

Viso: Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 26, jan-jun/2020

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**Uma trilogia possível:
entre as tramas invisíveis e o jogo
necropolítico**

Aldo Ambrózio

Luzia Margareth Rago

Universidade de Campinas (UNICAMP)
Campinas (SP)

RESUMO

Uma trilogia possível: entre as tramas invisíveis e o jogo necropolítico

Trata-se da apreciação da hipótese de se poder reconhecer, enquanto uma trilogia, os longas-metragens *O som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019), dirigidos pelo cineasta pernambucano Kleber Mendonça Filho. O fio discursivo que sustenta esta expectativa é sustentado em duas hipóteses: (1) a de que o governo contemporâneo, governamentalidade neoliberal, se apoia no exercício de uma modalidade de governo antiga, o poder pastoral; (2) o de pensar que existem e convivem, no humano, dois tipos específicos de memória: a que dá sustentação ao presente e ao futuro na forma da projeção e a que demarca uma possibilidade narrativa do passado, enquanto ser ontológico; isso nas ações da escolha, do corte e do encobrimento, próprias a cada sistema de governo político-econômico-social. Com esta perspectiva de leitura, se fará o comentário dos três filmes, cotejando algumas cenas que contribuem para o argumento principal do artigo.

Palavras-chave

Kleber Mendonça Filho; governamentalidade neoliberal; poder pastoral; memória

ABSTRACT

A Possible Trilogy: Between the Invisible Threads and the Necropolitic Game

We intend to consider the hypothesis that *O som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016) and *Bacurau* (2019), all of them directed by the Brazilian movie director Kleber Mendonça Filho, compose a trilogy. The narrative thread that sustains this idea is based on two hypothesis: (1) that the contemporary neoliberal government is based on the exercise of an ancient form of government, the pastoral power; (2) and that there are two specific forms of memory coexisting side by side in the human: one which supports the present and the future in the form of projection, and another one which delineates the possibility of narrating the past as an ontological being; that happens in the actions of choosing, of cutting and encumbering, which all belong to each political-economic-social government systems. With those perspectives in mind we shall provide a commentary to those three films by referring to some scattered scenes that contribute to sustain the text's main argument.

Keywords

Kleber Mendonça Filho; neoliberal government; pastoral power; memory

RAGO, Luzia Margareth; AMBRÓZIO, Aldo. “Uma trilogia possível: entre as tramas invisíveis e o jogo necropolítico”. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 14, n° 26 (jan-jun/2020), p. 26-52.

Aprovado: 24.06.2020. Publicado: 04.07.2020.

© 2020 Luzia Margareth Rago; Aldo Ambrózio. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 24.06.2020. Published: 04.07.2020.

© 2020 Luzia Margareth Rago; Aldo Ambrózio. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Introdução

Os longas-metragens *O som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019), dirigidos pelo cineasta pernambucano Kleber Mendonça Filho, compõem uma trilogia. Não é simples estabelecer o fio discursivo que comprove esta hipótese. Todavia, ao nos utilizarmos da perspectiva teórica do biopoder elaborada por Michel Foucault, conjugada com a elaboração do conceito de memória oriunda dos estudos de Sigmund Freud, pensamos ser possível entrever, na narrativa dos roteiros dos três filmes, um circuito comum, no interior do qual comparecem a presença de uma luta de poderes desiguais nos estratos sociais brasileiros e uma constante tentativa de encobrimento das lutas dos setores menos favorecidos.

A primeira linha teórica parte dos estudos que Foucault iniciou ao esboçar uma investigação das modalidades de governo do período contemporâneo, a partir de 1973, com a apresentação do curso *O poder psiquiátrico*.¹ A segunda prende-se ao estudo que Freud realizou sobre o conceito de memória em dois textos breves: “Memórias encobridoras”², de 1899 e “Uma nota sobre o ‘bloco mágico’”³, de 1925.

Da primeira abordagem, extrai-se o conceito de biopoder, pertinente para a leitura das operações de governo, quando o neoliberalismo se tornou a modalidade específica de arranjo das formas de operação dos Estados-nação contemporâneos. Nos filmes de Kleber Mendonça Filho, esse conceito permite uma possível explicação da permanência do patriarcado oriundo do período colonial, nas formações mais recentes de governo das populações. Como Foucault bem explorou no curso *Nascimento da biopolítica*⁴, o neoliberalismo permitiria o convívio da organização de relações de poder antigas no interior de arranjos recentes das formas de governo do Estado e das populações, afinal de contas, sua genealogia é remetida à tecnologia do poder pastoral. Um outro aspecto que esse conceito ajuda a entrever é a tensão permanente nas relações entre os personagens, por meio da qual é possível pressentir a presença de uma luta sem tréguas que se estende, do início ao

fim dos filmes, até que, com o desfecho dos enigmas das tramas, as relações de poder, que sustentam aquela luta, fiquem expostas.

Da segunda abordagem teórica, extrai-se a condição de possibilidade de este comentário dos filmes poder operar, sobre um mesmo plano narrativo, com duas lógicas disjuntivas de percepção da realidade: a dos governados – representada pelas memórias daqueles que comparecem nos filmes enquanto serviçais ou populações periféricas – e a dos governantes, representada seja pelos estratos de classe média em disputa por intervenção no tecido da narrativa, seja pelos estratos da elite propriamente dita, que tomam as decisões do que acontece com os demais personagens. Encobrimento e seleção do que se passa enquanto verdade fazem, então, parte desta disputa de quem tem a voz no momento de se efetuar uma leitura sobre o que será reconhecido como passado.⁵

Dito isso, é possível articular uma problemática para o comentário dos filmes, que percebe o seu desenrolar enquanto uma luta política contínua entre os personagens, no sentido da tentativa de fazer valer uma perspectiva específica sobre a variedade cambiante de outras possíveis, a partir do material audiovisual apresentado pelo cineasta. Prova disso é tanto o efeito catártico provocado no público, quanto o conjunto de interpretações possíveis sobre o conjunto da obra, a depender de onde o espectador se identifica no interior do cenário.⁶

Sendo assim, é possível apresentar um traço característico dos três longas-metragens: a presença da angústia e da repetição na vida dos que encarnam os papéis dramáticos desenhados pelo cineasta. Essa angústia e repetição se fazem notar na tensão entre o ingresso de elementos disruptivos passando a ato no enredo da trama, que, no entanto, é bem construída no sentido de possibilitar uma leitura de conjunto.

Em outras palavras, a angústia é notada seja em momentos de indecisão ou indeterminação, seja, mais fortemente, quando tais elementos fazem colapsar toda a compreensão que se tinha até a presentificação daquela cena específica. Todavia,

esse ingresso de elementos disruptivos se conjuga a um esforço, na construção do roteiro, no sentido de mostrar uma determinada continuidade, na forma de cenas bem concatenadas e com personagens que se encontram num enredo bem construído. Dito de outro modo, a angústia comparece nas disjunções e a repetição na tentativa de engendramento de uma história comum, a personas fictícias, pertencentes a mundos díspares da realidade brasileira.

De uma maneira introdutória, destacaremos, nos três longas-metragens, essa tensão entre cenas disruptivas e o que permanece apesar da inscrição das disjunções. No longa *O som ao redor*, que se passa, em sua quase totalidade, à rua Setúbal, no bairro de mesmo nome, na cidade de Recife, em Pernambuco, o disruptivo pode ser apreendido em cenas ou momentos do filme em que algo, completamente fora do contexto, salta para dentro da narrativa. São assim: o devaneio noturno da filha da personagem Bia (Maeve Jinkings) que, ao acordar à noite e caminhar em direção aos quartos dos pais e do irmão, não os encontra e, depois, quando no seu perambular noturno, chega ao hall do edifício e vê a invasão de uma turba de corpos negros adentrando pela entrada do edifício; o banho de mar do antigo senhor de engenho e agora proprietário majoritário dos imóveis da rua, no caso, o personagem Francisco (Waldemar José Solha), no final da tarde, quando o nível de perigo com a presença dos tubarões é elevado ao máximo grau, e, por fim, o tornar-se vermelho das águas da cachoeira na região de Bonito, quando ele, seu neto João (Gustavo Jahn) e a namorada Sofia (Irma Brown) estão a banhar-se.

Essas cenas informam que algo inapreensível está presente, apesar do seu não comparecimento explícito nas conversas recorrentes dos personagens. Esse algo desvelar-se-á no final, com a operação de revanche dos seguranças em relação a Francisco. Cria-se, assim, uma atmosfera para seu possível assassinato como um revide que os seguranças⁷ teriam tramado como vingança pela morte do pai quando Francisco, num período em que ambos eram pequenos, providenciara sua

morte, via contratação de um capanga, em uma operação de disputa de terras, materializada em uma briga em torno de uma cerca.

Percebe-se, deste modo, que o elemento disruptivo vem prestar contas de uma luta antiga, que exemplifica a continuidade da dissimetria econômica dos personagens, diante da sobreposição das leis de funcionamento de um sistema rural-fundiário para uma grande cidade metropolitana brasileira.

Em *Aquarius*, há todo um adentrar de cenas abruptas, representadas por memórias inconvenientes para os momentos em que se presentificam; entram neste quesito tanto conversas estranhas para os contextos das cenas montadas quanto eventos imprevistos para o momento de sua ocorrência. São assim: as lembranças de um ato sexual tórrido em meio à comemoração do septuagésimo aniversário da personagem Tia Lúcia (Thaia Perez); o ato de traição de Ana Paula (Maeve Jinkings), filha de Clara (Sonia Braga), ao contar que havia conversado com Diego (Humberto Carrão), adversário principal de Clara na narrativa, sobre os possíveis valores do apartamento que ela se negava a vender para a construtora de propriedade do personagem Geraldo (Fernando Teixeira), avô de Diego, além do sonho de Clara visualizando sua empregada furtar suas joias enquanto o seio retirado na operação de combate ao câncer sangrava.

Esses elementos disruptivos vão criando o suspense necessário para a percepção de que há uma guerra entre modos de vida distintos, representados pelos personagens Clara e Diego. A primeira, herdeira da revolução cultural dos anos de 1970, em seu fracasso em transmitir estes valores a seus filhos, e o segundo, já completamente inserido ao modo de vida neoliberal em atuação no presente, mas que, no filme, confirma a sobreposição do arcaico e antigo nas formulações presentes do jogo de forças das relações de poder, por ser o que herdará e administrará a construtora de propriedade do avô.

Em *Bacurau*, a própria estrutura de composição do filme já dá conta do desconcerto e da sensação de estranheza. O filme se passa num futuro próximo, só que os elementos musicais são buscados no movimento tropicalista da década de 1970. Um drone, em forma de disco voador, tal qual os de filmes norte-americanos de alienígenas da década de 1950, surge como objeto estranho à época e à história contada pelo diretor. De modo similar funciona a cena em que os personagens da região sudeste brasileira chegam de motocicleta e são questionados, pelos moradores do pequeno vilarejo, se visitaram ou visitariam o museu local.

Esses três momentos dispersos trazem, ao espectador, a percepção de estranhamento com coisas fora do lugar, dificultando uma leitura linear do enredo. Pouco a pouco, começa-se a perceber que um processo de extermínio coletivo fora negociado pelas elites locais, em formação de compromisso com um grupo de assassinos estrangeiros, e que o povoado de Bacurau está diante de mais uma luta pela sobrevivência; dentre tantas outras já travadas no passado, cujas marcas se encontram nos objetos destacados no museu. Diante de uma operação de supressão do que não é funcional ao modelo de governo, tão própria da atividade do neoliberalismo radical, os moradores de Bacurau respondem com a indignação ativa, qual seja, partem para o confronto aberto!

Sendo assim, tomados em perspectiva, os três filmes contam da permanência de um passado que insiste em se repetir, mesmo que as formas da repetição compareçam com elementos e objetos culturais diferentes e, quiçá, modelados com tecnologia de ponta. No longa *O som ao redor* é o patriarcado, marca do período colonial, representado pelo personagem Francisco, em suas diferentes facetas de concentração de renda, quer pelo acúmulo de terras, quer pela especulação imobiliária, o que retorna e constrange a tentativa de paisagem moderna forçada a partir do cenário de condomínio contemporâneo. No filme *Aquarius*, o retorno disfarçado do patriarcado se encontra em vias de se consolidar

no ato da transformação do edifício antigo, onde Clara morava, num condomínio de luxo – símbolo do primeiro empreendimento de Diego na construtora do avô – e motivo da recusa de Clara a movimentar uma disputa, entre os dois personagens, no decorrer de todo o roteiro do longa-metragem. No terceiro e último longa-metragem, *Bacurau*, o objeto de retorno é precipitado na própria trama da narrativa; a luta pela posição de narrador – no caso, se este será uma versão do patriarcado, representado pela vitória das elites locais ou uma história do povoado, apresentada nas marcas do museu – é o que possibilita a construção da trama.

Em suma, os três filmes contam esse processo de retorno do passado intransponível e das possibilidades presentes de luta e construção de um porvir outro, no modo como o Brasil se constituiu enquanto economia periférica, em três dimensões, por meio das quais o motor da luta migra de algo suprimido do contexto para o desenrolar do próprio enredo que compõe a narrativa da história. Esse transitar do elemento motor do contexto ficará melhor explicitado nos próximos itens.

O som ao redor: continuidades arcaicas em arranjos recentes

O som ao redor introduz, de forma direta, a questão que Kleber Mendonça Filho trabalha detalhadamente em sua trilogia, qual seja: o retorno do arcaico brasileiro em ajustes institucionais com aparência moderna. O filme é dividido em quatro partes: “Introdução”; seguida de três capítulos nomeados, respectivamente, “Cães de guarda”, “Guardas noturnos” e “Guarda-costas”.

Na “Introdução”, o espectador é apresentado a uma sequência de fotografias em preto e branco da sede da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), em Pernambuco, para, logo em seguida, ser introduzido na paisagem urbana do bairro de Setúbal, na cidade de Recife. O fluxo descontínuo das imagens fotográficas comparado com a tomada aérea de cenas realistas da rua onde se desenrolará quase a totalidade da história dão a impressão de que o diretor deseja insinuar a

supressão de algo, entre o período da fundação da instituição por Celso Furtado, em 1959, a pedido do então presidente Juscelino Kubitschek, e a realidade do presente nos idos de 2012.

Sabe-se que a SUDENE representou, enquanto instituição, a consolidação de uma tradição do pensamento nacional, que afirmava só ser possível a modernização do Estado brasileiro caso se efetivasse a reforma de suas estruturas rurais arcaicas. A perspectiva de pensadores como Caio Prado Júnior, Sérgio Buarque de Holanda e o próprio Celso Furtado ia na direção desta necessidade de modernização e integração do Brasil no ciclo de desenvolvimento econômico das economias consideradas avançadas. Segundo eles, para que isso fosse possível, seria necessária a retirada dos entraves representados pelos grandes latifúndios rurais. Sendo assim, para modernizar-se, o país precisaria criar as estruturas do trabalho assalariado e organizado em associações de representação política, assim como contar com a presença de organizações empresariais com estrutura semelhante às das economias do centro do sistema capitalista.

Quando Kleber Mendonça Filho apresenta o cenário urbano da Recife ambientada no bairro de Setúbal, é justamente a ausência da realização deste projeto de país que pode ser evidenciada na estrutura patriarcal que governa a rua Setúbal, palco de relações de trabalho precarizadas de empregadas domésticas e de vendedores ambulantes. Fica bem perceptível a continuação e sobreposição das relações econômicas do antigo engenho na organização social desta rua, onde o personagem Francisco concentra, na forma da propriedade imobiliária, o antigo poderio que sua família gozava enquanto produtora de açúcar, com o uso do trabalho escravo.⁸ Francisco é o típico patriarca de família tradicional brasileira que se apresenta na forma do homem cordial. Sua posição concentra um conjunto de violências não explicitadas, só que o trato com o outro assume a forma da educação e da gentileza, desde que aquele não frustrar a posição imaginária que este tipo de pessoa dele faz.

Sendo assim, se as empregadas domésticas e os demais empregados em condições precarizadas se portarem com resignada submissão e não se aterem a uma organização coletiva serão tratados com delicadeza e educação; porém, caso apresentem alguma ambição de mudança das posições relativas na estrutura social, receberão a violência dissimétrica da força de quem percebe o Estado e o espaço urbano como sendo extensões de sua própria casa.

Com a família, Francisco também mantém esse padrão de percepção e organização do mundo. Os filhos, netos e parentes são os encarregados da condução dos negócios, que se transferiram da produção de açúcar para a especulação imobiliária. Francisco é, assim, proprietário da agência imobiliária localizada na rua de seu prédio e emprega, na mesma, a totalidade de seus familiares.

No entre dessa dissimetria principal representada pela diferença de renda e poder político do personagem Francisco em relação às empregadas domésticas, juntamente com os vendedores ambulantes da rua, fica espremida a classe média urbana acossada, seja pela ambição de tornar-se rica, seja pelo medo diário de proletarizar-se. Uma observação de Rabelo (2015) é interessante para precisar este estrato social apresentado no filme:

O aumento do patrimônio pessoal engaiola aqueles que, sem laços comunitários ou políticos, são governados por interesses regulados pela mercadoria e vivem sob a tensão permanente de algo ameaçador que estaria por vir. As grades que se multiplicam, do apartamento térreo ao de cobertura, protegem do medo e o atizam.⁹

É neste cenário tenso, polarizado estruturalmente e ameaçado com o medo da invasão dos menos favorecidos materialmente, que chegará o personagem Clodoaldo Pereira dos Santos (Iranthir Santos), oferecendo os serviços de sua empresa de segurança que, para se efetivarem, necessariamente precisarão passar pela autorização de Francisco.

A chegada da empresa de segurança marca, então, a sequência do filme em três capítulos, especificamente nomeados de “Cães de guarda”, “Guardas noturnos” e “Guarda-costas”, funcionando, deste modo, tanto os títulos quanto a diferença de agentes – no caso, cães, guardas e capangas – como os elementos principais que agenciarão as três passagens de cena. Assim, os cães são abandonados e substituídos pelos guardas que, logo depois, serão transformados em capangas pessoais de Francisco, em mais uma insinuação da continuidade do modelo rural arcaico na estrutura urbana, na posição de coronel ocupada por Francisco nos moldes de um empresário contemporâneo, proprietário de uma agência imobiliária de uma grande cidade.

As contradições, tensões e anomias dos personagens acontecerão no interior deste cenário pesado e marcado pela sensação do retorno do que foi elidido de cena, antes que este contexto, com a marca da imobilidade, fosse estabelecido. Neste sentido, abundam signos que insistem em trazer de volta o que foi interrompido de efetivar-se no projeto de modernização brasileiro, pela permanência deste elemento representado pela figura do coronel.

Podem ser lidas assim todas as passagens de suspense e entrada de objetos ficcionais em cenas com imagens extremamente realistas. Seguem neste conjunto: o devaneio noturno da filha da personagem Bia, mostrando o medo da invasão da massa miserável nos ambientes remediados; a cena de um agrupamento de corpos, quando Clodoaldo está a transar com a empregada da casa de João, neto de Francisco; o avermelhar das águas da cachoeira na região de Bonito, local onde ficava o engenho de Francisco e os sons fantasmagóricos ouvidos por Sofia, namorada de João, quando estão visitando o antigo cinema, também localizado na região do engenho.

Kleber parece querer mostrar, com a incidência e persistência dessas imagens estranhas ao contexto, que as lutas quilombolas e camponesas – suprimidas pelos processos políticos que sustentaram a sobreposição do latifúndio para o

tecido urbano¹⁰ – como não se realizam na forma da organização dos que se encontram em atividades precárias, acabam retornando na forma de imagens fantasmagóricas que assombram os remediados e os atuais antigos senhores.¹¹

Por fim, gostaríamos de comentar o desfecho do filme. Nas cenas finais, dá-se o evento da revanche, quando o personagem Clodoaldo e seu irmão são convidados por Francisco para se tornarem seus “Guarda-costas” e, aproveitando o momento a sós com o dono da rua, apresentam a intencionalidade que motivara a oferta dos serviços de segurança privada. Francisco fica sabendo que os dois, agora, “Guarda-costas”, são filhos de um pequeno proprietário de terras assassinado juntamente com o irmão, por seu antigo capanga, na data de 27 de abril de 1984, por causa de uma cerca.

Fica claro, então, para o coronel urbano e para os espectadores, que a aproximação dos dois “Guarda-costas” se dera para vingarem a morte do pai e do tio. Desvelado este enigma, ocorre um corte da cena e a câmera é direcionada para um ambiente mais pitoresco e banal em que a personagem Bia comemora em família o lançamento de bombinhas¹², no quintal da vizinha, para irritar o cachorro que tirava o seu sossego com os latidos diários. Seguem-se, daí, na forma da finalização do filme, os barulhos conjugados dos disparos de armas e dos fogos de artifício.

Não se fica sabendo quem morreu ou se alguém morreu. Não obstante, fica certa a sensação de imobilidade da estrutura do patriarcado que, apesar de arcaica e disfuncional para o funcionamento da economia contemporânea, persiste em sua perpetuação na realidade brasileira. Nas palavras de Rabelo (2015),

A não explicitação sobre os mortos, se é que houve mortos, é decisiva, pois, em qualquer dos casos, nada se resolve estruturalmente: outros cães continuarão a ladrar, outros “coronéis” continuarão a precisar de capangas, outros vingadores retornarão, e a cidade continuará a gerar ruídos confusos e a

amortecer os confrontos. Nada se supera ou se aperfeiçoa, a não ser as estratégias da vingança pessoal, sem poder de mobilização.¹³

É com esta espécie de frio na barriga, misturado com uma sensação de resignação diante da estrutura arcaica de nossa brasilidade, que seguimos para o comentário do segundo longa-metragem, no qual é possível perceber uma pequena modificação e tremular dos elementos estruturais do patriarcado.

Aquarius: transmissão frustrada?

Eu desisto
Não existe essa manhã que eu perseguia
Um lugar que me dê trégua ou me sorria
E uma gente que não viva só pra si
Em que eu digo
Que estou morto pra esse triste mundo antigo.¹⁴

O filme *Aquarius* já traz elementos novos para a percepção da permanência do arcaico, nas intrincadas linhas da trama da construção do presente, em meio à qual estão em jogo os modos de governo dos nossos corpos e de nossas vidas, neste processo deliberado de condução das condutas posto em atividade pela governamentalidade neoliberal.

O roteiro faz alusão tanto a um movimento concreto de ocupação do Cais José Estelita em Recife, no sentido de evitar a construção de uma área condominial sobre terreno público, quanto à luta solitária de uma personagem que não enxerga nas ofertas da vida presente algo que possa sustentar uma posição desejante. Para ela, esta se definiria para além da pobreza estética-política-vital da segurança e do funcionalismo, tão caros aos projetos que se impõem como modos de viver uma vida empresariada de si mesma e vazia de sentidos, na relação com o outro, desde que não seja mediada pelo interesse e pela utilidade.

Se é possível realizar uma síntese do conjunto de questões que o filme levanta sobre nossa brasilidade e nossa contemporaneidade, poderíamos colocar uma que transitasse

pela vertigem de pensar como vidas e tempos, em uma primeira geração, que abarcaram personagens tais quais as Tias Lúcias (Thaia Perez) terminam em vidas insossas, em uma terceira geração. Afinal, trata-se de vidas expressivas da experiência da revolução sexual dos anos de 1960 que, em meio à cerimônia de comemoração de seu septuagésimo aniversário, são povoadas pela memória de cenas tórridas de sexo sobre uma escrivãzinha, nas quais a passagem do desejo parece interrompida por um certa programação funcional: um filho homossexual não consegue contar de seu relacionamento para uma mãe que, a princípio, não o condenaria; uma filha tem dificuldades em abandonar a disputa edípica em torno da posse da afeição paterna e se contém no horizonte diminuto de manter a funcionalidade de uma profissão inócua e um terceiro filho, no caso, o mais velho, que se acomoda na perspectiva de um casamento adequado aos moldes de uma vida segura e normalizada.

Vislumbrando este cenário, fica a pergunta: o que teria acontecido entre essas três gerações para que a herança recebida pelos pós-revolucionários dos anos de 1970 terminasse na mera criação de normalopatas¹⁵ conformados e excessivamente preocupados com suas carreiras e na conversão de suas vidas em capital humano? Parece ser esta uma das questões a atravessar a luta da personagem Clara (Sonia Braga) no decorrer de todo o longa-metragem.

Clara é herdeira direta de Tia Lúcia. Vence um câncer sem perder a sensualidade, nega-se a tornar-se uma mulher ressentida após o falecimento do marido a quem amava; nega-se, também, a conformar-se com a vida em condomínio¹⁶ a ela ofertada por uma construtora importante da cidade de Recife; vence desejantemente, sem recorrer ao ressentimento ou à vitimização, todas as pressões de seu opositor Diego (Humberto Carrão), neto do dono da construtora e com MBA nos EUA; não obstante, apesar de todas essas vitórias, não consegue transferir essa potência para seus herdeiros diretos, seus filhos, que levam vidas mais adequadas à modalidade Diego que à de Tia Lúcia.

O mundo a ela oferecido por todos esses personagens, que poderíamos denominar contemporâneos, é velho demais comparado ao desejo de um mundo que foi impedido de se realizar. Impedido pela permanência e insistência que o mais arcaico de nossa sociedade escravocrata e machista teima em reaparecer em modelitos *prêt-à-porter* sabor baunilha, além de estilizados *à la* tecnologia de ponta.

Sendo assim, pensar nossa brasilidade a partir da negação do personagem Clara é lidar com todas essas questões que, graças a um pouco de covardia misturado com uma imensidão de oportunismo, impediram de trazer, às luzes e ao debate público, eventos tão sérios para a memória do país como a escravidão, a ditadura militar e a entrada subalterna na governamentalidade neoliberal, a partir dos anos de 1990.

Aqui um elo pode ser estabelecido entre os dois filmes e servir de explicação para a percepção de imobilidade e anomia, no cenário político-econômico-social na paisagem urbana dos anos 2002, apresentada pelo longa *O som ao redor*. O motivo da permanência do arcaico na aparente novidade dos condomínios fechados do bairro Setúbal se daria pela cessação dos devires revolucionários engendrada pelo Golpe Civil Militar de 1964-1985 e reafirmado pela agenda neoliberal dos governos democráticos, que se seguiram à abertura política.

Naquele filme, essa ausência de luta dos precarizados, no presente, era substituída pela aparição de imagens e sons fantasmagóricos das lutas de seus antepassados – no caso, os escravos e camponeses – nas formações sintomáticas dos remediados. Em *Aquarius*, essa retirada das lutas e das possibilidades de mobilização entre as classes sociais delas derivadas funciona como o elemento que explica a dificuldade de Clara encontrar pouso para o seu desejo e passar essa herança para os filhos, já identificados e amortecidos no modo de vida engendrado pelo neoliberalismo.

Freud sabiamente dizia que tudo o que não pode ser elaborado, via simbolização, pelo nosso aparelho psíquico retorna de

forma disfarçada, por meio dos sintomas. Se coubesse, assim, uma metáfora do Brasil, enquanto um sujeito cujo inconsciente é apresentado nestes filmes, muita análise seria necessária. Destacaríamos problemas fundamentais como a vida em condomínio, o recente Golpe de Estado¹⁷, que reatualiza o de 1964, e a enorme desigualdade social. Assim nos aproximariamos dos imensos conflitos que grassam disfarçados na mitologia do brasileiro feliz, festeiro e cordial, que talvez seja a maior doença, se é que se pode falar de doença mental deste sujeito tornado Estado-nação.

No próximo filme, *Bacurau*, a luta sairá das formações de compromisso dos sintomas dos remediados e se presentificará enquanto a própria estrutura da narrativa. É como se o inconsciente do sujeito se colocasse a céu aberto para ser lido nas tramas do roteiro cinematográfico.

***Bacurau*: um acerto de contas**

Eu vou fazer uma canção pra ela
Uma canção singela, brasileira
Para lançar depois do carnaval
Eu vou fazer uma canção de amor
Para gravar num disco voador
Uma canção dizendo tudo a ela
Minha paixão há de brilhar na noite
No céu de uma cidade do interior
Como um objeto não identificado.¹⁸

O filme *Bacurau* suscita, em meio a uma multiplicidade de temas, uma questão instigante: a importância do museu, espaço heterotópico, como aponta Foucault¹⁹, que condensa múltiplas temporalidades, muitos acontecimentos e segredos ocultos. Ali encontram-se reunidos o passado, a história, as memórias ou contramemórias de um povo e de uma época. Espaço da resistência, da inspiração para as novas lutas que se têm de enfrentar, é um lugar da memória, onde se arquivam as histórias de luta, de confrontos, de derrotas e vitórias. É assim que lemos a importância do Museu de Bacurau, tantas vezes anunciado, ao longo do filme, causando perplexidade e incompreensão até a resolução do conflito. O museu, heterotopia do tempo, carrega o passado que não passa, pois

se reatualiza na dominação contínua do capital, cada vez mais violenta e mortal, mas também preserva as armas da resistência, armas materiais e não apenas simbólicas. Aqui, o museu é o lugar da memória sempre viva, afetiva, pois emerge de um grupo que ela une e que a sustenta.

Dois mundos se confrontam, neste filme, duas realidades, duas maneiras de viver, que alguns poderiam chamar de pós e pré-modernidade, capitalismo empresarial e mundo rural pré-capitalista, um universo que carrega o passado e a tradição e outro em que tudo o que é sólido desmancha imediatamente no ar. Não importa como os denominemos, o que está evidente é o confronto de dois modos de existência, irreduzível a gerações, a etnias, ao gênero, porém, marcadamente classista. Se os habitantes pobres do sertão nordestino têm acesso à tecnologia, fazendo uso de celulares e da internet, estão socialmente muito distantes dos mercenários gringos que chegam com suas avançadas tecnologias e um drone. No entanto, ao mesmo tempo, sua enorme pobreza material contrasta com a agudeza fina da percepção, com a rapidez da articulação social, com a riqueza da experiência comunitária que carregam de longa data, marcada por uma tradição de lutas, de resistências, de coragem e de criatividade, como vamos descobrindo ao longo do filme.

Em se considerando essa população carente, somos levados a constatar a importância de se ter um passado, afinal, a história é aquilo que nos adensa, que nos fortalece, que nos enraíza, ao nos dotar de passado, isto é, de referências fundamentais para lutar e viver. Já em relação aos que chegam, ficam claros o descompromisso absoluto, o desenraizamento, a ausência de noções compartilhadas, de língua comum, de qualquer vínculo afetivo e a perda das referências tradicionais que organizam a vida subjetiva e socialmente. Se a força da História é permitir diagnosticar o presente, delinear linhas de fuga ou estratégias de futuro, tendo em vista a afirmação da liberdade, sua ausência se traduz não apenas pela falta de perspectivas de vida no presente, mas pela produção de indivíduos imbecilizados, frágeis e violentos.

Já sabemos que uma das principais estratégias de controle social dos regimes totalitários é a atomização dos indivíduos, é a quebra dos vínculos espontâneos estabelecidos entre si e entre os grupos sociais, como analisa Hannah Arendt (1906-1975), em *As origens do totalitarismo*, assim como o silenciamento da memória coletiva que os une como um polo de identificação.²⁰ A destruição das redes de articulação política tem objetivos precisos: sem vínculos afetivos, políticos e sociais fortes que nos ancorem, portanto, sem história e sem memória, ficamos soltos, fragilizados, vulneráveis, presas fáceis para os regimes totalitários.

O totalitarismo que se preza deve chegar ao ponto em que tem de acabar com a existência autônoma de qualquer atividade que seja, mesmo que se trate de xadrez. Os amantes do “xadrez por amor ao xadrez”, adequadamente comparados por seu exterminador aos amantes da “arte por amor à arte”, demonstram que ainda não foram totalmente atomizados todos os elementos da sociedade, cuja uniformidade inteiramente homogênea é a condição fundamental para o totalitarismo. [...] Os movimentos totalitários são organizações maciças de indivíduos atomizados e isolados.²¹

Na mesma direção, a anarquista italiana Luce Fabbrì (1908-2000), ao analisar a emergência do fascismo em seu país, reflete sobre a solidão do indivíduo moderno, sem enraizamento social e político orgânico, experiência que o debilita e o torna totalmente exposto ao poder. Em suas palavras,

O homem isolado não é forte, como se dizia, mas débil; débil se se isola por orgulho na selva; débil se o temor o isola no silêncio sob uma dominação titânica; débil se se deixa explorar na fábrica, um entre milhares, negando-se a buscar na associação com seus companheiros energias para lutar contra a injustiça. Em todos esses casos, será débil e escravo; será menos homem, já que o homem existe e se define por suas relações com os demais.²²

Apostando na necessidade natural de laços espontâneos entre os indivíduos, Luce Fabbri afirma que autoridade coercitiva e sociedade orgânica são termos antitéticos. O governo totalitário militariza todos os aspectos da vida cotidiana, inclusive o cultural, separando e isolando o indivíduo e, deste modo, enfraquecendo-o.

E em lugar algum o indivíduo está mais sozinho, mais separado dos demais, mais 'desorganizado' do que no exército. Suprimindo o estado maior, um exército bem disciplinado desaparece. Todas as molas estão presas pelo alto e a pirâmide não tem fundamento.²³

Mais recentemente, David Le Breton (2018) alerta para os perigos da extrema individualização em nosso mundo, inclusive no que se refere ao sentido da própria existência; liberto das tradições ou dos valores comuns, o sentido desvincula-se de toda autoridade. Então, "cada um se torna seu próprio dono e só precisa prestar contas a si mesmo".²⁴ O esvaziamento das experiências comuns, coletivas e solidárias transforma-se em ameaça profunda de destruição dos vínculos sociais e dos valores morais, o que pode ser percebido nas relações precárias, agressivas, inconsistentes que estabelecem os visitantes-milicianos com os moradores, com as autoridades locais de Bacurau e inclusive entre si mesmos.

Figuras insensíveis e descompromissadas, provenientes de lugar nenhum, desenraizados e arrogantes, mal chegam a formar um bando ou uma gangue, como se conhecia no passado, com mínimos códigos e normas de conduta, capazes de sustentar um pacto mafioso; longe disso, não há nada que os una a não ser o desejo de morte, de eliminação do outro, que pode até ser um deles mesmos. Pouco importa. Assim, contrastam fortemente com os moradores miseráveis de Bacurau, que entendem de amizade e sabem unir-se em momentos de necessidade. A conclusão de Le Breton pode aqui ser muito esclarecedora: "Apenas a continuidade, a solidez do vínculo social e seu enraizamento possibilitam criar

amizades duradouras e, portanto, formas de reconhecimento no cotidiano”.²⁵

Ora, ter um museu, onde se condensam histórias e memórias de sofrimento, dor, alegria, derrotas, resistências e lutas vividas pelos antepassados, preservadas e transmitidas ao longo do tempo é um privilégio, e os habitantes do vilarejo sabem por que se orgulham do Museu de Bacurau. Afinal, este guarda toda a história do sertão, do coronelato, do homem cordial, da casa grande e senzala, mas também dos pobres, dos jagunços, do cangaço, das suas lutas, resistências e dos seus troféus.

Apesar de viver periféricamente, afastada de qualquer centro, esquecida, sem constar do mapa e fortemente ameaçada pelo poder nefasto do capital, a população desse região sertaneja sente-se fortalecida e segura, e não precisa de muitas palavras para articular-se e enfrentar os inimigos comuns, seja na figura do governante, seja na da gangue internacional, que chega apenas para matar, comandada pelos imperativos do capital estrangeiro. Sem causa, sem ideais, nem esperança, estes são jovens que se lançam para descarregar o desespero incompreendido, porém mortífero, de alguma situação pessoal insuportável, como eles mesmos narram. Matam e transam, pouco importa a maneira pela qual descarregam a adrenalina nesta paisagem sinistra.

Esses mercenários gringos fazem pensar nas reflexões de Shoshana Zuboff, sobre uma nova *lógica de acumulação baseada na vigilância massiva*, que engendra o “capitalismo de vigilância”, com suas sofisticadas formas de poder digital, produzindo massas de informação sobre os usuários e mapeando os gestos do indivíduo e de toda a sociedade.²⁶ Como alerta Harcourt: “hoje, qualquer simples traço digital pode ser identificado, armazenado e agregado para constituir um esboço composto do que gostamos, de quem amamos, do que lemos, de como votamos e de onde protestamos”.²⁷

Remete também às análises da antropóloga argentina Rita Laura Segato sobre “a mutação das formas do bélico”, sobre um novo tipo de guerra, correlato das formas depredadoras da

exploração capitalista do trabalho, que atinge desde os corpos femininos, pelo estupro ou por outros modos de humilhação, chegando a execuções, desaparecimentos e assassinatos em massa de grupos populares comunitários, que morrem aleatoriamente.²⁸ Novas formas da guerra que vêm para derrotar violentamente as organizações populares e os movimentos de resistência social, que emergiram no Brasil, na Argentina, na Bolívia, no México e na Colômbia, com suas conquistas sociais e a possibilidade de soluções comunitárias criativas para o enfrentamentos de suas necessidades, nos últimos trinta anos.

Neste filme, não se trata apenas do governo minucioso da vida privada ou da coletividade do vilarejo por um drone, que tudo controla como “objeto não-identificado” pairando no céu, vigiando inclusive os próprios atos e gestos dos integrantes do bando terceirizado. O comando superior não é visível e suas ordens são dadas e recebidas por aparelhos invisíveis de escuta, que os milicianos carregam no ouvido. Na sociedade de controle, o jogo necropolítico conduzido tecnologicamente produz um campo de extermínio da população local, progressivamente surpreendida, ameaçada e assassinada em suas casas, nas estradas, em carros ou em motos. Além do mais, a notícia estampada na tela da televisão, rapidamente visualizada no momento em que um dos milicianos invade uma casa, informa que “execuções públicas recomeçam no vale do Anhangabaú”, em São Paulo. Deixa claro que a necropolítica, a violência mortífera contra a população, não ocorre apenas no sertão esquecido do Nordeste, onde os coronéis nunca perderam seu poder. O capitalismo neoliberal se globalizou e suas sofisticadas tecnologias de poder se disseminam velozmente, dando lugar a novas formas de guerra.

Contudo, a população de Bacurau tem passado, já passou por muitas experiências de violência, sabe que só pode continuar vivendo se se unir, resistir e lutar. Silenciosa, reconhece seus líderes, com os quais colabora; criativa, tem seu cantor que dedilha uma viola e anuncia a saída com o cordel irreverente que compõe imediatamente, sem intimidar-se com os

desconhecidos que chegam... Com seus versos, lança um alerta no ar ao mesmo tempo em que desnuda os visitantes que se sentem constrangidos e acuados. Esvaziados de quaisquer experiências de vida, estes não podem compreender minimamente o que se passa aos seus olhos, nem explicar as frases que mal escutam.

A reviravolta é rápida e logo tudo se esclarece: as esparsas referências e convites para que os visitantes conheçam o Museu de Bacurau, a princípio esdrúxulas e deslocadas, ganham sentido: nesse espaço, encontram-se espingardas, revólveres, facas e facões, que remetem à tradição de Lampião, lembram os cangaceiros, as armas e os ossos dos que foram derrotados, seus heróis reverenciados no presente. Uma tradição se formou e não se perdeu. Os mais velhos conhecem e são respeitados, desde o início do filme, que não por acaso registra o enterro de Dona Carmelita – interpretada por outra personagem histórica, Lia de Itamaracá –, matriarca de 94 anos, símbolo da origem e da união do povoado que com ela se identifica e que a homenageia. Por isso mesmo, é ela quem reaparece definindo o desenlace final, ao impedir o mercenário-mor estrangeiro de suicidar-se: ele deve morrer de outro modo, não como decidir.

Nos restos mortais, nas roupas, armas e objetos armazenados no Museu, condensa-se toda uma história de enfrentamento da violência do capital, da luta de classes, mas também da resistência e do combate. Na cena em que o conflito se resolve em favor dos oprimidos, estão expostas, na porta da igreja, as cabeças decepadas dos inimigos há pouco derrotados, atrás da população local reunida para ver o *big boss* alemão, misto de chefe nazista e empresário neoliberal estadunidense, ser encarcerado vivo na cova-prisão silenciosamente preparada pelos habitantes do povoado. Em seguida, à sua frente, o prefeito Tony Jr., seminu, é amarrado de costas em um burrinho, com uma máscara infantil de monstro atada em sua cabeça, para que não veja nada e apenas sinta o sofrimento do fim do mundo. Acerto de contas, afinal, ao som emocionante

da música de Geraldo Vandré, que canta: “você que não me entendeu, não perde por esperar”.²⁹

Referências bibliográficas

ARENDDT, Hannah. *As origens do totalitarismo. Totalitarismo, o paroxismo do poder*. Rio de Janeiro: Editora Documentário, 1979.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. *Mal-estar, sofrimento e sintoma*. São Paulo: Boitempo, 2015.

FABBRI, Luce. “Vitalidad y Espontaneidad de lo Organico”. *Lucha Libertaria*, Montevideo, v. XX, n. 171 (mayo, 1957).

FOUCAULT, Michel. *O poder psiquiátrico*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Nascimento da biopolítica*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *O corpo utópico. As heterotopias*. São Paulo: n-1, 2013.

FREUD, Sigmund. “Memórias encobridoras”. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. III, p. 287-304.

_____. “Uma nota sobre o ‘bloco mágico’”. In: *Obras completas de Sigmund Freud*. Tradução de Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. v. 16, p. 267-294.

HARCOURT, Bernard E. *Exposed. Desire and Disobedience in the Digital Era*. Cambridge (MA); London: Harvard University Press, 2015.

LE BRETON, David. *Desaparecer de si: uma tentação contemporânea*. Tradução de Francisco Morás. Rio de Janeiro, Petrópolis: Vozes, 2018.

MATTOS, Romulo. “Tropicalismo e canção engajada no filme *Bacurau*”. *Esquerda online*, 29/09/2019. Disponível em: <<https://esquerdaonline.com.br/2019/09/29/tropicalismo-e-cancao-engajada-no-filme-bacurau/>>. Acesso em 23.04.2020.

RABELLO, Ivone Daré. “O som ao redor: sem futuro, só revanche?”. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 101 (mar. 2015), p. 157-173. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002015000100157&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 15/04/2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002015000100009> .

RAGO, Margareth. *Foucault, história e anarquismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2004.

SEGATO, Rita Laura. *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Puebla: Pez en el árbol, 2014.

TAIGUARA. *Universo do teu Corpo. Viagem* [disco sonoro]. São Paulo: Odeon, 1970.

VELOSO, Caetano. “Não identificado”. In: COSTA, Gal. *Gal Costa* [disco sonoro]. Rio de Janeiro: Philips Records, 1968-1969.

ZUBOFF, Shoshana, *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. New York: PublicAffairs, 2019.

Luzia Margareth Rago é professora do Departamento de História da UNICAMP. Aldo Ambrózio é pós-doutorando em História Cultural na UNICAMP.

¹ FOUCAULT, 2006.

² FREUD, 1996.

³ FREUD, 2011.

⁴ FOUCAULT, 2008.

⁵ Margareth Rago, em “Libertar a História”, ilustra bem essa tensão inerente à construção de uma percepção comum daquilo que reconhecemos enquanto passado: se será algo da ordem da conservação – o passado enquanto peso da tradição – ou da reinvenção – neste caso, o passado comparece enquanto abertura de possíveis. Assim percebido, ele abre possibilidades de narrativas outras que proporcionam germes de novos presentes e quiçá possibilidade de futuros alternativos a uma “repetição do mesmo” enquanto passado que resiste e perpetua as relações de poder em operação no presente. Cf. RAGO, 2004, p. 41-62.

⁶ Para se ter uma ideia dessas disparidades de interpretação, basta ler as críticas dos três filmes que variam bastante conforme a orientação político-social do espectador. O efeito catártico é comum a todos, não obstante a

isso, o modo como o filme é percebido enquanto obra é bem diferente quando a escrita está comprometida com a conservação e quando ela é comprometida com a transformação social.

⁷ Os seguranças, posteriormente tornados guarda-costas, são irmãos.

⁸ As formas não formalizadas do trabalho dão conta da continuidade das relações de organização social do Brasil Colônia na estrutura urbana das grandes cidades brasileiras. Não é forçar a barra afirmar que as relações de favores entre senhores de engenho e escravos se travestem nas excentricidades do trabalho doméstico e do ajuntamento caótico dos serviços urbanos dos inempregáveis em uma relação de trabalho formal.

⁹ RABELLO, 2015, , p. 159 .

¹⁰ É bom destacar que se acumulam referências às lutas quilombolas, camponesas e os sucessivos esmagamentos que receberam pelas atividades das elites rurais que, posteriormente, migraram para a especulação imobiliária nos grandes centros urbanos. Neste sentido, na região de Bonito, em Pernambuco, travaram-se lutas e massacres de escravos e de camponeses lembradas por acontecimentos como o estabelecimento do Quilombo dos Palmares, no século XVII; pela revolta messiânica contra a miséria, liderada por Silvestre José dos Santos, em 1819, na serra do Rodeador; e, por fim, pela Revolta dos Quebra-Quilos, em dezembro de 1874.

¹¹ A brincadeira com a formação do substantivo quer fazer ver a sobreposição da forma antiga no objeto atual.

¹² Espécie de foguetes em miniatura.

¹³ RABELLO, 2015, p. 172.

¹⁴ TAIGUARA, 1970.

¹⁵ Termo caro a Lacan para pensar na vitalidade e positividade dos sintomas nas psiconeuroses ativados pelo processo de angústia.

¹⁶ Um texto agudo e inquietante sobre a produção e funcionamento da vida em condomínio é oferecido por Christian Ingo Lenz Dunker em *Mal-estar, sofrimento e sintoma* (2015).

¹⁷ A presidenta Dilma Rousseff foi destituída da função de chefe de estado e de governo em 31 de agosto de 2016. Apesar dos ritos terem ganhado o aspecto da normalidade jurídico-política, a acusação de ter realizado pedaladas fiscais e, por isso, necessitar ser afastada do cargo, não se justifica, dado que era uma atividade praticada por outros governantes e o continuou sendo pelos que a seguiram. Dado esse disparate em termos de julgamento, pode-se afirmar que o processo de afastamento da presidenta foi rigorosamente um golpe de estado, só que em modelagem contemporânea, que dispensa as vias militares, com o uso da força, e o opera pelo meio jurídico.

¹⁸ VELOS01968-1969.

¹⁹ FOUCAULT, 2013.

²⁰ ARENDT, 1979, p. 50-51.

²¹ ARENDT, 1979, p. 50-52.

²² FABBRI, 1957.

²³ FABBRI, 1957.

²⁴ LE BRETON, 2018, p. 9.

²⁵ LE BRETON, 2018, p. 11.

²⁶ ZUBOFF, 2019.

²⁷ HARCOURT, 2015, p. 12.

²⁸ SEGATO, 2014, p. 9.

²⁹ VANDRÉ, Geraldo. "Réquiem para Augusto Matraga" (1965). Cf. MATTOS, 2019.