material e a gente tava nessa equipe, não foi

Clara: E que material foi esse, Josimar?

Josimar: A senhora precisa abrir os apartamentos de cima, lá no bloco B, aquela área que tá sem energia.

Então, com o auxílio de Roberval, Clara arromba os apartamentos superiores e se depara com a ruína de sua casa. Uma praga implantada, silenciosamente se alastrando, se multiplicando. Ali, espalhados pelos muitos apartamentos, encontramos cupins de concretos, há meses comprometendo a estrutura do Edifício Aquarius.

Acompanhada de seus escudeiros, Clara vai até a construtora Bomfim para uma reunião com Diego e Geraldo. No caminho até a sala, ela passa pelo escritório, observando as maquetes de outros empreendimentos, tantos outros prédios, enormes e modernos, que vão demolir outros lares, como Aquarius, em nome do progresso. Certamente, “os preconceitos da funcionalidade demoliram paisagens de uma vida inteira” (BOSSI, p.19, 1994).

Clara leva consigo uma mala e promete ser breve ao encontrar seus assediadores. Ela dispensa o conteúdo da mala em cima da mesa de reuniões. Primeiramente, ela entrega a Diego e os documentos comprometedores que angariou com seus contatos.

Clara: A segunda coisa, é que eu sobrevivi a um câncer. Tem mais de trinta anos, sabe? Por isso, se puder escolher, eu prefiro dar um câncer, em vez do que ter um (MENDONÇA FILHO, 2020, p.215).

Dito isso, ela dispensa o conteúdo da mala na mesa, os muitos ninhos de cupim de concreto, que se espalham como a praga que são.

Clara não vai desistir de seu lar. Ela tem condições de arcar com o preço de suas memórias, como muitas pessoas não têm. Sua vida, sua relação com os artefatos de sua história, seu apreço afetoso pelo lar que abrigou sua jornada, são um expoente da diferença entre preço e valor que frequentemente é indiferenciada pelos ataques do capitalismo, que atropelam vidas e paisagens. Destilando as possibilidades, nos deparamos com o que é arbitrariamente permitido ou não a cada indivíduo inserido em nosso sistema. É possível reconhecermos o espaço de memória não apenas como um marco, mas também como resultado da possibilidade de existir enquanto identidade, reconhecendo que muitas vezes esse espaço é a manifestação de um privilégio. Assim, é possível concluir que não são todos que têm a opção de dar um câncer a ter um câncer, como Clara se propôs a fazer, tendo em vista que dentro do sistema capitalista e da necropolítica, viver não é exatamente uma escolha igualitária.

4. **BACURAU: SE FOR, VÁ NA PAZ**

Nas veias abertas da América Latina,
Tem fogo cruzado por todas as esquinas
Um golpe de estado ao som da carabina de fuzil
Se a justiça é cega a gente pega quem fugiu
(BAHIANA SYSTEM, 2019)

A voz da gigante tropicália, Gal Costa, abre o filme, interpretando “Não identificado”, enquanto aos poucos nos aproximamos do planeta Terra. Passamos por uma visão ampla que vai se estreitando aos poucos, até chegar no interior do Pernambuco.

Minha paixão
Há de brilhar na noite
No céu de uma cidade
Do interior
Como um objeto não identificado
(VELOSO, 1969)

Se a distópica história de *Bacurau* se passa em um futuro próximo, não é difícil pensar que esse futuro já se fez presente. “Oeste de Pernambuco, daqui a alguns anos”, é assim que o filme começa, em tom de previsão. O gênero da distopia costuma reservar nossos desastres para o futuro, em formato de crítica e alerta. O futuro é sempre um lugar de reflexão mais fácil, pois ele guarda em si uma distância segura, o futuro é essa espécie de projeção que não chega.

A distopia é o oposto da utopia, é a dilaceração do bem-estar da sociedade, que vive condições precárias. Nesse sentido, o gênero se coloca “como dispositivo de análise radical da sociedade, cujo objetivo é analisar os efeitos de barbárie que se manifestam em determinado tecido social” (HILÁRIO, 2013, p.201). A tela concretiza as ameaças que espreitam, as crises reservadas para nossos filhos e netos, as piores suposições.

As distopias problematizam os danos prováveis caso determinadas tendências do presente vençam. É por isso que elas enfatizam os processos de indiferenciação subjetiva, massificação cultural, vigilância total dos indivíduos, controle da subjetividade a partir de dispositivos de saber etc. A narrativa distópica é antiautoritária, insubmissa e radicalmente crítica. (HILÁRIO, 2013, p. 206)

A trilogia acidental de Kleber Mendonça Filho conversa muito sobre a passagem do tempo. É um trânsito constante entre passado, presente e futuro, mas não de forma a demonstrar um senso de progresso, justamente o contrário. O uso da passagem do tempo nesses filmes é uma forma de acentuar nossa estagnação. O tempo passa, mas dilatamos o momento colonial até os dias de hoje. A passagem do tempo costuma ser um consolo dos eventos problemáticos, como se o tempo fosse o suficiente para a superação.

Mendonça Filho executa com maestria a passagem do tempo como algo não linear, o passado, o presente e o futuro se embaralham, de forma a entregar uma experiência acurada do que é viver o Brasil, essa terra em transe onde o tempo é circular, o eterno retorno do mesmo. Mas, se o ouroboros é uma serpente destinada a se devorar, Bacurau é um pássaro que voa e quebra o ciclo de nosso vício, devora a serpente.

O filme é um atravessamento de gêneros, tendo algo de ficção científica, suspense, horror, distopia, resumido como um faroeste pelos diretores. Aclamado como um dos 10 melhores filmes de 2019 pela consagrada Cahiers du Cinéma, “Bacurau reorienta a energia vingativa e agradável do western tomando por alvo a América do capitalismo devorador e do fascismo rastejante”. (VERMELHO, s.p., 2019)

Como os próprios diretores colocaram, muitos interpretaram o filme como uma crítica direta ao governo Bolsonaro, por ser ele tão alinhado às problemáticas do nosso contemporâneo - tais quais o “fascismo rastejante”. No entanto, este é um filme que foi idealizado mais de uma década antes de sua produção, demonstrando que essa leitura de nossos problemas não é momentânea, ainda que alinhado ao momento político que foi lançado, com uma explosão de tendências da ultra-direita conservadora. “Na verdade, esse é um filme sobre coisas muito antigas, que ficam se repetindo no Brasil (...) em termos de condições históricas e culturais que são destacadas no filme, tem muita coisa que na verdade é uma repetição na nossa cultura política, na nossa cultura social”. (Canal Brasil, 2019, min 2)

“Coisas muito antigas”, como coloca Mendonça Filho, que por vezes se encontraram com a sutileza a ponto de parecerem caducas, superadas. Com o a ascensão de um governo neoliberal, minado de classismo, racismo, e coronelismos, muitos confundiram os últimos anos políticos com um retrocesso, quando o que o bolsonarismo fez foi dar respaldo a aquilo que estava apenas velado, mas em vigência. “O problema não é só o Bolsonaro, o problema é tudo que está por trás do Bolsonaro, esse Brasil que eu não sabia que existia e que existia com tanta dimensão” (COUTO, sp, 2022).

Falamos aqui de uma cidade pequena, abandonada a própria sorte, que só recebe visitas do prefeito em época eleitoral. Escola fechada, em ruínas. Cidade desabastecida de água por conta de um desvio do curso do rio. Sem remédios no posto de saúde. Descrevemos aqui a realidade ou a ficção? Esse é o futuro, o presente ou o passado? Se o poder público enterrou Bacurau no esquecimento, não sabia que ali enterrava sementes, que semearam possibilidades de vida à margem do sistema.

Chegamos à cidade pelos olhos de Teresa, de carona com Erivaldo, em um caminhão pipa. Na estrada esburacada que eles percorrem, um sinal: um caixão caído na estrada é estraçalhado pela passagem do caminhão pipa. Mal presságio, é uma possível interpretação, um sinal de que a morte está à espreita. Erivaldo atropela o caixão, negando a morte, eis outra possível interpretação. Podemos pensar que a morte é uma oferta que Bacurau não vai aceitar de braços abertos.

O clima está quente, gotas de suor brotam no rosto de Teresa.

Erivaldo: E esse jaleco, não faz muito calor, não?

Teresa: Esse jaleco aqui é um sistema de proteção.

Erivaldo: Tô ligado.

Alguns uniformes ofertam mais proteção que coletes a prova de balas, designam seu lugar em uma hierarquia social. O jaleco de Teresa é um símbolo que dispensa palavras, anunciando que ela é uma médica. Aparentemente, a proteção de sua profissão compensa o calor. Mas do que ela precisa se proteger? Ainda na estrada, uma placa: BACURAU, 17 KM - SE FOR, VÁ NA PAZ.

Eles param o caminhão. Do alto e com a ajuda de um binóculo, Erivaldo mostra os estragos feitos pela represa. Eles não têm acesso à água. A represa é monitorada por guardas, que ao notarem a presença deles ali, atiram covardemente para cima.

Sabemos que Lunga (Silvero Pereira) - ora referido como “ela”, ora como “ele” - já esteve ali, tentando resolver o problema da água, sem sucesso. Os conflitos geraram tiros e mortes. No rádio, um anúncio oferece uma recompensa para quem encontrar Lunga.

Erivaldo: A recompensa que tão pagando pela cabeça dela é boa.

Ao chegar na cidade, Teresa tira o jaleco, o que implica que ali ela não sente a necessidade de se proteger. Uma das primeiras pessoas que ela vê é Damiano, que a recepciona com uma pílula, que ela aceita prontamente, com um sorriso na boca.

No centro da pequena cidade, o povo cerca e inunda uma casa de presença. Teresa entra na casa, se esgueirando na multidão, cumprimentando uns e outros. Detalhe importante é que ela traz consigo uma mala vermelha, que flutua de mão em mão, por um mar de gente, até adentrar na casa. Dentro da mala há ampolas, vacinas, condimentos de saúde.

Teresa abraça o pai, Plínio. Esgueirando-se por entre a casa cheia, ela encontra sua avó, Carmelita, repousando seu corpo sereno e morto na cama. Teresa se despede com um gesto doce. A mão de Carmelita, antiga, tem os vincos do tempo, em contraste com a de Teresa, presença mais recente nesse mundo.

Carmelita é uma figura importante, interpretada por Lia de Itamaracá, cirandeira, patrimônio vivo de Pernambuco. Não fortuitamente, Carmelita é uma representação da história de Bacurau, a história que costumava caminhar viva pelas ruas, uma matriarca.

Carmelita é um arcabouço de significados, ela encarna em si a história de Bacurau e a questão que fica com sua partida é se a história sobrevive à morte de seus autores.

O gesto de despedida de Teresa é interrompido por um fuzilamento de palavras ao fundo. Lá fora, uma senhora, Domingas (Sônia Braga), branda todos os tipos de xingamentos contra Carmelita.

Domingas: BRUXA NOJENTA, RAMEIRA SAFADA!

Bêbada e magoada, Domingas só consegue expressar seu amor por Carmelita através de sua fúria ensandecida em perdê-la, como se a morte fosse um atrevimento da amiga. Algumas pessoas conseguem conter Domingas e Plínio (Wilson Rabelo) ganha a palavra diante do povo, aglomerado na porta.

Plínio: Aproveitando a participação de Domingas, que tá visivelmente emocionada, eu também quero falar sobre minha mãe, Carmelita. Carmelita teve filho, neto, bisneto, tataraneto, afilhado, teve muitos amigos. Na família, tem pedreiro a cientista, tem professor a médico, arquiteto, michê e puta. Agora ladrão ela não gerou nenhum. Muita gente não conseguiu vir hoje aqui por causa dos problemas na nossa região, mas muita gente manda ajuda pra Bacurau, e essa é a maior prova de que Carmelita e Bacurau estão em todos eles. Muito obrigada! Viva Carmelita!

O povo dá a replica em aplausos e vivas. Seguindo um carro de som, começa o cortejo de Dona Carmelita. O povo segue para o cemitério unido em um coro. Velho, criança, homem, mulher, professor, médica, puta. Gente de todo tipo, canta:

São muitas horas da noite
São horas do Bacurau
Jaguar avança dançando
Dançam caipora e babau
Festa do medo e do espanto
De assombração num sarau
Furando o tronco da noite
Um bico de pica pau

Absorvida, Teresa fita o caixão fechado da avó. Ele vibra, transbordando água por suas frestas. Imagens se intercalam: o caixão, a pílula de Damiano. Um misto alucinante de vida, água e morte que mais tarde se traduzira em uma guerra. Teresa murmura, “Hoje eu vi dois mortos”.

4.1 Bacurau e a invenção do Nordeste

“Quem controla o passado”, dizia o slogan do Partido, “controla o futuro: quem controla o presente, controla o passado” (ORWELL, 1984).

É assim que somos apresentados a Bacurau, uma cidade que encarna a manifestação concreta da necropolítica e da resistência. A morte espreita Bacurau em amplos sentidos. Vamos adiante, descobrir que a morte foi um convite feito muitas vezes para aquele povo, para aquele lugar. A rejeição veio na forma do combate, do contra-ataque, da resistência contínua. Bacurau é Canudos, é também quilombo, é também Farrapos.

Partimos de um contexto histórico que se debruça sobre a região Nordeste de maneira generalizada como um espaço de escassez, pela ótica da falta. Um ponto chave na compreensão de um sistema necropolítico é a percepção de que a miséria e a escassez são tecnologias produzidas e necessárias à produção da morte. Naturalizar esses aspectos como típicos de um povo ou de uma região também é uma forma de falácia, que camufla os fatos políticos e históricos envoltos na produção dessas condições, tal qual uma pseudociência (MBEMBE, 2019).

Como coloca Muniz de Albuquerque (1999), o Nordeste é uma invenção discursiva – e, portanto, imaginária - munido de uma série de fatores em repetição nas mídias e cartilhas políticas, que resultaram nessa figura plana e homogênea, descrita como um espaço rústico, bruto e desprovido. “Cabe ao pensamento lembrar aos homens que muito da credibilidade de certas noções deriva apenas de suas repetições, e que os estereótipos e as categorias redutoras que emergem das verdades naturalizadas nos limitar ao invés de nos favorecer” (FOUCAULT, 1979, p.27).

A complexidade desse espaço foi camuflada e resumida pela ideia de chão de barro batido, cactos e seca. A própria estreia do Nordeste tem sua gênese intrinsicamente ligada às secas de 1915 e 1919. Tendo em vista o combate à seca, foi delimitada uma área de ação, que compreendia Alagoas, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Paraíba e Ceará. Essa área foi denominada Nordeste pela Inspetoria Federal de Obras Contra a Seca (IFOCS). Por meio desse registro, é institucionalizado pela primeira vez o reconhecimento de uma região chamada Nordeste (ALBUQUERQUE, 1999).

No caso, o nascimento do Nordeste foi um evento reativo, de contraposição às mudanças que ocorriam no princípio do século XIX, com a ascensão da industrialização e o deslocamento dos centros políticos para São Paulo e Minas Gerais – na política “café com leite” os senhores açucareiros entraram em declive. A invenção do Nordeste deriva do temor dos senhores de

engenho açucareiros de caírem no esquecimento do eixo político e econômico, de modo que o Nordeste “nasce da construção de uma totalidade político-cultural como reação à sensação de perda de espaços econômicos e políticos por parte dos produtores tradicionais de açúcar e algodão, dos comerciantes e intelectuais a eles ligados” (SILVEIRA e GARCIA, 2007, p.64).

A solução foi criar uma identidade de raiz, que colocava a região delimitada Nordeste como o Brasil “original”, a “cultura de raiz”, que, portanto, merecia espaço e era ideal de contraponto contra os avanços da globalização, interpretada como um corrompimento da cultura local. “Lança-se mão de topos, de símbolos, de tipos, de fatos para construir um todo que reagisse à ameaça de dissolução, numa totalidade maior, agora não dominada por eles: a nação” (ALBUQUERQUE, p.40,1999).

A percepção de Foucault (1979) compreende território geográfico como o resultado de uma manifestação jurídico-política. Todas essas fronteiras foram articuladas por homens e seus interesses pertinentes em dados momentos. Os mapas, os estados, regiões, todos esses elementos foram resultados de saberes e poderes que cumpriam interesses.

Existe uma administração do saber, uma política do saber, relações de poder que passam pelo saber e que naturalmente, quando se quer descrevê-las, remetem àquelas formas de dominação a que se referem noções como campo, posição, região, território. (FOUCAULT, p. 1979)

Nessa descrição, Bacurau recorda outras comunidades que prosperaram a margem do sistema e por conta disso sofreram tentativas de aniquilamento, tais como Canudos.

Bacurau faz uma releitura necessária de várias falácias, como por exemplo: no caminho para Bacurau vemos a caatinga pintando a paisagem de um verde vivo. Pegamos carona com um caminhão pipa, pois a água que deveria chegar até ali foi propositalmente desviada. Não se trata de uma “natureza da miséria”, mas de dificuldades produzidas pela desassistência, dificuldades propositalmente incitadas.

A quem interessou resumir nove Estados em um conjunto descrito pela seca e necessidade? O que faz essa redundância perseverar nos discursos até os dias de hoje?

O dia vira noite, a noite vira dia. O caminhão pipa começa a abastecer a cidade, que tem um sistema de divisão e racionamento. Canos distribuídos levam a água até um ônibus, que foi transformado em uma espécie de estufa para plantar. Algumas pessoas tomam banho, nuas e confortáveis, em público. O corpo nu não é tabu aos olhos dos outros moradores, a nudez não é algo a ser escondido. A feira se arma, o postinho começa a funcionar.

Na escola, as crianças tocam instrumentos. Em um painel, vemos vários alunos parabenizados pela passagem no vestibular. Desde o primeiro momento, com o retorno de Teresa,

temos várias manifestações da potência de Bacurau. Ali residem os que querem, pois não estão fadados à imobilidade. Em momento algum ouvimos a clichê da “busca por uma vida melhor” que reside em outro lugar, esse interior não se disponibiliza como contraponto do desenvolvimento.

A ??? transpõem a ideia de impotência e imobilidade, que foi calcada na invenção de um povo nordestino, que por vezes descreve

homens incapazes (e incapacitados) de transpor as fronteiras de seu (velho) mundo, com dificuldades de comunicação, perante um (novo) sistema que parece estruturado para fazê-los sofrer (...) Homens para os quais a realidade presente parece não existir, que vivem no mundo das recordações, enquanto assistem o seu mundo de fato diminuir, tornando-se sufocante (SILVEIRA e GARCIA, 2007, p.62)

A comunidade reunida investe em si e nos seus e permite que ali a gente rode o mundo, se assim quiser, como o próprio Plínio coloca em seu discurso. A cidade pode ter sido abandonada pelo poder público, mas o povo contornou a situação do modo que pode, vingando o semear de sua gente.

Para todo problema o povo encontrou uma solução comunitária. Aos poucos, no primeiro ato do filme, somos introduzidos a essa organização. A escola em ruínas, no começo da estrada, foi substituída por uma casa no centro da pequena cidade. Plínio é o professor e dá aulas dinâmicas, expositivas, para alunos de vários tamanhos e idades. Ele também organiza a biblioteca da cidade. A água está sendo racionada e distribuída da melhor forma possível. Um comitê de moradores redistribui alimentos e remédios doados, tomando o cuidado de filtrar aqueles que passaram da validade. Os moradores vivem em espírito de comunidade, contornando, como possível, o abandono do poder público.

4.2 Bacurau sai do mapa

Na rua, o professor Plínio está dando uma aula expositiva para alunos de diversas idades. Ele aponta para o céu e fala sobre o tráfego aéreo, usando como exemplo um avião que está passando por ali. Em um dispositivo eletrônico, busca Bacurau no mapa para mostrar para as crianças onde elas estão.

Nada ali, nada no mapa digital. Bacurau existe, mas seu território não está registrado pelo programa de satélites. Plínio estranha, fita a tela de cenho franzido, mas resolve rápido: eles têm um mapa físico, onde existem.

Porém, a saída de Bacurau do mapa é um indicativo do inimaginável, que está por vir. O mapa é símbolo e ferramenta da territorialidade, a terra sobre o qual o estado exerce poder. O

mapa também é uma delegação espacial de até onde as leis perduram, até onde a cidadania se escoa – ainda que essa seja relativa.

O Estado exerce um direito de controle sobre suas fronteiras, ao mesmo tempo que determina a composição da população que governa. Ele tem até a capacidade de criar categorias de população para as quais o direito à cidadania não é automático. O mundo é dividido entre estados nações, soberanos e ciosos de suas prerrogativas (GAILLE-NIKODIMOV, 2011, p.1002).

O mapa, antes de tudo, é um desenho sobre linhas imaginárias, que divide espaços. O modo como ele é representado, orienta uma noção do que é central e do que é secundário, elucida um senso de dentro e fora, de pertencimento e poder. Não fortuitamente, a representação tradicional e mais disseminada do mapa mundial tem como centro o continente europeu, muitas vezes representado em proporções maiores do que a real. O mapa, como utilizamos hoje, é paradigma para identidade, regionalidade, cultura e cidadania.

Uma das mitologias mais resistentes – e, como sabemos, mais úteis na fabricação de guerras - diz respeito às identidades espaciais, no mais das vezes habilmente orquestradas para emprestar algum sentido de coesão a certas formações históricas que tramam a si mesmas a partir do desejo do aniquilamento do outro. (ALBURQUERQUE, 1999, p.XX)

As fronteiras são mais uma tecnologia para operação do estado de exceção, determinando geograficamente espaços onde as pessoas serão protegidas, preservadas ou não. Espaços de paz e espaços de guerra. O território não é uniforme e as fronteiras são as linhas imaginárias que tangem as diferenças. “Concedido, recusado ou retomado pelo Estado, o direito de cidadania aparece como um estatuto e não como um direito imprescritível diante do qual todo direito positivo deveria se inclinar” (GAILLE-NIKODIMOV, 2011, p.1025)

América Invertida é uma obra de Torres-Garcia, feita em 1943, expressa o desejo de colocar em evidência uma América que se veja mais independente dos referenciais europeus e estadunidenses. A obra é parte das composições feitas pela Escola do Sul, que ele coloca em manifesto (1935), o expresso desejo de criar uma identidade própria do povo uruguaio, suspensa de uma universalidade.

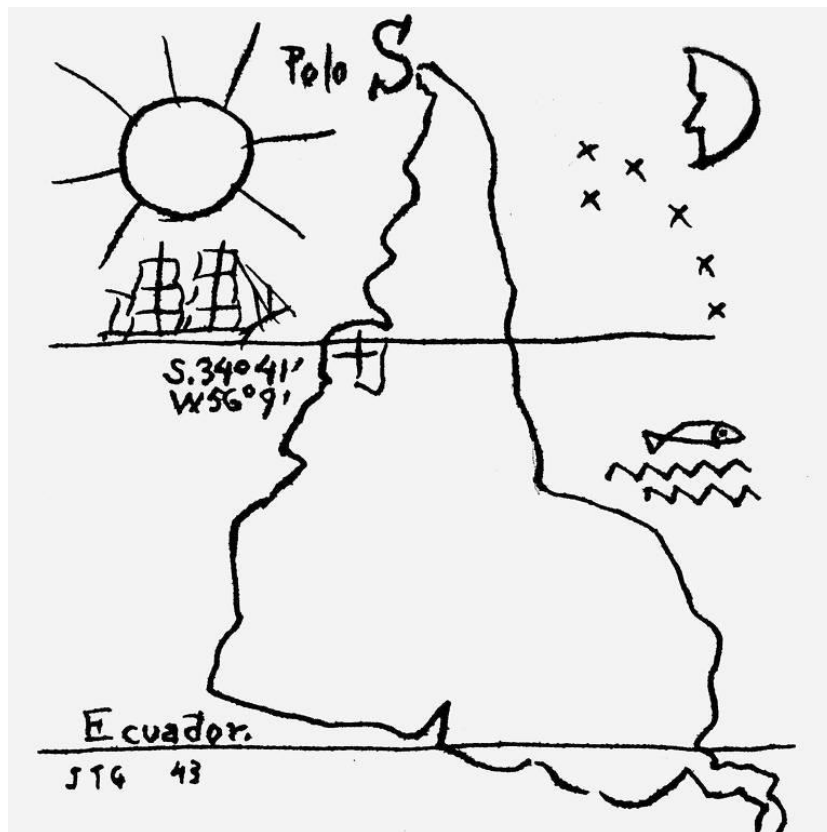


Imagem 6 - América Invertida, Torres Garcia, 1943. Fonte: WikiArtes. 2023.

O mapa invertido é uma expressão pelo desejo de liberdade, mas que não consegue contornar completamente os moldes da opressão – e tampouco sei como o faria. Ele inverte a percepção de si, reorientando os sentidos, no entanto dentro de uma mesma linguagem territorial: O mapa. E como haveria de ser de outra forma?

Vivemos, há séculos, uma orientação de quem somos a partir da dicotomia: somos nós e eles. A definição a partir da reação, um efeito em cadeia, que não nos liberta propriamente. Os mapas são instrumentos de poder e, como não cansamos de descobrir, instrumentos de guerra, são falácias úteis, “fabricação de guerras” (ALBUQUERQUE, 1999, p. 27).

No entanto, cabem aqui interpretações, os mapas podem ser “psicogeografias, rotas de derivas, mapas afetivos e diversas representações do mundo que contradizem as cartografias convencionais” (COSTA, 2012, p. 440). Transformar essas leituras pode ter um caráter antropofágico de devorar aquilo que nos faz pensar e mastigar até se tornar algo novo, sob a mira dos afetos.

Isso não nos faz escapar do que o escanteio dentro dos mapeamentos globais representa em termos de geopolítica mundial. Mas as releituras – e porque não leituras? – do que é normativo e nos fere enquanto América Latina, enquanto Brasil, são, quem sabe, a faísca inicial do incêndio que pode subverter nossas mazelas.

4.3 Tony Junior, caminhando no meio do povo

Na entrada da cidade, moradores avistam o prefeito Tony Junior chegando com sua comitiva. Um rádio é passado para o centro da cidade e rapidamente os moradores se colocam para dentro de suas casas. O jingle que toca no carro de som do Prefeito agora desperta contradição, “olha Tony Junior que está chegando, caminhando no meio do povo”, toca, ironicamente, no meio do centro vazio.

No fundo de sua caminhonete, o prefeito traz caixões. Ele também traz donativos, remédios e livros, que estão no fundo de uma caçamba, e que são despejados feito lixo no chão em frente à escola. Tony se orgulha do feito.

Entona em um megafone uma proposta de conversa, afinal as eleições estão chegando e ele trouxe consigo uma máquina que permite coletar votos, preiteando sua reeleição. Diante da proposta, ele é respondido com xingamentos, entoados de dentro das casas. Ele debocha e vai embora sem nenhum voto.

Ainda que em momentos diferentes, essa cena evoca a relação que muitos políticos estabelecem com o povo, aparecendo apenas em período eleitoral para vangloriar feitos e propor uma aliança com o eleitor, buscando votos. Em outubro de 2022, período eleitoral no Brasil, o ex-presidente Jair Bolsonaro lançou propagandas direcionadas a públicos específicos, dentre eles o povo nordestino.

Bolsonaro: Você do Nordeste. O Nordeste é uma região fantástica, de um povo amigo, alegre e acolhedor. Eu tenho certeza que agora vocês dobraram a votação que tive no primeiro turno.

Bolsonaro: Você sabia que a primeira-dama é filha de um nordestino? De um cearense cabra da peste? Você, filho do Bill, tio do Bill, você, cabra da peste. Eu peço, no próximo dia 30, vote 22, vote Bolsonaro [para] presidente.

Em outra propaganda eleitoral da mesma remessa de campanha, o narrador coloca:

Narrador: Queremos ser como o sertanejo, gente que acorda cedo, que carrega lata água na cabeça, que trabalha duro para colocar comida na mesa, que se alegra com a chegada das águas do São Francisco.

Narrador: O véi é macho, arretado, é competente, não se isolou, esteve com a gente.

Muitas análises podem derivar do paralelo que podemos estabelecer entre Tony Jr. e Jair Bolsonaro, enquanto políticos. O característico desprezo pelo próprio povo é a primeira delas. É uma expectativa típica do período eleitoral que os políticos reapareçam buscando votos, depois de anos de negligência, desassistência e retaliação.

Como vemos em Bacurau, Tony Jr. espera cumplicidade do povo, mesmo tendo o abandonado ao descaso, sem abastecimento adequado de água, sem escola, distribuindo migalhas – como alimentos passados da validade e medicamentos entorpecedores, “inibidores de humor e comportamento, só que disfarçado de um analgésico forte”, como coloca Francisca.

A necropolítica é um modo de se fazer política que se manifesta muitas vezes nas entrelinhas. As mortes cometidas nas periferias, os corpos negros fuzilados, menos do que deveriam, vão parar no noticiário. Essa é a morte autorizada e impune praticada em sua última instância. Mas esse Estado de exceção também conta com outras formas de praticar a morte, retaliando a vida até que ela se torne impossível. Privando de acesso, saneamento, saúde, educação. Tornando o fundamental inalcançável, convertendo a vida em uma batalha diária.

Todo esse descaso se desloca no momento de angariar votos. As inimizades se diluem em discursos de camaradagem, tais quais os de Bolsonaro, em que diversas ocasiões anteriores demonstrou sua xenofobia com os estados do Nordeste.

No entanto, no desespero eleitoral, ele apela para a mitologia do “povo nordestino”, unificado esse em uma grande massa, convertida na figura do sofredor, porém cabra macho. Seu discurso sintetiza uma série de preconceitos e estereótipos, que culminam em uma leiga imagem disseminada desde a invenção do Nordeste enquanto região.

Seu desespero apela para todas as nossas invenções: o bom selvagem, receptivo, amigo, acolhedor; o batalhador, trabalhador, munido de meritocracia, da ilusão de que os frutos são proporcionais ao trabalho; o cabra macho, indobrável, viril, não inclinado a subserviência de homens “afeminados”, quem dirá mulheres.

Nesse sentido, historicamente, a figura masculina e irascível sempre teve bastante espaço na política brasileira. O nordestino é uma invenção concomitante ao Nordeste, em um momento de crise. Em sua fantasia de si, a invenção do Nordeste contou com o “cabra macho tradicional”

para resgatar o país da corrupção dos valores da modernidade, maquinaria, lustrada, pomposa. O nordestino é definido como

um macho capaz de resgatar aquele patriarcalismo em crise, um ser viril capaz de retirar sua região da situação de passividade e subserviência em que se encontrava. Seja por motivos eugênicos, telúricos ou histórico-culturais, o nordestino é definido como cabra macho, é um cabra da peste, homem de fibra, uma reserva de virilidade nacional. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013, p.153)

Políticos, homens que se habilitam de última hora a resgatar o povo das crises – muitas delas causadas por eles mesmos. Bolsonaro não ganhou em nenhum estado do Nordeste. Seria diferente com Tony Jr?

4.4 O gentílico

No romper da noite, uma manada de cavalos adentra Bacurau, acordando moradores. No roteiro, Mendonça Filho descreve a cena como “imagem clássica de western”. Os animais se acumulam na rua principal. Os bichos são de uma fazenda próxima, Tarairu, de Manelito. No amanhecer, moradores vão checar se Manelito passa bem.

A cidade é alertada da chegada de dois motoqueiros na trilha em direção a Bacurau. Em suas roupas coloridas, um casal de motoqueiros entra em um bar do centro. Olham os arredores com uma espécie de desprezo velado, fazem perguntas casuais. Distraem a dona do bar e instalam algum tipo de dispositivo pequeno, uma espécie de chip, oculto em uma fresta de móvel. Uma vez que esse dispositivo é ligado, todo o sinal de internet de da cidade cai. Ali na mercearia, o casal trava uma conversa fiada com Luciene, a dona do bar:

Forasteira: Quem nasce em Bacurau é o que?

Menino: É gente.

Responde a criança que estava por ali sentada.

Forasteira: E Bacurau, é o que que significa?

Luciene: É um pássaro.

Forasteira: Passarinho.

Luciene: Não, é um pássaro.

Forasteira: Mas tá extinto já, né?

Luciene: Aqui não, mas aqui só sai de noite, ele é bravo.

Os forasteiros examinam a cidade que cerceiam, como se cercassem uma presa. Ali a presa se define por um gentílico, instrumento de significado, que relaciona gente a lugar. Aos olhos de alguns, aquele que nasce em Bacurau é menos gente.

O menino subverte a natureza da pergunta, que surge ali para demarcar a diferença, respondendo em pé de igualdade: quem nasce aqui é gente.

O gentílico, tal qual o território, é uma ferramenta de demarcação e separação, que fomenta um senso de identidade e pertencimento, ainda que metaforicamente falando. Hall (2001) descreve esse sentimento de pertencimento como um fruto da construção da identidade nacional, ligado à elaboração do senso de um estado-nação. O brasileiro, propriamente, existe além da imaginação? O que é o brasileiro se não um conjunto de histórias, descrições e condutas tipificadas atreladas a esses indivíduos nascidos particularmente em um espaço de terra? Ser brasileiro é um evento programado, munido das histórias que perduramos em contar sobre quem somos, como somos, porque somos. Aprendemos a ser e esquecemos esse aprendizado, ou nem mesmo nos atentamos para ele. “A nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural” (HALL, 2001, p. 49).

E dentro do nosso enorme espaço de terra, o quinto maior demarcado desse planeta, irrompe um mosaico de uma série de identidades, tais quais a ideia de “nortista” e “sulista”.

O casal deixa o bar e, enquanto as pessoas observam curiosas na rua:

Repentista:
Esse povo do Sudeste
Não dorme nem sai no sol
Aprenderam a pescar peixe
Sem precisar de anzol
Se acha melhor que os outros
Mas ainda não entendeu
Que São Paulo é um paiol

Erivaldo: Eu sou Erivaldo, essa é Teresa, esse é Tácito.

Pacote: Não, não, Pacote.

Diz Tácito, fazendo questão de se apresentar com seu nome de matador. Ele carrega uma expressão inédita até agora, uma alegria cortês, quase boba, aparentemente simulada, enquanto conversa com os forasteiros.

Pacote: Está sem sinal, né? Nunca fica sem sinal aqui.

Ele ri um riso nervoso que ninguém mais parece perceber. Por duas vezes o casal de forasteiros é convidado a visitar o museu de Bacurau, mas fazem pouco do convite.

Aqueles que saíram para a fazenda de Manelito encontram todos os moradores mortos, baleados múltiplas vezes. A cena é de chacina. Os dois homens pegam a estrada rumo a Bacurau, mas encontram no caminho os dois forasteiros.

Flávio: A gente vai morrer.

Eles travam um breve diálogo com os forasteiros, tentando aparentar controle da situação. No entanto, a forasteira saca uma arma.

Flávio: Olha, moça, aqui nessa terra as coisas não podem acontecer assim não.

Diz Flávio antes de ser baleado. Maciel tenta correr e também é atingido. Um pequeno óvni em pleno voo grava a cena, e se revela um drone disfarçado.

Essa cena sintetiza o diálogo travado no bar, o povo ali está passando por um evento violento de desumanização, como vamos descobrir a seguir. No entanto, Bacurau é um pássaro bravo, que não está extinto.

4.5 Nós e eles

Pela primeira vez vemos Michel, homem branco, olhos azuis, cabelo branco, um idoso de aspecto sadio. Ele está em um casarão colonial, acompanhado um grupo de homens e mulheres, oito no total, todos brancos.

Michel observa a casa, de aspecto abandonado, pelo telhado esburacado entram feixes de luz. Ele toca um grande objeto de metal, velho e enferrujado, parece algum equipamento renascente de um *plantation* de algodão. No objeto estão gravadas palavras em inglês, entre elas “cotton” e também a imagem de uma águia, símbolo estadunidense. Ele parece ter algum respeito por aquele artefato, pois despende nele o longo pouso de seu olhar e por fim remove as casas de barro, feitas por vespas, ali alojadas.

A cena nos apresenta Michel silenciosamente: um homem saudosista pelo colonialismo, destruidor de casas de barro, ali, simbolicamente, representando os espaços que ele destrói em nome da hegemonia de suas crenças e ideias.

Pela casa circulam os outros estrangeiros, limpando armas, fazendo exercício, reclamando do cheiro da água do poço. Eles falam inglês entre si. Os forasteiros chegam ali e são recebidos com familiaridade. Michel ordena uma reunião, todos se sentam um torno de uma grande mesa.

Eles conversam sobre o massacre na fazenda Tarairu⁶, uma missão bem-sucedida. Igualmente sobre o corte do sinal e a retirada de Bacurau do mapa. Michel é o chefe da operação. Os dois forasteiros se revelam brasileiros, uma paulista e um carioca, instrumentos da missão.

Naquela mesa, é possível compreender na íntegra, pela primeira vez, o que está se passando. Bacurau é alvo de um jogo, no qual ganha aquele que provocar mais mortes.

O jogo consiste em uma espécie de safari, uma caçada e abate de seres humanos. No caso, essa prática se dá com aqueles considerados inferiores e descartáveis em relação a eles,

⁶ O nome dado à fazenda é uma homenagem ao povo indígena Tarairu, que habitava o interior do continente, no sertão, e é conhecido por registros de colonizadores europeus, principalmente holandeses. Devido ao fato de serem menos acessíveis e envoltos em mistério, mesmo para outros povos indígenas, os Tarairu foram frequentemente associados a representações demoníacas e bárbaras.

norte-americanos. O jogo possui regras as quais não acessamos completamente. É possível perceber que eles recebem orientações por um tipo de escuta que todos portam, semelhante a um fone de ouvido sem fio. Eles também não usam armas automáticas, apenas material bélico manual, “armas *vintage*”, como eles mesmo descrevem.

Em *Três Roteiros* (2019), o roteiro original pretendia revelar na cena de abertura a trama violenta que estaria por vir, abrindo o filme com uma tela escura e o seguinte texto:

Depois dos trágicos incidentes conhecidos como “Os 67 Massacres de Agosto” os Estados Unidos proibiram finalmente o uso e o porte de armas de fogo para seus cidadãos. A resultante guerra civil gerou também foras da lei amantes de tiro, que passaram a ver em países distantes oportunidades de usar livre e apaixonadamente suas armas de fogo. Esses estrangeiros clandestinos foram batizados pela mídia de “Bandolero Shocks”. Um desses grupos escolheu como alvo uma pequena e tranquila comunidade no interior do Brasil chamada Bacurau, em uma missão que se tornou especialmente lendária. Naquela época, essas incursões não eram vistas como “atos de terror”, mas como “provas de desafio”. (MENDONÇA FILHO, 2019, p. 223)

A versão final do filme omite completamente essas informações, deixando para o público elaborar entendimento a respeito do que está acontecendo o que supostamente justificaria tais atos. Uma escolha inteligente, que instiga a participação e o diálogo entre aqueles que assistem, denunciando muito de si, enquanto membros dessa mesma cultura, na composição de respostas.

O escrito programado para o início poderia acentuar a compreensão da ideia a ser transmitida pela história, mas quebraria a experiência de suspense, desorientação e mistério que o espectador pode vir a compartilhar com os moradores de Bacurau. A crescente tensão de que algo está errado, no entanto não se sabe o que, nos coloca no espaço de investigadores, assim como o de vulneráveis aos próximos acontecimentos.

Na mesa, entre aqueles norte-americanos, o casal de brasileiros colaboradores está sentado, se sentindo parte do esquema. A brasileira se sente incomodada com o vídeo que está passando no tablet, em looping, dos assassinatos que ela cometeu há pouco. Ela pede para o vídeo ser removido. Os estrangeiros começam a travar um diálogo ardiloso com os brasileiros.

Chris: Os dois que vocês mataram, eram seus amigos?

Forasteira: Não, não matamos amigos no Brasil. Não, nós viemos de uma região diferente.

Willy: De que região vocês são?

Forasteira: Somos do sul do Brasil, é uma região muito rica, com colônias alemãs e italianas. Somos mais como vocês.

Willy: Como a gente? Mas eles não são brancos, são? Como podem ser como nós? Nós somos brancos, vocês não são brancos. Eles são brancos?

O grupo debocha, ri. Um membro pega um binóculo e fita os forasteiros.

Terry: Eu não sei, eles meio que parecem brancos, mas não são. Os lábios e boca dela entregam, sabe? Eles estão mais para brancos mexicanos.

Willy: Ele poderia ser italiano e ela poderia ser polonesa.

Julia: Eu acho que ele é um cara latino bonito. Sim, está mais para latino.

Forasteira: Por que vocês estão fazendo isso?

Michael: Vamos lá, pessoal, parem com isso, isso é bullying.

Então Michael entona sua primeira palavra em “brasileiro”, como eles mesmos colocaram.

Michael: “Amigo”, por que atirou naquelas pessoas?

Forasteira: Eu fiz.... Nós fizemos o que fizemos porque eles falariam.

Julia: Nosso ponto é que vocês vieram trabalhar para nós, não para roubar nossas mortes.

Michael: É, vocês fizeram um bom trabalho encontrando essa cidadezinha cu de mundo inofensiva. Mas fizeram algo que não deveriam ter feito, vocês mataram pessoas. Vocês são assassinos.

Forasteira: Não, fizemos isso para ajudar nossa missão.

Katie: “Nossa” missão?

Michael: Não, não, não, não – disse Michael calmamente - Vocês mataram dois dos seus. Vejam, tecnicamente nós nem estamos aqui.

Mas vocês estão aqui.... Eu tenho documentos que provam que não estamos aqui.

Michel lança um olhar afiado para eles. Os forasteiros se entreolham, como em concordância a respeito de algo.

Joshua: O que fazemos é completamente diferente. Ninguém nessa mesa caça com armas modernas, usamos apenas vintage.

Sua fala se desfaz, pois sua atenção é roubada por algo sendo dito pela escuta. Todos escutam, atentos, ao comando que é omitido de nós. Em um repente, todos se levantam, sacando suas armas e alvejando os brasileiros, que morrem deixando um lastro de sangue contra a parede. Eles revistam a carteira do brasileiro e encontram uma carteira funcional de assessor de desembargador federal, poder judiciário.

Cris: Um funcionário do governo? Deveríamos nos preocupar?

Esse trecho do filme sintetiza em sua dinâmica e diálogos uma série de elementos que vamos agora destrinchar. Primeiramente, o modo como os brasileiros se identificam, a partir de suas origens na região sudeste - que eles denominam sul – e como se isso os enobrecesse diante

do restante do Brasil, por supostamente descenderem de origens europeias, assumindo que isso naturalmente os aproximassem de algum modo dos estadunidenses.

O Brasil passou por um fenômeno de europeização, que começou com a chegada das caravanas e se acentuou com a chegada da família real portuguesa. Como Sousa desenvolve em seus trabalhos, as noções de classe sociais passam a se instalar no país não apenas relacionadas à posse monetária e de bens, mas a uma categoria psicossocial, que implica acolher e introjetar o modo de vida europeu, que se traduz no “sujeito bem-apeçoado” (SOUZA, 2002).

Aquele que não apenas replica, mas igualmente acredita nas instituições importadas da Europa e mais tarde traduzidas no Estado, é um sujeito que participa e colabora para seu perpetuamento, “desse modo, Estado e mercado, ou melhor, o processo de socialização que permite a produção de indivíduos adequados a reprodução de Estado e mercado pressupõem um processo de aprendizado valorativo e moral de grandes proporções” (SOUZA, 2002, p. 4).

Aos descendentes de escravizados e pequenos produtores rurais, não é permitida a participação efetiva nesse mercado, que demanda um aprendizado cultural para ser acolhido pela sociedade.

São Paulo, Rio de Janeiro – segunda capital do Brasil - se tornaram polos de desenvolvimento industrial e mercadológico, angariando mais e mais sujeitos “bem-apeçoados”, que gostariam de participar e pertencer aos moldes de produção global e se encaixar em uma demarcação reconhecida como cidadã dentro da sociedade.

Em nível sutil e gradual, esse processo de europeização, que na verdade é um processo de assimilação cultural, foi instaurando nessas cidades industrializadas e estrategicamente mercadológicas, de modo a disseminar o já antigo senso de que o estilo de vida europeu é superior – afinal, não era ele o autointitulado padroeiro das tecnologias, modernidade e civilidade? Esse estilo de vida se traduziu na região sul e sudeste em um senso de superioridade cultural e econômico, que se considerou superior às demais regiões brasileiras.

Entre nós existe uma segmentação primária, que se reproduz molecularmente na vida cotidiana de forma opaca e impessoal, que separa “gente” de “não-gente”, segmentação essa que assume na esfera política a forma paradoxal (paradoxal posto que a cidadania pressupõe universalização) de cidadãos e sub-cidadãos. (SOUZA, p.7, 2002)

Essa seria, novamente, mais uma forma de assimilar e traduzir em práticas o Estado de exceção, que se debruça ininterruptamente sob uma parcela seleta da nossa população e que aqui se manifesta na gente de Bacurau.

Um traço persiste evidente: no pensamento filosófico moderno, assim como na prática e no imaginário político europeu, a colônia representa o lugar em que a soberania consiste fundamentalmente no exercício de um poder à margem

da lei (*ab legibus solutus*) e no qual a “paz” tende a assumir o rosto de uma “guerra sem fim” (MBEMBE, 2019, p.32).

O surpreendente para os brasileiros que colaboraram com o grupo de estrangeiros foi descobrir que, na percepção deles, não bastava sua suposta europeização cultural, aos olhos dos estadunidenses eles eram latino-americanos.

Isso nos leva ao segundo ponto que o diálogo trava, a extensão do desejo de assimilação cultural que se estendeu para os Estados Unidos, quando esse atingiu o ápice no cenário ocidental, ao saírem como vitoriosos da Segunda Guerra Mundial.

Os Estados Unidos já vinha exportando o estilo de vida americano há algum tempo - na indústria cinematográfica, no modelo de vida laboral, lazer – os EUA trabalharam ativamente para manter o restante da América sob seu controle, sob a premissa de uma Política de Boa Vizinhança, criado por Rossevelt.

Os EUA também colaboraram ativamente para produzir uma identidade brasileira simpática e inofensiva, manifesta na exportação de personagens como Zé Carioca e Carmen Miranda, que estereotipavam o povo brasileiro solícito, brincalhão e receptivo, uma modernização do bom selvagem – que naturalmente foi exterminado.

O Brasil foi exportado como lazer, farra, turismo sexual, como o lugar adequado para viver suas férias inconsequentes, expurgar seus demônios e depois ir embora.

Enquanto isso, os EUA seguiam angariando recursos para legitimar suas guerras e dominações, fossem elas explícitas em combates como a Guerra do Vietnã, ou implícitas como a dominação cultural dos Shopping Mall nos bairros nobres.

O direito de fazer guerra significa duas coisas: por um lado, reconhecia-se que matar ou negociar a paz eram funções proeminentes de qualquer Estado. Isso ia de par com o reconhecimento de que nenhum Estado deveria exercer qualquer poder para além de suas fronteiras. Em troca, o Estado não reconheceria nenhuma autoridade superior à sua dentro de suas fronteiras. Por outro lado, o Estado se comprometeria a “civilizar” os modos de matar e atribuir objetivos racionais ao próprio ato de matar. (MBEMBE, 2019, p. 33)

4.6 Lunga x O cabra macho

Tarcio/Pacote recolhe os corpos de Flavio e Maciel na fazenda Tarairu. Ele os leva para uma represa abandonada, onde encontramos Lunga e outros homens.

Pela primeira vez, somos introduzidos à figura de Lunga - até então pairando como uma lenda ao longo do filme – Lunga é ora referido como “ele”, ora referido como “ela”. Sua estética

também se embebe de elementos andrógenos, sugerindo que Lunga é de gênero fluido, transpondo binarismos.

Isso dilui uma camada de expectativas, em torno de estereótipos do herói nordestino, o cabra macho. Como colocam Bastos e Gonçalves (2020, p. 238), “As imagens, os símbolos e os discursos que a narrativa cinematográfica expõe sobre Lunga até a primeira hora do filme, isto é, antes de sua aparição, tomam-no como um cangaceiro homem/macho/heterossexual; sua primeira cena, contudo, desestabiliza o espectador”.

Assim como o Nordeste foi uma invenção arquitetada no início do século XIX, “o nordestino será inventado como o macho por excelência, a encarnação do falo, para se contrapor a este processo visto como de feminização, pensado como ameaçador, em última instância, para a própria região” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013, p.153).

A invenção do nordestino é concomitante à invenção do Nordeste, uma tentativa de consolidação da postura reacionária da elite política e econômica, que começa a elaborar o “tipo nordestino”, tradicional, nacionalista, patriarcal. Esse tipo seria uma oposição à “modernidade afeminada”, que supostamente incorporava uma sensibilidade típica da ideia de feminino (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013).

Lunga, o herói convocado para organizar a resistência, aparece como um protagonista *queer* e pode ser interpretado como uma rejeição dessa proposta de masculinidade selada na ideia de nordestino, mais ainda, como uma dissolução de estereótipos relacionadas ao povo nordestino.

Bacurau se mune de uma grande diversidade de gente. São pessoas que parecem desfrutar com liberdade de sua sexualidade e performance de gênero e conviver pacificamente com as diferenças em comunidade. Isso não fragiliza o grupo, pelo contrário, parece fortalecê-los, na medida em que juntos consolidam a resistência.

Lunga e seus comparsas são levados para Bacurau, onde são recebidos com aplausos e saudações calorosas. É noite e o grupo janta uma refeição cercado por vários membros da cidade.

Lunga: É hora de cavar um buraco.

Ele caminha até o meio da rua onde encontra o marco zero da cidade. O povo se reúne com enxadadas para cavar e cavam noite a dentro. Paira no ar um sentimento de familiaridade, como se aquilo já tivesse sido feito antes, como se aquela situação fosse mais uma das vezes em que Bacurau ensaiou sua resistência diante de um ataque.

4.7 Moral e moralismo

Em outro ponto da cidade, sob a luz de um único poste e uma lanterna, crianças brincam. O jogo é simples: quem tem coragem de adentrar mais longe na escuridão com apenas a luz de uma lanterna. No breu, um menino joga um feixe de luz no rosto de um homem desconhecido. Rompe um tiro. As outras crianças correm aos gritos e as luzes de Bacurau se apagam simultaneamente.

Lunga: Estamos sendo atacados.

Um grande grupo de pessoas se reúne, lançando luzes de lanterna na escuridão. A mãe do menino baleado recolhe seu corpo sem vida, aos prantos.

Desesperados diante desse quadro, um casal tenta deixar Bacurau. Eles lançam o carro na estrada de barro, mesmo sob o protesto dos que ficam, tentando alertá-los do perigo de sair. No carro, a mulher entona preces desesperadas. O drone os segue na escuridão e uma emboscada é rapidamente montada. O carro é metralhado, dezenas de tiros fazem os corpos tremerem nos bancos, promovendo uma dança macabra de morte. Em euforia, os assassinos que acabaram de cometer o crime, Jake e Julia se relacionam na mata, assistidos pelo drone que paira sobre eles.

No acampamento, os forasteiros entram em conflito. Terry está transtornado porque Josh atirou propositalmente em uma criança. Para alguém que se candidatou a uma chacina, seus princípios são confusos. Michel interfere na discussão, debochando de Terry. Terry o chama de nazista e a discussão escala em grandes proporções. Michel não admite ser chamado de nazista.

Michael: Eu não piso na Alemanha há mais de 40 anos, eu sou mais americano que você!

Eles incidem sobre aquela cidade, com a proposta de matar homens, mulheres, idosos, crianças, animais. No entanto, não é sob essa ótica que Michel interpreta. Como já retratado, Michel não reconhece que esteja se propondo a matar um igual, um semelhante, ele não se reconhece minimamente em nenhum integrante de Bacurau.

Seu moralismo é turvo, talvez, pelo seu autoreconhecimento como entidade superior, diante de selvagens. Ele jamais admitiria matar um semelhante, tal como fizeram os nazistas, isso faria dele um assassino.

Souza retratou uma diferença fundamental entre moral e moralidade. Moral seria, sucintamente, o código de conduta de uma sociedade, enquanto a moralidade seria uma “concepção de justiça compartilhada socialmente e muitas vezes implícitas” (SOUZA, 2021, p.60).

Michel, nascido na Alemanha, viveu a maior parte da sua vida nos Estados Unidos e se reconhece americano, por conta disso. Ele comprime em si, simbolicamente, os dois grandes expositores do senso de superioridade que assombra o mundo globalizado: Estados Unidos e Europa.

As culturas consideradas “superiores”, por exemplo, são as que identificamos com o espírito – como a europeia e a americana - enquanto as consideradas “inferiores” são aquelas que identificamos com o corpo e os afetos – como a latino-americana ou a africana.

Foram séculos até que a cultura judaica cristã se desdobra em um senso de moralidade que implica em um Deus que criou o homem a sua imagem. Mas que imagem é essa? Que espírito é esse, que senso é esse de civilidade, beleza, bondade, conduta?

Ao chegar ao Brasil, os jesuítas tentaram converter os povos nativos ao cristianismo, na tentativa de salvar suas almas da "incivilidade", da "animalização" e da "morte prevista em tudo isso". A partir dessa perspectiva, somente através da aceitação de um espírito e uma alma únicos, seria possível salvar esses povos da sua condição precária e levá-los à civilização e à salvação eterna.

O Ocidente construiu toda a sua gramática moral com base na oposição corpo espírito, então nada mais razoável que todo preconceito e todo tipo de racismo assumam a forma mais ou menos velada de um processo de animalização, de uma perda de humanidade percebida em termos espirituais e, no limite, de uma percepção social de suas vítimas como subgente animalizada – com toda a ferida existencial e toda carga negativa e mórbida que isso implica (SOUZA, 2021, p. 121).

Nosso envolvimento com o Norte do globo já nasceu de um senso de verticalidade que implicava os brasileiros na categoria de subgente. O Deus que os amava não poderia amar a nós do mesmo jeito, teríamos que ter sua benção primeiro. O Deus que amava aqueles homens, dava licença para matar os animais.

Essa crença se traduz na conversa que Terry tem com seus companheiros, marchando em direção à chacina que desejam produzir em Bacurau. Terry aproveita o trajeto para desabafar.

Terry: Posso contar uma coisa para vocês? (...) Depois do meu divórcio eu meio que pirei, sabe? Um dia cheguei em casa e peguei minha Glock e minha Mac-10 e toda a munição que tinha e coloquei em uma mochila. Dirigi para a casa da minha ex-mulher e bati na porra da porta. Porque eu ia atirar nela quando ela atendesse, entende?

Jake: Isso é doentio, cara.

Terry: É, mas ela não atendeu. Ela tinha saído da cidade. Mas eu tinha esse sentimento que precisava tirar do meu peito, sabe? Então eu dirigi até o shopping duas vezes. E dirigi até o Bay Breeze Park, mas toda vez eu não conseguia fazer, sabe? Algo me dizia para não fazer – ele diz apontado para o céu, sugerindo uma intervenção divina - E agora Deus me deu a oportunidade de lidar com essa dor aqui.

O que podemos perceber é que quando Terry pensou em atentar contra sua ex- esposa, sua conduta foi reconhecida como “doentia”. No entanto, sua moralidade o ofereceu consolo e ele compreendeu isso como um lugar onde ele poderia se livrar de seu ódio e agonia sem ferir “ninguém”, com a licença e orientação de Deus. Esse lugar era Bacurau, seu expurgo, sua terapia pessoal.

No caminho, eles se deparam com um carro de polícia, abandonado há tempos, pelo estado que se encontrava, com várias marcas de bala. Michael faz pouco do marco.

Michael: E daí? É apenas ferro velho.

O dia amanhece com uma chuva fina. Em sua estufa, Damiano está nu, regando suas plantas. Ele olha para o horizonte da janela e sua expressão muda para uma espécie de lamento. Ele caminha calmamente até sua casa.

Na mata, os forasteiros Kate e Willy estão de tocaia com suas armas vintage. Eles se aproximam da casa. Com um isqueiro, Willy acende um cigarro ao passo que começa um incêndio no teto de palha.

Ele caminha em direção à porta e é surpreendido.

Willy não tem tempo de entender o que houve. Com a força bruta da explosão e o impacto certo, sua cabeça explode num jorro de massa encefálica, as laterais da porta são destroçadas simultaneamente com o tiro aberto.
(MENDONÇA FILHO, 2020, p.293)

Em choque, Kate passa a atirar a esmo contra a cabana de barro. Ela atira múltiplas vezes, até que da janela um único tiro a atinge. O tiro vem de Deisy, que arfa nua do outro lado da janela, fitando a cena.

Eles não partilham da alegria e prazer em ferir e matar que os forasteiros vivem. Deisy e Damiano lutam para apagar o fogo da cabana, enquanto Kate suplica no chão, em inglês.

Damiano: Você quer viver ou morrer?

Pergunta Damiano, dando a Kate a escolha que ela não ofereceu. Kate tira do bolso um dispositivo que faz tradução simultânea. Ela está desorientada, sua mão foi decepada.

Deisy: Por que vocês estão fazendo isso ?

Kate: Eu não sei ... Minha mão... Me ajuda.

Essa cena retrata o contraste entre Kate e Deisy e Damiano. Aqui somos novamente convidados a pensar na ruptura que se estabeleceu quando dividimos corpo e alma, reservando para o corpóreo tudo que há de selvagem e profano, na concepção judaico-cristã. A nudez presente em Bacurau, em Damiano e Deisy é metáfora para esses contrastes. Confortáveis em sua nudez, em seus corpos, eles dão a Kate a opção da vida, que ela tão confortavelmente se propôs a tirar deles. A humanidade está muito mais retratada ali do que nos forasteiros norteamericanos.

Kate nem mesmo sabe justificar o que faz. Ela faz porque é obvio e evidente dentro da naturalização da violência da cultura em que vive. Ela faz enquanto norte-americana, caracterizada por uma “superioridade protestante”, uma crença popular fortemente enraizada. Nenhum americano ou europeu ocidental deixa de se considerar superior a latino-americanos, africanos ou asiáticos” (SOUZA, 2021, p. 123).

Kate exerce de sua violência gratuita, sem a reconhecer como violência, pois não incide sobre nada que ela valora, nem mesmo reconhece a vida ali presente. Portanto, ao perguntar para ela o porque faz isso, ela mal consegue articular. Sobre isso, Souza coloca que “desde muito tempo e por efeito da indústria cultural e da pregação supostamente científica, essas ideias racistas que separam gente de subgente se tornaram ‘emoções’ não mais passíveis de crítica racional” (SOUZA, 2021, p.123).

4.8 Um final alternativo

Em Bacurau, vemos os habitantes ingerindo a pílula de Damiano. Michael se separa do grupo, com um certo tom de deboche, tem preferência por matar sem companhia.

Ele caminha para uma entrada da cidade e se depara com Domingas e uma recepção hospitaleira. Ela serve uma mesa, a céu aberto. Apresenta as comidas, suco de caju, guisado. Ela prova de tudo na frente de Michael. No fundo toca uma música em inglês.

Michael: Duas pessoas, um homem e uma mulher, onde eles estão?

Domingas: Por que vocês estão fazendo isso?

Michael: Responda minha pergunta, querida.

Michael diz isso puxando uma faca. Seu semblante é plácido, seu tom é de controle. Domingas nem mesmo se afasta, apenas encara a faca.

Domingas dá as costas para o inimigo, quando se vira para pegar seu jaleco. Ela o veste e o vemos manchado de sangue. Michael insiste em saber dos companheiros. Domingas traça uma linha invisível de um lado ao outro do pescoço: mortos.

Domingas: Tentei ajudar, mas perdeu muito sangue.

Novamente, mesmo diante daquele cenário tétrico, vemos Bacurau ofertar alguma ajuda para aqueles que escolheram a vida. Isso demonstra a diferença fundamental entre os bandoleiros e os moradores da cidade: Enquanto os estrangeiros sentem prazer em ferir e ceifar, os locais reconhecem a morte uma consequência lamentável do contra-ataque, da defesa. Eles até mesmo procuram evitá-la e só recorrem a ela como última instancia.

Michael cheira o guisado, olha para Domingas e entorna a mesa, levando tudo ao chão. Ela apenas o olha partir, desconfiado, enquanto ela bebe de seu cantil.

Ele rejeita sua proposta de “bom selvagem”, a brasilidade receptiva, acalentadora e amiga, imagem que, simbolicamente, ele mesmo criou – enquanto americano e europeu. Isso situa a teatralidade das relações políticas, desde as caravelas até a política de boa vizinhança, o brasileiro foi pintado como um inofensivo anfitrião, trocando ouro por espelhos. O que podemos compreender é que em Bacurau, os inofensivos não sobreviveram.

Em Bacurau, o bando, dividido em duplas, se aproxima das casas e demais construções. Caminham pelas ruas, a cidade parece deserta. Eles comentam a decepção. Um varal expõe várias roupas penduradas, machadas de sangue.

Joshua: Malditos selvagens.

Agora de um ponto estratégico, no alto, Michael espia a cidade através de uma lente de mira. Ajeitando sua arma, ele se espeta no espinho de uma planta. Ele atira a esmo, para assustar ou apenas por tédio. Mira em um cachorro que dormia na varanda e rompe mais um tiro.

Enquanto o ataque está em andamento, um caminhão chega trazendo mais caixões, além dos já trazidos por Tony Jr., indicando que a prefeitura estava ciente do plano dos estrangeiros e estava colaborando com o ataque. As duplas de atacantes procuraram por moradores pela cidade, mas não encontraram ninguém.

Terry, que caminha pela cidade deserta, entra no Museu de Bacurau. Ele observa a acervo do museu. É uma casa, revestida de pedras por fora, por dentro paredes brancas, envelhecidas, preenchidas de objetos. São fotografias emolduradas, muitas máquinas de costura, pequenas estátuas de madeira, ferramentas. Ainda na sala, um altar. Nele há várias fotos coladas, a central é a de um cangaceiro. São fotos antigas, em sépia, preto e branco, denotando que ali existe uma história longínqua.

O Museu de Bacurau comprime e convida a perceber uma história. A manchete de jornal enquadrada anuncia que a ciência disputa a cabeça de Lampião. Outra diz que a polícia volante tentava atacar os coiteiros que davam asilo aos cangaceiros em Bacurau. Pelo carro de polícia abandonado, podemos imaginar o desfecho de tal ataque.

Fica subentendido que Bacurau descende do movimento cangaceiro. O cangaço teve início quando os capangas – em geral, homens chefiados por senhores de terras – romperam com a subserviência a seus patrões e passaram a reivindicar de maneira violenta, fruto da desigualdade social.

O cangaço, tão presente no Museu de Bacurau, é caracterizado pela não subserviência, a resistência às autoridades. Movimento social, fruto da desigualdade social, culminando em

grupos armados, revoltados contra as autoridades. Na literatura, o cangaço divide opiniões, descrevendo em Lampião a figura do anti-herói, um personagem controverso:

Isso porque possuía duas faces, tendo sido tanto uma vertente de resistência contra a canga dos latifundiários –ou seja, o jugo carregado pela população pobre, cabocla e afrodescendente, e assim uma defesa contra as injustiças sociais –, como parte da opressão e apenas outra forma de violência, seja através de pilhagens, assassinatos e estupros, cometidos pelos cangaceiros independentes ou os jagunços a mando dos oligarca (FERREIRA E NAFEFE, 2021, p.249)

Isso corre na história de Bacurau, que não somente vivenciou, mas elegeu por deixá-la viva dentro do Museu e em suas práticas. Por isso o convite a todos que chegam ali para conhecer o Museu é um presságio e um alerta sobre como aquela comunidade se conhece e como ela não se dispõem a perecer.

Terry observa a tudo aquilo sem compreender a dimensão em que se envolve. Do altar, Terry furta um pássaro de madeira, provável representação de Bacurau, um souvenir de seu safari catártico. Ele caminha até o próximo cômodo onde encontra uma parede vazia, apenas a silhueta das armas que costumavam estar expostas ali. Ele debocha:

Terry: Pessoal, os locais podem estar armados.

Na rua, Julia está frustrada. Ela precisa atirar em algo e dispara, metralhando, a Escola Municipal João Carpinteiro⁷, sem saber que ali vários locais se abrigavam e esperavam a passagem dos forasteiros. Para sua surpresa, as janelas da escola se abrem e de dentro iluminam vários disparos. São Teresa, Pacote e outros, defendendo os seus.

Ainda no Museu, ao ouvir os disparos, Terry se desespera. Debaixo de um tapete de palha, uma figura surge. Sem que ele perceba, uma mão aponta uma arma para ele e dispara. No primeiro disparo, ele ainda está em pé e confuso. Cambaleia espalhando seu sangue pela parede. Seu cambalear se alterna com frames de fotografias do museu. Cabeças decepadas e enfileiradas. No segundo tiro ele cai. Lunga, o dono da mão misteriosa, sai do alçapão, seguido por companheiros. Ele dispara, absolutamente enfurecido, pega um facão e acerta Terry múltiplas vezes. O quadro nos mostra apenas Lunga focando em seu semblante que parece ecoar uma fúria ancestral.

Na rua, os forasteiros remanescentes se espantam. Do alto, Michel atira fatalmente em um deles. O segundo foge, se abrigando no Museu, onde encontra um rastro de sangue. Seu destino é o mesmo de Terry.

⁷ O nome da escola, João Carpinteiro, é referência ao cineasta John Carpenter. Carpenter trabalhou com vários gêneros cinematográficos, cabendo aqui destacar seu trabalho no clássico da ficção científica, *Eles Vivem* (1988). Nesse filme, o protagonista, chamado de João Ninguém, tem acesso a óculos cuja as lentes o permitem ver o mundo como ele realmente é, dominado por um grupo de extraterrestres que manipula a humanidade com mensagens subliminares para se beneficiar.

Não sabemos o que pensa Michel, mas seu semblante é de uma plácida desistência. É possível que ele tenha percebido que essa era uma batalha perdida e ele mesmo tenha dado conta de eliminar os seus.

Ele aponta uma arma para o céu de sua boca, mas no céu de Bacurau surge a imagem de Carmelita, com Bacurau ao fundo. Ela sorri e aponta para algo atrás dele. Chega um homem armado com uma espingarda.

Homem: Bora, cabra safado, você perdeu! O que você tá fazendo aqui nas minhas terras, seu sem vergonha!

De dentro do museu, rolam cabeças. Lunga sai ensanguentado, segurando a cabeça de Terry pelos cabelos. Ele dá o sinal, e os moradores começam a sair de seus esconderijos. Bacurau começa a sepultar seus membros perdidos na rua principal. São muitos caixões, na cena podemos contar mais de quinze.

Na porta de igreja, as cabeças dos forasteiros estão expostas e alinhadas. O povo observa e tira fotos.

Pacote: Não acha que Lunga exagerou?

Teresa: Não.

No Museu de Bacurau, moradores lavam o chão, mas são orientados a deixarem a mancha de sangue na parede. A mancha agora é artefato integrante da história de Bacurau, expoente de mais um capítulo de luta no cerne daquele povo.

Tudo aqui é demasiado simbólico, o desfecho de Bacurau reverberou polêmicas e dividiu opiniões na mídia. Alguns manifestaram suas críticas sem nem mesmo assistir ao filme, enquanto outros se sentiram ameaçados pelo desfecho, como se esse fosse uma incitação à violência gratuita.

Bacurau pode ser interpretado como releitura de capítulos históricos que não se aproxima muito da realidade. Canudos batalhou por anos, usando pedras contra artilharia e canhões. A desproporção era alarmante, na tentativa de aniquilar um espaço que prosperava as margens do sistema. Mesmo depois de muita luta, Canudos não resistiu inteira.

Lampião e seu bando tiveram suas cabeças decepadas e expostas, aqui no estado de Sergipe, de onde escrevo. Seus crânios foram usados pela ciência para criar referências racistas da anatomia de um bandido. São tantos os episódios na história do Brasil, onde a insurgência foi combatida com pesada artilharia.

A violência no filme dialoga obviamente com o cangaço histórico. Mas enquanto o Estado matou os cangaceiros, Bacurau (2019) cita o gesto de decapitação, invertendo o acontecimento histórico: agora é o povoado marginalizado e vitimado que degola os representantes do poder,

nomeadamente os turistas gringos que pagaram o político brasileiro para poder caçá-los (FERREIRA E NAFEFE, 2021, p.250).

O mesmo não pode ser dito com relação aos supremacistas, a elite política, cultural e econômica. Esses atacam e defendem a bel prazer, em inúmeros episódios, os exemplos são concretos e frescos. Para citar apenas alguns, falemos da deputada federal Carla Zambelli, que empunhou uma pistola e ameaçou com disparos um civil negro, durante uma discussão com o mesmo, no período eleitoral de 2022. O ex-deputado federal Roberto Jefferson, violou medidas judiciais e teve o benefício de prisão domiciliar revogado. Ele resistiu a polícia, metralhando carros de patrulha com mais de cinquenta tiros e lançando três granadas. A ele foi ofertada uma rendição pacífica, com o direito a visita de amigos no intuito de convencê-lo, na base da conversa, a se entregar. É válido se perguntar que tipo de desfecho teria tal situação se o protagonista fosse um alvo do Estado de Exceção. *Bacurau*, enquanto filme, é um final alternativo das chacinas empregadas ao povo.

Dornelles e Mendonça Filho deslocam essa releitura de acontecimentos passados para uma ficção de um futuro próximo. *Bacurau* vem como uma releitura sobre o desfecho dos ciclos viciosos de aniquilamento que o brasileiro vive, ofertando o vislumbre de um final diferente para as formas de vida marginais ao sistema hegemônico.

Essa provocação é uma janela que a arte abre e se alguns se sentem ameaçados pelo que foi empregado na tela, é porque o cinema tem o potencial de incitar mudanças. *Bacurau* revigora uma espécie de esperança, não por incitar a violência, mas por oferecer uma história onde a repressão não venceu.

Os filmes, pois, nos levam a repensar a historicidade da própria história, através da reflexão que eles impõem sobre as modalidades, assim como a propósito da questão do tempo, tanto quanto a propósito da relação entre realidade e representação, verdade e ficção na história. (LAGNY, 2009, p. 100)

É interessante pensar que a resistência aos ataques de *Bacurau* parte apenas de dois lugares – que não foram apenas escolhas fortuitas: a escola e o Museu. Os moradores se refugiam nas escolas e não demonstram qualquer sinal de ataque até os bandoleiros dispararem violentamente contra eles. As armas estavam esquecidas no Museu, como as marcas do tempo evidenciaram. Elas somente foram convocadas para o contra-ataque, para a operação de uma defesa. O filme reitera frequentemente a importância do Museu e da escola, desdobrando um posicionamento de onde a resistência deve operar: A partir da educação, da história, da coletividade. São esses os espaços onde se encontra abrigo, onde se fomenta o contra-ataque.

Uma vez que os bandoleiros são mortos ou rendidos, o dia amanhece com a chegada de Tony Jr. a cidade. Cada assento da van tem uma água, pronto para recepcionar os forasteiros no

retorno do safari. O engomado Tony anda em direção a Pacote e Lunga, que carrega uma arma. Agora é claro e evidente que ele compactou com a venda de Bacurau para o lazer sanguinário dos gringos.

Tony: O que houve aqui, gente? Cadê os turistas?

Pacote ri, agora não mais uma risada nervosa, mas de satisfação. Tony muda de expressão.

Tony: Vocês estão precisando de alguma coisa? Comida, remédio?

Lunga: Eles morreram.

Tony: Lunga, isso aqui é um rabo de foguete grande que vocês tão se metendo. Esse povo é gente importante. O problema da água a gente resolve, mas isso aqui não vai ficar barato não, eu mesmo vou morrer por causa disso. Isso aqui em menos de hora vai virar cinza.

Plínio: A gente tá sob um poderoso psicotrópico e você vai morrer.

Um homem se aproxima da multidão, levando Michael amarrado, que grita por Tony.

Tony: Quem é esse aí? Eu não tenho nada a ver com isso não. Deixe de grito aí, menino! Deixe de tá chamando meu nome aí! Eu não lhe conheço não meu amigo!

Então Michael se aproxima e exclama absolutamente enfurecido.

Michael: DINHEIRO! DINHEIRO!

Estamos em um novo momento. Tony está apenas de cueca, amarrado em um burro, vendado por uma máscara. Ele está sendo levado para o meio da caatinga, para vagar a esmo.

Michael é levado para o marco zero da cidade, onde Lunga e os demais moradores cavaram o buraco. É revelado que ali há uma cela subterrânea. Michel fita seu destino.

Michael: Tanta violência.

Ele diz, lamentando, ainda evocando de sua suposta superioridade, onde sua violência é legítima.

Michael: Matamos mais pessoas do que vocês imaginam.

Ele desce em direção à cela. Lunga tranca a porta. Eles forram o solo e começam a enterrar o buraco, juntos.

Em conclusão, Bacurau é um filme que se destaca por sua habilidade em utilizar a ficção para comentar sobre a realidade atual do Brasil, em especial sobre as lutas contra a opressão e a marginalização. Ao invés de se concentrar em eventos históricos passados, como é comum em filmes que propõem uma releitura da história, Bacurau apresenta uma visão de um futuro próximo que parece muito real e atual. Ao fazer isso, o filme apresenta uma alternativa à narrativa hegemônica que muitas vezes marginaliza e oprime as formas de vida que desviam das

expectativas hegemônicas, nesse sentido, sendo instrumento para questionar e reavaliar a história. “Ultrapassamos a problemática tradicional, que considera o cinema como “fonte de história”, para nos aventurarmos numa incursão no domínio de um história que se fará sob a influência do cinema e da imagem” (LAGNY, 2009, p.100). Com sua abordagem inovadora e corajosa, Bacurau se torna uma importante contribuição para o cinema brasileiro e para a cultura do país. Bacurau é um filme que nos convida a lembrar que o futuro existe e que muito pode se assemelhar ao passado, se não encontramos fontes de resistência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da escrita desse trabalho pensei muito sobre meus pares dentro desses filmes, nos personagens com os quais me identifico, das revoltas e constrangimentos que esses filmes me provocam. Muitas das discussões que trago aqui são delicadas e doloridas para muitas pessoas, sei disso. Espero, afetuosamente, que minha escrita seja um grão de areia na ampulheta da virada dos tempos, desse longínquo e doloroso capítulo da história. Caso contrário, se em nada esse texto reverberar, sei que não saí ilesa dessa escrita, e me sinto mais atenta e forte para falar sobre aquilo que acredito.

Não vivi na pele muitas das coisas as quais aqui me propus a pensar, mas sou uma fiel adepta a ideia de que coisas como essas descritas só mudarão se nos dispusermos a pensar coletivamente sobre isso, por isso peço licença para falar da melhor forma que posso daquilo que só posso me atrever a estimar.

Ao longo do nosso contato com os filmes de Mendonça Filho, pudemos perceber claramente o que o próprio definiu como uma "subida de tom", ao observarmos essas histórias cronologicamente paralelas aos acontecimentos no cenário político brasileiro.

Essa trilogia acidental apresenta elementos pessoais e autobiográficos do diretor, mas também se insere em uma imensidão de questões políticas, históricas e culturais do Brasil. Em sua sensibilidade as camadas mais subjetivas enquanto povo, esses filmes se revelam verdadeiros mosaicos da sociedade brasileira, trazendo à superfície o que dialoga nas entrelinhas de nossos dias comuns, nossas tensões habituais, que se desenrolam a décadas, séculos.

Em *O Som ao Redor* somos apresentados a modernização de um engenho de cana adaptado em uma rua da zona nobre no Recife. Dentro da atmosfera daquela rua, cabem muitas outras histórias dispersas pelo Brasil, da cultura coronelista que reverbera na arbitrariedade política que vivemos. O brasileiro já se encontra "naturalizado" e por muitas vezes desiludido ao se deparar com padrão que se repete, do poder que se concentra nas mãos de poucas famílias e que se reverbera arbitrariamente de acordo com seus interesses sociais e políticos, a despeito do bem-estar coletivo. Logo, nossa modernidade é apenas uma casca aparente, que em seu âmago revela a adaptação da dinâmica colonial e escravocrata.

O filme nos estimula a reconhecer esses elementos no nosso cotidiano e demonstrar que o passar do tempo não cura nossas feridas mais fundamentais, que estão abertas desde a chegada dos europeus colonizadores no Brasil. Somos criaturas derivadas de uma dinâmica de

poder, violência, servitude e dor. Vivemos uma espécie de negação com relação a isso, por vezes, suprimindo a violência sofrida no desejo de se tornar o violentador, escalando dentro do sistema de classes. Naturalizamos a subjugação dentro da relação funcionário-patrão, pois por vezes ela reflete a cultura escravocrata que herdamos. Deslegitimamos lutas, tratando direitos e reivindicações coletivas como um “luxo”. Esprememos nossos sucessos e derrotas em uma lógica meritocrata e individualizante, que isola o indivíduo, seja em sua miséria ou ascensão.

É precisamente isso que Jessé Souza (2017) colocou ao buscar reconhecer nosso histórico incansável de negação, romantizando nossa condição oblíqua em mitologias como a “miscigenação” que ignora o branqueamento dos povos e da cultura, que versam sobre a nossa cordialidade e docilidade diante da violência.

Como Mendonça Filho (2020, p.14) colocou, trata-se o Som ao Redor que falam sobre o que está nas entrelinhas, coisas “disfarçadas e evitadas (...) a palavra “racismo” não está no filme, embora situações de tensão social e preconceito racial estejam. Não há violência explícita no filme, embora ele seja, a meu ver, um relato extremamente violento”.

O arcabouço conceitual orça de sentido, conceitualmente, essa violência que ali na tela - e em qualquer de nossas esquinas- se desdobra. Uma violência institucionalizada e sistematizada por meio de uma lógica necropolítica, que possui uma relação positiva com a morte das minorias aqui descritas. Essa política se alia perfeitamente ao sistema econômico em vigência, o capitalismo, que se embebe da modernização do sistema escravocrata, que devora e absorve tudo que está no seu caminho.

A exemplo do edifício Aquarius, inconvenientemente de pé, no caminho do suposto progresso. Em Aquarius, partimos da ótica da viúva Clara para pensarmos um debate sobre memória, narrativa e identidade. Em meio a especulação imobiliária, Clara luta para manter o seu lar frente a uma construtora que quer comprar seu apartamento, para então demolir e construir um edifício moderno.

Em meio a luta de Clara, somos aptos a reconhecer suas ferramentas de defesa, dentre elas os privilégios que sua classe social e influencia emprestam em sua defesa. Dessa forma, Aquarius também nos convida a pensar quem são aqueles que têm recursos para lutar por seu espaço e memória e quem são aqueles que sofrem um apagamento dentro da história oficial, da cultura brasileira.

Aqueles que aliam suas defesas diante da morte no horizonte, são chamados “violentos”. A moralidade da família tradicional brasileira não reconhece como violência a reivindicação do uso de armas de fogo, a volta da ditadura militar, os discursos de ódio. Não, aos olhos desse grupo, violentos são aqueles que lutam para sobreviver, a exemplo da população de Bacurau.

Bacurau é um filme que fala sobre aqueles que não aceitaram a descartabilidade que os sistemas lhes impõem. O filme nos leva a uma cidade pequena no interior de Pernambuco, que funciona com base na organização coletiva, a despeito do abandono do Estado. Essa cidade se vê atacada por um grupo de estrangeiros estadunidenses, que fazem de Bacurau um safari a céu aberto, assassinando seus habitantes.

Bacurau evoca um paralelo com a história de Canudos, que também prosperava à margem do sistema. Os moradores de Canudos resistiram por anos a uma guerra desleal, no final lutando contra o maquinário militar com paus e pedras. Não há como dizer que a luta é justa dentro de uma sistemática que privilegia e fornece as ferramentas para apenas uma parte.

Bacurau repercutiu de forma polemica na mídia. É possível transfigurar a defesa em violência gratuita, como matérias de jornal narraram o desfecho de Bacurau? Dentro dessa lógica necropolítica, o poder hegemônico pensa que é preciso não somente morrer, mas morrer sem reclamar, morrer calado.

Em suma, os filmes foram aliados e sensíveis na percepção da condição social, cultural, política e econômica na qual estamos inseridos. Somente dialogando enquanto sociedade nossas problemáticas fundamentais, estaremos munidos de força para mudarmos para mudarmos tais questões. Somente reconhecendo onde estão nossas feridas nos tornaremos aptos a curá-las.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Estado de exceção: [Homo Sacer, II, I]. São Paulo. Boitempo Editorial, 2015.
- ALENCASTRO, Luís Fernando. História da vida privada no Brasil: Império. São Paulo: Companhia das Letras. 1997.
- ALBUQUERQUE JR., Durval. A Invenção do Nordeste e outras artes. São Paulo: Cortez, 2011.
- DEREN, Maya. Cinema: o uso criativo da realidade. DEVIRES-Cinema e Humanidades, v. 9, n. 1, p. 128-149, 2012.
- AMORIM, André et al. A FACE MACHISTA DO IMPEACHMENT: postura de revistas brasileiras perante o processo de destituição da presidenta Dilma Rousseff. In: XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Fortaleza, Brasil, Intercom–Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. 2017.
- BALESTRIN, Patrícia; SOARES, Rosângela. Etnografia de tela: uma proposta metodológica. In: MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves. (Org.). Metodologia de Pesquisas Pós-críticas em Educação. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, p. 89–112. 2012.
- BOSI, Eclea. Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos. 3a ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- BASTOS, Felipe; GONÇALVES, Eduardo. Quem nasce em Bacurau é gente? Gênero e precariedade de vida no filme Bacurau. Revista Digital do LAV – Santa Maria – vol. 13, n. 2. 2020. p. 236 – 253.
- CANAL Brasil. Kleber Mendonça Filho, O país do cinema. O Som ao Redor. Dez. de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ijAl3WcNwQI>. Acesso em: 10 mar. 2022.
- CANAL Brasil. A diferença entre preço e valor no filme “Aquarius” | O País do Cinema. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Fv3n10A3aj0>>. Acesso em: 11 abr. 2023.
- CASTELO BRANCO, Guilherme. As resistências ao poder em Michel Foucault. Trans/Form/Ação, v. 24, n. 1, p. 237–248, 2001.
- CHAUÍ, Marilena. Uma nova classe trabalhadora: Indagações. In: CLASSE, que classe. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2013. p. 87-104.
- CHAUÍ, Marilena. A ideologia da competência: Escritos de Marilena Chauí, vol. 3. Autêntica, 2014.
- CUKIER, Rosa. Sobrevivência emocional: as dores da infância revividas no drama adulto. São Paulo: Editora Agora, 1998.
- COUTO, Mia. Murar o medo. Rev. bras. Psicanalítica. São Paulo, v. 47, n. 1, p. 29-31, mar. 2013.
- Correio 24 horas. Multado em R\$ 2 mil por promover festas, morador deposita R\$ 20 mil: 'Crédito para as próximas'. Correio 24 Horas. Publicado em: 14.11.2021. Acesso: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/multado-em-r-2-mil-por-promover-festas-morador-deposita-r-20-mil-credito-para-as-proximas/>
- DA ESCÓSSIA, Liliana; TEDESCO, Silvia. O coletivo de forças como plano de experiência cartográfica. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana. Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015.

- DELEUZE, Gilles. Diferença e repetição. São Paulo. Editora Paz e Terra, 2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Mil platôs, vol 1. São Paulo. Editora 34, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo. Editora 34, 2010.
- FAE, Rogério. A genealogia em Foucault. Psicologia em estudo, v. 9, n. 3, p. 409–416, 2004.
- FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- FOUCAULT, Michel. Deux essais sur le sujet et le pouvoir. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Dreyfus y Rainbow, Michel Foucault, un parcours philosophique. Paris: Gallimard, 1984.
- FOUCAULT, Michel. O corpo utópico, as heterotopias. São Paulo: N-1 Edições. 2013.
- FOUCAULT, Michel. Segurança, território e população: Curso no Collège de France (1977-1978). São Paulo. Martins Fontes, 2008.
- FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir. Rio de Janeiro. Editora Vozes Ltda. 1977.
- FOUCAULT, Michel. Em defesa da sociedade. São Paulo. Editora Martins Fontes. 1999.
- FOUCAULT, Michel. O que são as Luzes? In : Ditos e escritos – arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Vol. II. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- FREIRE, Paulo. Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido. São Paulo. Editora Paz e Terra, 2014.
- FERRARI, A.; MEDEIROS, V. Na história de um gentílico, a tensa inscrição do ofício. Revista Anpoll, Florianópolis, v. 1, 2012. p. 81-105.
- FERREIRA, Carolin Overhoff; NAFAFÉ, José Lingna. Resistência, necropolítica e fantasias de vingança–Bacurau (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 10, n. 2, p. 244-276, 2021.
- ROLNIK, Suely; GUATTARI, Félix. Micropolítica: cartografias do desejo. Petrópolis, RJ, 2006.
- RIBEIRO, Djamila. Lugar de fala. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.
- GOMES, Ana Angela; FREIRE, Keline. Memória em rizoma: cinema brasileiro e uma certa ideia de Nordeste. VIRUS, São Carlos, n. 15, 2017.
- HILÁRIO, Leomir. Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. Anuário de literatura: Publicação do Curso de Pós-Graduação em Letras, Literatura Brasileira e Teoria Literária, p.201-215.2013.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo (Nova edição). Editora Companhia das letras, 2019.
- KOPPER, Moisés; DAMO, Arli. A emergência e evanescência da nova classe média brasileira. Horizontes Antropológicos 24: 335-376. 2018.

LAGNY, Michèle. "O cinema como fonte de história." Cinematógrafo: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA (2009): 99-131.

MINH-HA, Trinh. Não pare no escuro In: MAIA, C. FLORES, L. (org.). O cinema de Trinh T. Minh-ha. Rio de Janeiro. Caixa Cultural. 2015.

MERCIER, Daniela. Estátua de Borba Gato, símbolo da escravidão em São Paulo, é incendiada por ativistas. El País Brasil. 24.07.2021. São Paulo.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido. Editora Paz e Terra, 2014.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. São Paulo. N-1 edições, 2018.

MBEMBE, Achille. Crítica da razão negra. São Paulo: n-1 edições, 2018-2.

MBEMBE, Achille. A ideia de um mundo sem fronteiras. Revista Serrote. 19 de out, 2020.

MENDONÇA FILHO, Kleber. Três roteiros. São Paulo: Companhia das Letras. 2020.

NIETZSCHE, Friedrich. Além do bem e do mal. Curitiba. Humus, 2000.

REIS, Octavio. Vai ter luta?: Aquarius e algumas narrativas do cenário político brasileiro no pré-golpe de 2016. UFRGS – Rio Grande do Sul. 2016.

RABINOW, Paul.; ROSE, Nikolas. O conceito de biopoder hoje. Revista de ciências sociais – Política e Trabalho. [S. l.], v. 24, p. 27–57, 2006.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. 1989.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. Revista estudos históricos, v. 5, n. 10, p. 200-215, 1992.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Revista estudos históricos, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

ROBERSON, Debi et al. Color categories: Evidence for the cultural relativity hypothesis. Cognitive psychology, v. 50, n. 4, p. 378-411, 2005.

Redação RBA. Massacre no Jacarezinho completa um ano com 24 das 28 mortes arquivadas pelo MP. Publicado em: 06.05.2022. Rede Brasil Atual. Acesso: <https://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/chacina-no-jacarezinho-completa-um-ano-com-24-das-28-mortes-arquivadas-pelo-mp/>

Relembre a destruição da placa de Marielle Franco. Aventuras na História – UOL. Publicado em: 08.03.2022. Acesso: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/historia-hoje/relembre-a-destruicao-da-placa-de-marielle-franco.phtml>

SILVEIRA, Roberto Azoubel da Mota; GARCIA, Eliana Lúcia. A reinvenção do Nordeste nas crônicas d' O Carapuceiro. Rio de Janeiro, 2007. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

SOUZA, Jessé. Como o racismo criou o Brasil. Sextante, 2021.

SCHWARCZ, Lília Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (org.). Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais. *Sociologia & Antropologia*, v. 4, n. 2, p. 391-431, 2014.

SOUZA, Jessé. Europeização e naturalização da desigualdade: em busca da gramática social da desigualdade brasileira, in Capítulo VIII da série: I Seminário Internacional Regional de Estudos Interdisciplinares: Condição Humana e Modernidade no Cone Sul da América Latina, 2002.

SOUZA, Jessé. A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato. Leya, 2017.

SOUZA, Jessé. A classe média no espelho. São Paulo: Sextante, 2018.

SCHWARCZ, Lilia. Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra." *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 29.10 (1995): 49-63.

UOL. O problema não é Bolsonaro, é esse Brasil por trás dele que não sabia existir, diz Mia Couto. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/rfi/2022/10/07/o-problema-nao-e-bolsonaro-e-esse-brasil-por-tras-dele-que-nao-sabia-existir-diz-mia-couto.htm>>. Acesso em: 11 abr. 2023.

VERMELHO. Leia a íntegra da crítica da revista Cahiers du Cinéma sobre Bacurau. Publicado: 12.10.19. Disponível em: <<https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-da-critica-da-revista-cahiers-du-cinema-sobre-bacurau/>>. Acesso em: 11 abr. 2023c.

XAVIER, Ismail. Análise fílmica em artigos científicos. *Revista Significação*. 19 de out. de 2018. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=dQ2W87EUzjs&feature=youtu.be&list=LLmYpgsJGWwfnf_vF-WJwz5w. Acesso em: 13 de fev. 2022.

WISNIK, José Miguel. O som e o sentid. São Paulo: Companhia das Letras. 1989.

GAILLE-NIKODIMOV, Marie. O conflito do direito e das leis não escritas In: O livro da hospitalidade. São Paulo: Senac SP. 2011.

NUNES, Rodrigo. Bacurau não é sobre o presente, mas sobre o futuro. In: EL PAÍS. 05 de out de 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/05/cultura/1570306373_739263.html

Filmografia

AQUÁRIUS. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux, Said Bem e Michel Merkt. (142 min). 2016. Colorido.

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles. Produção: Emilie Lesclaux, Said Bem e Michel Merkt. (124min). 2019. Colorido.

ELETRODOMÉSTICA. Direção: Kleber Mendonça Filho. (22min). 2005. Colorido.

O SOM ao redor. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. 2012. (125min). Colorido.

REFICE frio. Direção Kleber Mendonça Filho. (24min). 2009. Colorido.

Músicas

BAIANASYSTEM. Música: Sulamericano. Álbum: O futuro não demora. Gravadora: Maquina de Louco. 2019.

CAETANO VELOSO. Música: Objeto não identificado. Álbum: Caetano Veloso. Gravadora: Philips.1969.

WILDNER. Música: Eu queria morar em Beverly Hills. Álbum: Buenos Dias! Gravadora: Deckdisc 1999.

TAIGUARA, Música: Hoje. Álbum: Hoje. Gravadora: Odeon e EMI. 1968.

ANEXOS

O SOM AO REDOR

FICHA TÉCNICA

Roteiro: Kleber Mendonça Filho

Produção: Emilie Lesclaux

Fotografia e câmara: Pedro Sotero e Fabricio Tadeu

Montagem: Kleber Mendonça Filho e João Maria

Diretor de Arte: Juliano Dornelles

Som: Niclos Hallet, Gera Vieira e Ricardo Cruz

Assistente de direção: Clara Linhart

Elenco

Irandhir Santos	Clodoaldo
Gustavo Jahn	João
Maeve Jinkings	Bia
W.J. Solha	Francisco
Irma Brown	Sofia
Lula Terra	Anco
Yuri Holanda	Dinho
Clébia Sousa	Luciene
Albert Tenório	Ronaldo
Nivaldo Nascimento	Fernando
Felipe Bandeira	Nelson
Clara Pinheiro Oliveira	Fernanda
Sebastião Formiga	Cláudio
Mauricéia Conceição	Mária
Rubens Santos	Adaílton

AQUARIUS

FICHA TÉCNICA

Estreia: 2016

Roteiro: Kleber Mendonça Filho

Produção: Emilie Lesclaux, Said Ben e Michel Merkt

Fotografia e câmara: Pedro Sotero e Fabricio Tadeu

Montagem: Eduardo Serrano

Diretor de Arte: Juliano Dornelles e Thales Junqueira

Som: Niclos Hallet e Ricardo Cutz

Assistente de direção: Milena Times

Elenco:

Sônia Braga	Clara
Maeve Jinkings	Ana Paula
Iradhir Santos	Roberval
Humberto Carrão	Diego
Zoraide Coletto	Ladjane
Carla Ribas	Cleide
Fernando Teixeira	Geraldo
Barbara Colen	Clara em 1980
Daniel Porpino	Adalberto – Rodrigo
Pedro Queiroz	Tomás
Thaia Perez	Tia Lúcia
Arly Arnaud	Leticia
Rubens Santos	Rivaldo

BACURAU

FICHA TÉCNICA

Roteiro: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles

Produção: Emilie Lesclaux, Said Bem e Michel Merkt

Fotografia e câmara: Pedro Sotero

Montagem: Pedro Serrano

Diretor de Arte: Thales Junqueira

Som: Niclos Hallet, Ricardo Cruz e Cyril Holtz

Assistente de direção: Daniel Lentini

Elenco

Lia de Itamaracá	Carmelita
Sônia Braga	Domingas
Udo Kier	Michael
Bárbara Colen	Teresa
Thomas Aquino	Pacote Acácio
Silveiro Pereira	Lunga
Thardelly Lima	Tony Jr.
Rubens Santos	Erivaldo
Antonio Saboia	Forasteiro
Jonny Mars	Terry
Allison Willow	Kate
James Turpin	Jake
Brian Townes	Joshua
Charles Hodges	Chris
Chris Doubek	Willy
Edilson Silva	Robson
Ingrid Trigueiro	Daisy
Jamila Facury	Sandra

