

Ronell da Cunha

Doutorando e Mestre em Geografia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
ronell_cunha@hotmail.com

Uma leitura dos conflitos territoriais no Brasil contemporâneo na obra de Kleber Mendonça Filho

Resumo

O presente artigo se insere no conjunto de estudos que buscam a interface entre a ciência geográfica e a produção cinematográfica. Em forma de ensaio analítico de obras fílmicas, o texto visa discutir os conflitos sociais e territoriais do Brasil contemporâneo e a forma como estes são representados nos filmes *O Som ao Redor*, *Aquarius* e *Bacurau*, do cineasta Kleber Mendonça Filho. A metodologia de análise fílmica explora os elementos qualitativos das películas à luz da análise e da interpretação sócio-histórico-geográfica e simbólica das obras. A partir desta análise afirma-se que os filmes formam uma unidade autoral na qual o território é central na abordagem.

Palavras-chave: Geografia e Cinema, Conflitos territoriais, Brasil contemporâneo, Cinema autoral.

Abstract

A READING OF TERRITORIAL CONFLICTS IN CONTEMPORARY BRAZIL IN THE FILMS OF KLEBER MENDONÇA FILHO

This article is part of the set of studies that aim at the meeting between geographic science and cinematographic production. In the form of an analytical film essay, the text aims to discuss the social and territorial conflicts of contemporary Brazil and the way in which these are represented in the films *Neighboring Sounds*, *Aquarius* and *Bacurau*, of the filmmaker Kleber Mendonça Filho. The film analysis methodology explores the qualitative elements of the movies according to the understanding of the socio-historical-geographical and symbolic analysis and interpretation of the

films. From this analysis it is concluded that the films comprise an authorial unit in which the territory is central to the theme.

Key-words: Geography and Cinema, Territorial conflicts, Contemporary Brazil, Authorial cinema.

1. Considerações iniciais

Este artigo consiste em um ensaio analítico sobre os três filmes de longa-metragem realizados pelo cineasta pernambucano Kleber Mendonça Filho, quais sejam, *O Som ao Redor*, *Aquarius* e *Bacurau*¹, cujo objetivo é discutir a forma autoral como o diretor representa os conflitos sociais e territoriais em suas obras, contextualizados no espaço urbano de Recife no presente, e no espaço rural do sertão pernambucano projetado em uma data futura.

Ainda que toda obra de arte seja um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico-geográfico², apenas algumas dessas obras possuem a propriedade de capturar e representar de forma plena o espírito do tempo e do espaço social que lhes dão existência. Essa qualidade, de modo geral, é condição suficiente para que elas conquistem seu lugar na história e na geografia de determinada arte. Tal premissa, aplicável às artes em geral, vale também para o Cinema, não obstante esta forma artística ter a particularidade de ser bastante jovem quando comparada a outras expressões como a pintura, a música, o teatro, e outras; o que torna a prova da premissa mais restrita pelo estreito lapso temporal de sua existência. Essa propriedade, por sua vez, não é definida arbitrariamente, como algo dado, mas sim por meio da discussão, do debate social acerca da obra, e sua classificação dificilmente (ou nunca) chega à condição de unanimidade. *É o contato da obra com seu público e o debate suscitado pela sociedade que mantém a vivacidade de uma obra de arte, bem como sua potencialidade de gerar efeitos sociais através do espaço, com o passar do tempo.*

Neste sentido, é plausível afirmar que os três filmes de longa-metragem de Kleber Mendonça Filho capturam o espírito do Brasil contemporâneo em sua complexidade e o representam de modo provocativo, acendendo acalorados debates na sociedade por conta das críticas contidas em suas

abordagens, e das posições políticas que seu realizador invariavelmente adota. De encontro à pretensão de se situar em um campo ideológico de imparcialidade, são filmes que dialogam com a tradição do Terceiro Cinema (em especial *Bacurau*) e entregam uma leitura crítica do Brasil à sociedade. Pelas expressões Primeiro, Segundo e Terceiro Cinemas compreende-se, respectivamente, (1) o *cinema hollywoodiano clássico*, comercial e industrial e parte do europeu seguindo as mesmas características; (2) o *cinema autoral*, em especial o europeu, que ganha projeção a partir do cinema moderno; e (3) o *cinema dos países periféricos*, da América Latina, África e Ásia, que buscam romper com a lógica industrial e comercial. Os termos foram criados no âmbito das teorias do cinema no início da década de 1960 e fazem alusão (embora não coincidam no todo) ao Primeiro, ao Segundo e ao Terceiro Mundos na divisão geopolítica do período. Nas palavras do autor e diretor:

O som ao redor, *Aquarius* e *Bacurau* são também frutos inevitáveis e indissociáveis do país. Gosto muito, por exemplo, que esses retratos brasileiros tenham sido bancados com dinheiro público. São retratos da sociedade que pagou para que esses filmes existissem. Essa mesma sociedade recebeu de volta os investimentos com lucro e correção, são bens imateriais que já fazem parte de uma ideia de Brasil (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 13).

Diante do curto intervalo que compreende o lançamento destes filmes até o presente³, não seria possível afirmar que essas obras entraram (nem que entrarão) de fato para a história e a geografia do cinema nacional (e mundial) como representantes genuínos de seu tempo e seu espaço social. Tampouco se pode dizer que seus efeitos sociais perderão essa potencialidade com alguma brevidade. Ou mesmo que cairão no esquecimento da sociedade como tantas obras passadas, pois isso somente o tempo dirá. De toda sorte, são obras relevantes que merecem atenção pelas reflexões que provocam acerca do espaço social brasileiro. Não é objetivo deste artigo esgotar a discussão dos filmes em suas várias nuances, mas sim apresentar algumas considerações sobre os conflitos de caráter territorial neles observados, compreendidas aqui como de interesse geográfico.

2. Metodologia de análise fílmica

A metodologia de análise fílmica aplicada para este estudo é proposta por Vanoye e Goliot-Lété (2012), em especial, no que tange à análise e à interpretação sócio-histórica, na qual o filme é compreendido à luz de seu contexto social-histórico (e geográfico) bem como a partir da análise e da interpretação simbólicas, nas quais a leitura da obra exige uma interpretação para além das relações diretas apresentadas na narrativa. Trata-se de uma análise qualitativa dos filmes (segmentado em planos, cenas e sequências), focada nos conflitos territoriais representados, que perpassa pela leitura conjunta das três obras formando uma unidade que possa ser classificada como autoral.

3. Sobre as características e temas comuns ao conjunto de filmes

Uma característica destes filmes (exceto de *Bacurau*) é a focalização no cotidiano da classe média-alta de Recife, que difere de uma tradição do cinema latino-americano de abordar as questões urbanas a partir da pobreza, da violência, da favelização e das disputas territoriais para comercialização de drogas⁴. Outro elemento que merece destaque é a disputa de poder, o dominante sendo enfrentado pelo resistente, que perpassa pelos três filmes em pauta. Uma vez que o espaço é o objeto das disputas, pode-se afirmar que existem questões territoriais em discussão.

De modo sintético, território é a dimensão do espaço que trata das relações de poder, as quais se manifestam a partir de toda relação social⁵. Conforme argumenta Haesbaert (2014, p. 57), desde sua origem o território apresenta uma dupla conotação (material e simbólica) e etimologicamente se aproxima tanto de *terra-territorium* (uma dominação jurídico-política) quanto de *térreo-terror* (terror, aterrorizar), “[...] ou seja, tem a ver com dominação (jurídico-política) da terra e com a inspiração do terror, do medo – especialmente para aqueles que, com essa dominação, ficam aliados da terra, ou no *territorium* são impedidos de entrar”. Essa dupla conotação material e simbólica, e essa inspiração de terror se apresentam nos filmes de modo crescente. As disputas territoriais se dão na escala

dos nanoterritórios⁶ (em *O Som ao Redor* e *Aquarius*) e microlocal⁷ (em *Bacurau*), mas cujas motivações não se encontram nessas escalas mais próximas e concretas, mas sim nas mais distantes e abstratas, como a regional, a nacional ou a global, e em tempos passados, em estruturas que se perpetuam no espaço-tempo.

Em *O Som ao Redor*, o enredo se desenvolve em uma rua de Setúbal, um bairro de classe média-alta, e a trama principal acompanha uma milícia que pretende se instalar naquela rua a fim de fornecer o serviço de segurança privada aos moradores. Para isso, eles precisam do aval dos residentes, em especial de Francisco (interpretado pelo ator W.J. Solha), um senhor que é proprietário de vários dos imóveis da rua e detentor de grande poder, o que o coloca em uma posição que excede a de proprietário dos imóveis para uma condição simbólica de proprietário da rua. Além disso, outras subtramas envolvendo as relações de trabalho e de classe entre os moradores e os empregados e prestadores de serviços acontecem paralelamente. Em *O Som ao Redor*, as relações sociais são marcadas majoritariamente pelo “não-dito”.

Já em *Aquarius* o conflito é mais bem delineado e se dá entre uma construtora, que compra quase todos os apartamentos de um edifício antigo na praia de Boa Viagem, com a finalidade de construir em seu lugar uma edificação com maior número de pavimentos; e Clara (interpretada pela atriz Sonia Braga), a única proprietária que não aceita vender o seu imóvel. Neste caso não há um leque de subtramas no enredo e o que espectador acompanha é a partir do ponto de vista de Clara. Aqui o nível de tensionamento passa do difuso ao explícito (e à violência psicológica) e as relações sociais passam a ser marcadas pelo “dito”.

Em *Bacurau*, por sua vez, o conflito ocorre em uma data futura em um vilarejo chamado Bacurau, localizado no interior do estado de Pernambuco, onde ocorre um ataque aos moradores por parte de um grupo de forasteiros praticando uma espécie de caçada, obrigando-os a se organizarem e lutarem por sua sobrevivência. Aqui são intercalados os pontos de vista dos moradores de Bacurau e dos invasores. Diferentemente dos dois primeiros, neste há uma mudança de espaço representado, passando do urbano contemporâneo de uma grande cidade (como é o caso de Recife), para o rural (ou “rururbano”) futurista em sua relação à margem do mundo

capitalista globalizado. Este filme marca a passagem do “dito” e da violência psicológica para a “ação” e a violência que busca a eliminação do outro.

4. O Som ao Redor: o não-dito e o tensionamento difuso

Existe uma clara elevação no tom de cada um desses filmes em relação ao seu antecessor, conforme comentário de Mendonça Filho (2020): Uma mudança que acompanha o tensionamento social, político, econômico e cultural que vem ocorrendo no país na última década. *O Som ao Redor* possui em seu texto uma crítica relativamente contida quando comparado aos seus sucessores, e em diversos momentos faz referências ao passado rural e suas estruturas e desigualdades sendo reproduzidas no urbano contemporâneo. Segundo Giorgio Agamben (2009), somente quem percebe o arcaico no moderno pode dele ser contemporâneo. Para o autor, contemporaneidade define-se a como a relação com o tempo que a este adere e ao mesmo tempo dele se distancia, uma aderência através de uma dissociação e um anacronismo. Com um discurso mais velado, *O Som ao Redor* é um filme de frases por dizer, cujo enredo apresenta um tensionamento social permanente, deixando ao espectador uma sensação de desconforto, como se a qualquer momento essa corda estendida fosse arrebentar.

Para o diretor, o filme é um retrato principalmente do período em que seu roteiro foi escrito, em 2008. O país vivenciava, então, um período de prosperidade econômica e (relativa) estabilidade política, em um contexto social no qual a desigualdade ainda é preponderante. Esta estabilidade social se ancorava em um pacto de conciliação de classes que, a despeito de ter logrado êxito em um intervalo de aproximadamente uma década, e ter apresentado avanços sociais importantes, mostrou-se frágil com o passar do tempo, e não estruturante do território brasileiro (aqui compreendido em seu recorte de Estado-nação). Nas palavras de Mendonça Filho (2020, p. 14), “por mais que meu otimismo fosse grande naquele momento, eu via um desconforto, um ‘mau-olhado’, uma tensão difusa”. Esse sentimento está presente ao longo de toda a obra nas relações dos personagens. Isso se verifica, por exemplo, na cena em que o filho de Mariá (interpretada por Mauriceia Conceição no papel da empregada de João – este, por sua

vez, interpretado por Gustavo Jahn) está dormindo no sofá quando João chega. Os diálogos que se seguem a este evento são cordiais, mas há uma sensação de incômodo, o qual é disfarçado na forma de perguntas banais. A assimetria de poder (devido às diferentes posições sociais que cada um ocupa) entre eles na conversa que ocorre na área de serviço é compensada com a chegada de Mariá se dispondo atrás de João, deixando-o simbolicamente encurralado do ponto de vista espacial. De certa forma, ao perceber a presença dela, ele se sente forçado a mudar o rumo da conversa deixando algo por dizer, como se quisesse dizer algo, mas não pudesse fazê-lo.

O *Som ao Redor* é também um filme composto por uma série de invasões⁸ ao longo do enredo, sendo algumas delas consentidas e outras não, que ajudam a construir essa sensação de desconforto. A chegada de Mariá com as netas ao apartamento de João, pela cozinha, enquanto ele e Sofia (interpretada por Irma Brown) estão nus na sala, é um exemplo dessa invasão consentida⁹, pois, ainda que ela tenha a chave do apartamento e seja sua obrigação contratual estar presente no local de trabalho em determinado horário, sua presença desestabiliza o espaço de intimidade até então ocupado por João e sua namorada. Outro exemplo de invasão é a entrada de Clodoaldo (o líder da milícia, interpretado por Irandhir Santos) e Luciene (interpretada por Clebia Sousa no papel de empregada de Francisco – W.J. Solha) na casa de um morador ausente que deixou a chave da casa aos cuidados dele. Mas, neste caso, trata-se de uma invasão não consentida, uma vez que os proprietários não o teriam autorizado adentrar em sua casa sem motivo e, tampouco, a se relacionar sexualmente em sua cama.

Além desses exemplos, o mais evidente caso de invasão é o que ocorre na forma de imagem-sonho, precisamente no pesadelo da filha de Bia (interpretada por Maeve Jinkings, no papel de uma dona-de-casa entediada com a rotina), no qual a menina vê a casa onde mora sendo invadida por várias pessoas desconhecidas. Essa invasão não ocorre na dimensão do espaço-tempo da narrativa, mas sim no nível dos sonhos, como um medo inconsciente e onipresente. Por outro lado, as invasões que ocorrem no nível do espaço-tempo narrativo não são manifestas como a do sonho, mas sim difusas, perceptíveis apenas quando a atenção está voltada especificamente para a ocupação dos espaços dentro do espaço filmico.

Esse atributo do filme vem a corroborar com o sentimento que dominava o espaço pré-filmico descrito por Mendonça Filho, que inevitavelmente tornou-se espaço filmico, qual seja, a tensão social difusa característica do período em questão. Os conceitos de espaços pré-filmico, a-filmico, filmico e pós-filmico foram desenvolvidos em Cunha (2019), e, em linhas gerais, dizem respeito aos recortes espaciais em relação ao processo cinematográfico. Pré-filmico abrange tudo o que antecede o filme finalizado, mas que de alguma forma concorreu para sua forma e/ou conteúdo. Filmico abarca tudo aquilo que o filme mostra, e aquilo que ele não mostra, mas que seu universo diegético permite ao espectador inferir. Pós-filmico diz respeito ao impacto social da obra, à recepção e ao debate social que o sucede. E a-filmico diz respeito à parcela do espaço que está relacionada ao processo cinematográfico, mas que não compreende uma relação direta com o “antes” e o “depois” do filme. Por a-filmico pode ser compreendido o caminho que o filme percorre até uma sala de cinema, o ritual social de se ir ao cinema assistir ao filme, o processo de escolha da localização de uma sala de cinema, entre outras.

Todos os momentos descritos têm sua importância no enredo para gerar essa sensação de desconforto, de tensionamento das relações sócio-espaciais. Porém, a invasão de maior peso para a trama é a chegada da milícia à rua oferecendo seus serviços de segurança aos moradores. Esta é a invasão que realmente desestabiliza aquela frágil estrutura de relações. Seguindo a lógica da narrativa, o tensionamento da milícia com os moradores vem em um crescente, conquanto conste momentos de distensão. A primeira aparição dela se dá na cena da conversa de Clodoaldo com João (Gustavo Jahn) e Anco (tio de João e filho de Francisco, interpretado por Lula Terra). Nesta cena há certa desconfiança e ironia nos diálogos por parte dos moradores. Já a visita de Clodoaldo e seu colega a Francisco não é marcada por ironias como a anterior, mas por uma tensão explícita. Francisco os recebe na cozinha, não os convida a sentar, e os informa que eles adentraram na sua rua (como se fosse, de fato, propriedade privada dele) sem pedir licença. Francisco é um Senhor de Engenho (coronelista), cujo passado familiar e a construção do patrimônio remonta à exploração do trabalho escravo. Essa estrutura de todo-poderoso senhor da terra é reproduzida por ele em seu entorno urbano. O proprietário de terras no

espaço rural torna-se o proprietário da maioria dos imóveis da rua no urbano de Recife, estendendo o seu poder através do espaço e do tempo. Desta forma o diretor vincula o passado e o presente, o rural e o urbano, a escravidão e o assalariado doméstico no mosaico que é a grande cidade contemporânea brasileira.

Para Gutemberg (2016, p. 100), “a obra aborda as formas contemporâneas de dominação adaptadas para o ambiente urbano. [...] O arcaico e o moderno se misturam e se reproduzem em meio às relações sociais de um bairro da cidade do Recife”. Sob essa perspectiva, são os eventos do passado rural que levam Clodoaldo e seu irmão a um acerto de contas com Francisco (que no passado fora responsável pela morte do pai e tio deles) no presente urbano. As disputas territoriais no rural, os assassinatos por conta da posição de uma cerca, o domínio da terra por meio da violência, a inspiração do terror, o alijamento do território, tudo isso atravessa o espaço-tempo rural-urbano para ter seu desfecho em Recife no presente. E neste momento a narrativa inverte sua lógica, pois o aparente ente que ataca na realidade é o ente que contra-ataca. É o resistente contra o opressor a tônica vista nos três filmes do diretor. Sob a fachada de uma empresa de segurança privada, Clodoaldo montou todo o cerco para que pudesse executar seu plano de vingança contra o verdadeiro opressor, Francisco, cujo patrimônio fora construído às custas do sangue alheio. Todas as pequenas invasões apresentadas ao longo da obra ganham outro significado e passam a ser vistas como pequenos momentos de resistência, como uma espécie de revide pelos tantos momentos de maus-tratos sofridos pelos trabalhadores das classes menos abastadas no cotidiano. A escala nanoterritorial se mostra muito mais complexa em *O Som ao Redor* do que em um olhar de sobrevoos parecia ser.

5. Aquarius: o dito e o tensionamento explícito

O segundo longa de Kleber Mendonça Filho, *Aquarius*, marca uma elevação no tom e uma passagem do não-dito para o dito. O roteiro foi escrito em 2013 e as filmagens realizadas no ano de 2015, e, sobre sua gênese, Mendonça Filho (2020, p. 15) explica: “Inicialmente, *Aquarius*

veio de observações que eu já vinha fazendo sobre como é dolorosa a troca de pele de uma cidade, que é reconstruída a partir de demolições e extinções”. Essa atenção às mudanças na forma da cidade já havia aparecido de modo tímido em *O Som ao Redor* (por exemplo, a casa onde Sofia morou na infância seria derrubada para a construção de um prédio¹⁰). Mas *Aquarius* ganha uma expressão muito maior do que a de ser somente um filme sobre as mudanças na fisionomia do espaço urbano. Em certa perspectiva, é um filme sobre o poder da memória, da família e dos laços com o lugar, e isso pode ser observado no fragmento a seguir: “De fato, eu sempre vi *Aquarius* como um filme sobre arquivos de vários tipos, especialmente os afetivos, o arquivo da casa de cada um e da cidade como organismo vivo. O arquivo seria o coração e a explicação das coisas e das pessoas” (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 15). Por outro viés, é também um comentário sobre a política de urbanismo, sobre o direito de escolher onde e como viver, de não aceitar as imposições do mercado imobiliário como únicas e inquestionáveis. E, por fim, é um comentário sobre preconceitos e sobre a situação política a qual o país atravessa. A tensão social do período de produção invariavelmente tomou forma na película, e a fala a seguir revela bem este clima social que antecede o filme:

E *Aquarius* foi ficando ainda mais complexo... No período da escrita e da filmagem, não dava pra ignorar uma mudança inicialmente gradual, e depois rápida, no clima geral do Brasil. Em julho de 2015, no set de filmagem na avenida Boa Viagem, no Recife, não esqueço de um motorista que passou gritando a plenos pulmões contra a equipe de uma centena de trabalhadores de cinema, ali fazendo *Aquarius*: “Vão trabalhar, bando de filhos de puta!”¹¹. O grito do pateta infeliz poderia ter soado engraçado, mas infelizmente não foi (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 16).

O início de *Aquarius* apresenta uma série de imagens antigas da orla de Recife, evidenciando o predomínio de prédios baixos à beira-mar, mostrando como a fisionomia da cidade havia sido transformada em algumas décadas. Assim como no filme anterior, neste também há essa relação entre passado e presente, porém a natureza dessa relação é do tipo urbana-urbana. E é preocupação do diretor sempre representar o antigo como algo vivo, repleto de memórias, de laços afetivos, de presença corpórea; e não como algo sem vida, decadente e inseguro. O tensionamento dissimulado das relações trabalhistas que remontam ao rural escravocrata de *O Som ao Redor* cede lugar para o tensionamento aberto de geração e a tentativa

de superação da dominação sobre a apropriação¹², do concebido sobre o vivido¹³. É a luta de Clara, mulher mais velha, jornalista aposentada e escritora; contra Diego (interpretado por Humberto Carrão), rapaz mais jovem, de formação acadêmica nos Estados Unidos e de família rica e “importante”. É o velho Aquarius, o prédio que ainda existe e resiste, mas que é referido pela construtora sempre no passado, como se não mais existisse; contra o novo Aquarius, que é apenas um projeto, mas referido como se já estivesse materializado.

A sequência representativa do ano de 1980 no filme, período em que Clara era jovem e havia acabado de vencer uma luta travada contra um câncer, é fundamental para construir o perfil de Clara, bem como explicar o porquê de aquele apartamento ser tão importante para ela. A ocasião da reunião é o aniversário de tia Lúcia (interpretada por Thaia Perez), no edifício Aquarius, e nele a família está reunida. Lúcia é uma mulher independente, cheia de vida e de histórias vinculadas ao lugar, características que serão também de Clara no futuro (no presente do filme). Nas homenagens feitas à Lúcia, através da narração de suas netas, menções são feitas à sua luta contra a Ditadura Militar, entre outras conquistas. Porém, um evento fundamental de sua vida foi ocultado e Lúcia então complementa: “tudo isso é verdade, mas esqueceram de falar de uma passagem muito importante na minha vida: Augusto (Tavinho Teixeira). Foi meu companheiro por muitos anos, era ótimo. Só tinha um problema, era casado, mas... ninguém é perfeito”. Esse depoimento evidencia o grau de liberdade de Lúcia, e o quanto as convenções sociais não são determinantes para suas escolhas, mesmo que impliquem supostos constrangimentos a outrem. Liberdade esta que também é inerente a Clara, como se aquelas cenas de Lúcia servissem para antecipar o perfil da protagonista. Não por acaso ela defenderá seu apartamento com tanta obstinação, como um manancial de memórias e sentidos. Ademais, não se pode deixar de considerar essa fala de Lúcia como uma provocação do autor à sociedade e ao distanciamento que ocorre entre a defesa de seus valores e suas práticas efetivadas.

Um corte faz o tempo diegético avançar de 1980 para o presente do filme, em 2015, e então a narrativa acompanha o cotidiano da protagonista com seus exercícios na praia e seus banhos de mar, rotina que está sendo gradativamente minada pelas investidas cada vez mais agressivas

da construtora. O que se apresenta, em um primeiro momento, como uma proposta supostamente irrecusável, vai crescendo e se tornando cada vez mais invasivo na intimidade de Clara. A construtora coloca os ex-moradores do Aquarius contra ela, alegando que eles estão sendo prejudicados pela negativa dela. A empresa faz também a sua investida sobre a família de Clara, em especial sobre sua filha (Ana Paula, interpretada por Maeve Jinkings), inculcando nela a ideia de que a proposta é acima do valor de mercado e que a segurança do atual Aquarius é precária, que seria melhor para sua mãe (uma senhora já com certa idade, segundo Diego) vender o apartamento e morar em uma unidade do novo empreendimento com toda segurança¹⁴. Um quadro muito interessante que simboliza este cerco se fechando sobre Clara está contido na cena em que ela conversa com Roberval (o salva-vidas, interpretado por Irandhir Santos) na beira da praia. Na cena em questão, os dois conversam com diferentes enquadramentos da paisagem ao fundo. Atrás dele está o mar, um simbolismo de liberdade. Já atrás dela está uma corrente de prédios que formam um semicírculo em volta de seu pescoço. Aqueles prédios no plano de fundo estão simbolicamente sufocando-a, assim como a construtora está fazendo ao minar suas relações sociais, colocando, contra ela, pessoas próximas dela.

Para o diretor, a pressão exercida sobre Clara por várias frentes é também um comentário sobre a situação política pela qual atravessava o país, especificamente sobre os ataques de inúmeras partes que eram desferidos sobre a então presidenta da República Dilma Rousseff. Nas palavras do diretor:

O vozerio combinava com o processo de sabotagem e tomada de poder que estava acontecendo no país sob camadas de intriga e cinismo. A protagonista no noticiário era uma mulher – Dilma Rousseff –, presidenta eleita do Brasil. Ela sofreu ataques políticos que levaram ao desmoronamento dos rituais democráticos na nação. Havia um estranho paralelo com o texto do filme, sobre uma mulher desrespeitada. Sobre uma mulher sitiada (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 16).

Esse desrespeito que acontece a Dilma no espaço da realidade toma a forma no espaço fílmico através dos ataques cada vez mais vis sofridos por Clara. Alguns exemplos desse desrespeito são representados no filme em eventos como: a festa dada pela construtora no apartamento localizado exatamente acima do de Clara, seguida de orgia e resultando no

espalhamento de fezes pelas escadarias do edifício; também a queima de colchões no pátio, posteriormente; e a proibição, a Clara, de pintar a fachada do prédio. E vai culminar no desfecho radical e criminoso promovido pela construtora: a colocação de uma colônia de cupins em apartamentos desocupados para comprometer de modo irreversível a estrutura do *Aquarius*. Por seu turno, Clara busca aliados e confronta seus algozes sem jamais aceitar calada os ataques sofridos. O momento mais significativo das discussões entre Clara e Diego é o confronto após a queima dos colchões. Nesta discussão, Clara, de dedo em riste, o acusa de fazer o tipo passivo-agressivo, de fala mansa e aparentemente educada, mas que no fundo não formou caráter. Ela diz que há uma injustiça do senso comum ao considerar as pessoas mais humildes como sem educação. Que formação acadêmica não implica formação de caráter, e isso é o que lhe falta. Já Diego, que expôs em diversos momentos seu etarismo e misoginia, expõe também seu racismo até então velado ao dizer em tom desdenhoso que “compreende as posições de Clara, que não seria fácil uma pessoa de pele mais morena chegar aonde ela chegou, que teria que dar muito duro para isso”. Esse diálogo resume bem a ideia da passagem do não-dito para o dito entre *O Som ao Redor* e *Aquarius*. Não há frases desse tipo no primeiro, embora deva ser reconhecido que tais diálogos estão implícitos em muitos dos momentos dos discursos não dados. O fragmento a seguir ajuda a explicar essa transição que, conforme o diretor, fazia-se inevitável:

No período da reeleição de Dilma Rousseff em 2014, voltei a ouvir coisas que havia, em grande parte, sido caladas ao longo da década anterior na conversa nacional: uma animosidade de classe, de gênero, de geografia, de poder aquisitivo e cultura entre “o Sul” e “o Nordeste”, também chamado de “o Norte”. Isso tudo pode ter me impactado e chegado à escrita.

Durante a realização de *Aquarius*, tive a sensação de que a misoginia voltava a ser normalizada na mídia e no país. Dilma era o alvo de um vale-tudo podre. E foi assim que me vi escrevendo diálogos em *Aquarius* que eu não teria escrito em *O som ao redor*. Está aí uma crise estética que eu não tive, pois a crise não estava em mim. O clima no Brasil parecia pedir naturalmente essa subida de tom; ignorá-la seria prova de surdez fingida, o popular “se fazer de mouco” (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 16).

Bem como visto em *O Som ao Redor*, com seu desfecho aparentemente em aberto (ou não elucidado de forma explícita), *Aquarius* também apresenta um desfecho nesse estilo. Na realidade, o desfecho de *Aquarius*

pode ser interpretado como o elo para o filme seguinte, *Bacurau*. Na cena final, no escritório da construtora, Clara, jogando as madeiras tomadas de cupim sobre a mesa, afirma: “Já lutei contra um câncer e venci. Se tiver que escolher entre ter um câncer, ou ‘dar um’, eu escolho dar um”. Esse desfecho marca a passagem do dito para a ação. O enredo apresenta diversos momentos de ataques a Clara e sua reação é a de se defender através do diálogo e da coleta de informações sobre os algozes. Ao final, o diálogo se comprova ineficaz e ela então promete um revide à altura, mas esse revide não será visto em *Aquarius*, pois o filme termina (mas não seus efeitos pós-filmicos). Esse revide, em outra diegese, e de modo coletivo, será visto em *Bacurau*.

6. Bacurau: a ação e o confronto

Pode-se pensar que estes filmes formem uma trilogia autoral, haja vista alguns elementos que são constantes neles, sobretudo o confronto territorial entre dominante-resistente. Em *O Som ao Redor*, o território em disputa é a “rua” (que simboliza no presente urbano todo o histórico de conflito de terras rural no passado e no presente); em *Aquarius*, é o apartamento (representando a voracidade da especulação imobiliária e a financeirização do espaço urbano); já em *Bacurau*, é o vilarejo (que representará a luta dos excluídos para que não tenham sua existência “apagada”¹⁵). Todavia, neste último temos a diferença de ser um espaço isolado geograficamente, onde a população se encontra confinada no território por meio de acessos precários, e em completa ausência de políticas de Estado. Em outros termos, entregues à própria sorte.

A animosidade de classe vista em *O Som ao Redor* e a violência psicológica que acompanha a jornada em *Aquarius* se mesclam no rural de *Bacurau* acrescentando novos elementos de ordem geográfica. Existe uma dupla xenofobia manifesta no texto: a primeira é a dos forasteiros do Sudeste perante os moradores de Bacurau, no Nordeste, a qual se observa através de afirmações como: “somos de outra região do país, uma região rica, colônia de alemães e italianos, somos mais como vocês”; e a segunda é a dos forasteiros americanos perante os latino-americanos de modo geral,

e se observa em frases como: “não, vocês não são como nós, vocês são mais como os mexicanos”. Do ponto de vista dos invasores estrangeiros, é feita uma hierarquização social com base em critérios supostamente étnico-raciais. É o que o sociólogo peruano Aníbal Quijano (2005) defende como um eixo fundamental da colonialidade do poder, o exercício desse poder por meio da classificação social da população mundial segundo a ideia de raça, que surge como uma codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados. Mas do ponto de vista dos forasteiros brasileiros ocorre o colonialismo interno, que é a articulação entre a escala macro do sistema-mundo moderno-colonial, e as dinâmicas sociais da escala intranacional, no contexto da colonialidade estatal do poder (HAESBAERT, 2021).

Essa hierarquização na qual os invasores estrangeiros se autoconcedem o topo da cadeia (vigente desde o encontro e o posterior encobrimento (DUSSEL, 1993) dos povos originários da América pelos “conquistadores” europeus) é que faz com que se sintam legitimados a tirar a vida dos moradores locais, e de quem mais se coloque em seus caminhos. Traçando um paralelo com o passado colonial e com a formação territorial do Brasil, tal como o diretor fizera em *O Som ao Redor*, eles ocupam o papel social dos colonizadores¹⁶. Os forasteiros do Sudeste, por sua vez, autoconcedem-se uma pretensa superioridade em relação à população local. Neste sentido, a divisão do país é vista de forma crítica no filme e serve como um mecanismo que auxilia o processo de colonização. O mais curioso é que sequer há uma vantagem prometida para que eles desempenhem tal papel. Nem mesmo a promessa de um reconhecimento de “igualdade”. A frase de Galeano (2019, p. 21) parece provocativa e pertinente: “O sistema é muito racional do ponto de vista de seus donos estrangeiros e de nossa burguesia comissionista, que vendeu a alma ao Diabo por um preço que deixaria Fausto envergonhado”. No entanto, aos olhos dos forasteiros do Sudeste, eles não se veem em posição de superioridade em relação aos americanos, mas sim em condição de inferioridade, querendo, contudo, ser reconhecidos como iguais, por isso tomam a caçada como uma missão para si, executando duas pessoas do povoado. Estes são os colonizados que auxiliam os colonizadores no processo de colonização. Mas, aos olhos dos americanos, os brasileiros do Sudeste se equiparam aos moradores locais, logo não estão legitimados a executá-los, e por isso são punidos com a

morte pelos estrangeiros. Eles só tinham utilidade até o cumprimento de determinada função. Uma vez concluída, são descartáveis (como coisas), portanto, executáveis¹⁷.

Os moradores de Bacurau, não capturados pela lógica da colonialidade do poder, por sua vez, não criam hierarquias e não buscam o conflito com os forasteiros, mas, uma vez que este chega, não negam enfrentá-lo. Eles não aceitam a colonização e reescrevem a história. Seria errado dizer que eles não tentaram o diálogo, pois o fizeram na forma de arte. Primeiro com música, como quando o cancionista faz versos aos forasteiros do Sudeste; depois com comida, como na refeição típica oferecida pela Dra. Domingas (interpretada por Sonia Braga) a Michael (o líder dos invasores estrangeiros, interpretado por Udo Kier). Mas como as tentativas restaram fracassadas, apenas dois caminhos seriam possíveis: aceitar morrer ou tentar matar (tal como o dilema que Clara havia antecipado em *Aquarius*: “ter um câncer ou dar um?”). Como nos antecessores, aceitar o ataque passivamente não seria uma opção lógica no contexto. E para o segundo caminho seria necessário um plano de defesa e contra-ataque. A solução encontrada foi pedir ajuda a Lunga (interpretado por Silvero Pereira), um guerrilheiro que havia travado uma batalha pela água em Bacurau e estava foragido. Ele não poupa esforços para defender os seus, mesmo que seja necessário derramar sangue, portanto combater sangue com sangue. Para o confronto, enquanto os americanos contam com tecnologia, bloqueadores de sinal de celulares, blecaute da energia elétrica e armamentos de precisão; os moradores do vilarejo contam com pleno conhecimento do terreno, das edificações, de estratégias de guerrilha, com o poder de sua coletividade, e, claro, também de armamentos.

O conflito final não poupa violência. Toda carga dramática e a revolta acumulada por conta dos assassinatos brutais dos moradores é liberada na luta final com a execução dos invasores de forma ainda mais brutal, tendo suas cabeças cortadas e expostas na rua. A punição também é dada ao prefeito local, que havia consentido a entrada dos americanos no território de Bacurau, envolto em interesses escusos que o filme não busca aprofundar. Assim como também não aprofunda a razão dos americanos estarem fazendo aquele jogo sádico. Para efeitos de enredo, é simplesmente violência gratuita. Essa questão da violência em si mesma (sem qualquer

explicação dada) é discutida pelo diretor e roteirista austríaco Michael Haneke, cuja carreira é marcada por obras frias e de perspectiva negativa, em seu filme *Violência Gratuita (Funny Games, 1997)*. No caso de *Bacurau*, em sentido *lato*, a justificativa da violência é a condição de colonialidade, mas em sentido *stricto*, há uma lacuna. Uma interpretação possível é a de que os moradores do vilarejo são vistos pelos invasores, e mesmo pelo prefeito local (Tony Jr., interpretado por Thardelly Lima), como excedentes à margem da economia-mundo, como um ‘peso’, um limiar entre ‘ser’ e ‘não-ser’. Por isso não é suficiente a política do ‘deixar morrer’, é necessária uma política de ‘fazer morrer’. A explicação para a violência constava na versão inicial do roteiro¹⁸, mas, por opção do diretor, não foi inserida no filme, deixando essa questão da motivação em aberto.

7. Considerações finais

O sucesso de público e de crítica que os filmes alcançaram, bem como as controvérsias por eles provocadas, são também decorrentes da divisão radical de opiniões entre seus detratores e seus apoiadores, fruto inevitável do quadro anímico da sociedade brasileira presente. Possivelmente os filmes não teriam tomado o rumo que tomaram se justamente não fossem legitimados por esse acirramento político e ideológico. Neste sentido é que pode ser afirmado que eles são produtos de seu tempo e seu espaço social, pois foram moldados à luz das mudanças sociais de seu período *pré-filmico*; representaram essas transformações da sociedade dialogando com o passado, no *filmico*; e contribuíram para o debate acerca das mudanças presenciadas no espaço social, no *pós-filmico*.

O que é imperativo afirmar sobre esta trilogia é que, sem se refugiar no escapismo, ela resgata importantes momentos da cinematografia nacional¹⁹, dialogando com ela e com o cinema latino-americano, e se engaja dos pontos de vista social e político ajudando a impulsionar o cinema nacional, gerando interesse no público e alavancando o cinema brasileiro dentro e fora do território nacional. De mais a mais, esses filmes, em especial *Bacurau*, afluam um sentimento de orgulho em muitos brasileiros, sobretudo no povo nordestino, o que por si só já seria motivo

suficiente para justificar sua importância. Trata-se, afinal, da produção autoral de um realizador que tem predileção por determinados temas, que traz a questão territorial para o centro do debate, e que incute de forma clara uma posição política e uma crítica social explícita. Indiscutivelmente são obras engajadas politicamente que, como o próprio autor afirma, já fazem parte de uma ideia (e de uma imagem) de Brasil.

Notas

- ¹ Este último dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles.
- ² Vanoye e Goliot-Lété (2012) afirmam que todo filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico. Para os autores, mesmo contando com certa autonomia enquanto arte, os filmes não se separam de outros ramos de atividade da sociedade que os produz. Na perspectiva aqui adotada, acrescenta-se à expressão dos autores o adjetivo geográfico, adequando-a a este ensaio.
- ³ *O Som ao Redor* foi lançado em 2012; *Aquarius*, em 2016; e *Bacurau*, em 2019. Para análise do impacto sociocultural de uma obra de arte, entende-se que o intervalo de uma década é pequeno para se afirmar que ela superou a passagem do espaço-tempo e permanece tão ou mais importante no aqui-agora como fora no seu espaço-tempo de seu lançamento.
- ⁴ Como ocorre, por exemplo, em filmes como *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (2007).
- ⁵ Segundo Foucault (2021, p. 138), “Onde há poder, ele se exerce. Ninguém é, [...] seu titular; e, no entanto, ele sempre se exerce em determinada direção, com uns de um lado e outros do outro: [...]”.
- ⁶ Conforme Souza (2015, p. 200-201), a escala ou nível dos “nanoterritórios” se encontra entre o nível da escala do corpo e do microlocal, e corresponde a, por exemplo, o recorte de uma casa, uma quadra, etc.
- ⁷ Para Souza (2015, p. 203), a escala ou nível microlocal corresponde a um recorte do tipo quarteirão, bairro, “[...] equivale a recortes territoriais que, a despeito de apresentarem tamanhos diversos, teriam, todos eles, em comum o fato de que se referem a espaços *passíveis* de serem experienciados intensa e diretamente no cotidiano”.
- ⁸ A expressão “invasão” é usada pelo próprio Kleber Mendonça Filho na faixa de áudio comentada do filme *O Som ao Redor*. Opta-se por manter o termo cunhado pelo autor, mas destaca-se que não foi utilizado com rigor conceitual e, portanto, deve ser lido com ressalvas.
- ⁹ Nesta cena, a tela larga (aspecto de tela na proporção 2,35:1 [largura x altura]) permite ao espectador ver em um canto da tela essa chegada, e no outro João e Sofia correndo rapidamente para o quarto para não serem flagrados nus na sala. Há uma parede que separa o espaço social (a sala) do de serviço (a cozinha). Essa construção do espaço fílmico tem peso determinante para a leitura da ocupação dos espaços no filme, e indica a separação entre as classes sociais e o tensionamento ocasionado pelas relações sociais no espaço.
- ¹⁰ Essa casa foi derrubada na realidade para a construção de um prédio, conforme *card* autografado pelo diretor na edição do Blu-ray de 2021. Percebe-se, com isso, como os espaços pré-fílmico e fílmico estão imbricados.
- ¹¹ Este tipo de sentimento e de discurso que fazia coro na população viria a “legitimar” um verdadeiro abandono das políticas culturais ocorrido no país nos anos seguintes.

- ¹² Estes conceitos foram desenvolvidos pelo filósofo francês Henri Lefebvre em *A Produção do Espaço* 2013 [1974], e se comunicam também com o conceito de território. De modo sintético, apropriação seria um processo mais simbólico no qual a presença corpórea é condição necessária (ainda que não se restrinja a isso), e está mais voltada ao valor de uso. Já dominação está mais voltada para o funcional, para o valor de troca (embora nela também exista o simbólico).
- ¹³ Espaços percebido, concebido e vivido também são conceitos discutidos na teoria da produção do espaço de Henri Lefebvre (2013[1974]). Enquanto o concebido é o espaço dos planejadores por excelência, e se vincula às relações de produção, o vivido é o espaço dos simbolismos complexos, mais voltado a questões de afetividade, às artes, à presença corpórea, de defesa das condições de subsistência.
- ¹⁴ A ideia de segurança através do enclausuramento é uma constante nos filmes de Kleber Mendonça Filho. O diretor já havia trabalhado esta ideia em seus curtas *Chaveiro* (1996), *Enjaulado* (1997), *Eletrodoméstica* (2005), e *Recife Frio* (2009); e no longa *O Som ao Redor*; sempre de forma crítica a partir de suas observações dos bairros de classe média-alta de Recife.
- ¹⁵ O desaparecimento de Bacurau nos mapas digitais, identificado pelo professor e alunos na ocasião da aula, indica alegoricamente a extinção do vilarejo planejada pelos invasores.
- ¹⁶ É importante compreender o texto de *Bacurau* a partir de uma perspectiva decolonial, uma crítica à situação de colonização econômica, política e cultural que persiste ao longo dos séculos. Como questiona Galeano (2019, p. 7), “O passado é mudo? Ou continuamos sendo surdos?”.
- ¹⁷ Como enuncia Césaire (1978[1950], p. 25), “[...] *colonização = coisificação*”.
- ¹⁸ No livro *Três Roteiros* (MENDONÇA FILHO, 2020) consta esta explicação não filmada.
- ¹⁹ Quando Lunga diz “eu tenho é fome”, muito provavelmente o diretor está abrindo uma referência à *Estética da Fome* de Glauber Rocha. Assim como a passagem do urbano ao rural, vista nos filmes de Mendonça Filho, parece propositalmente ser o caminho inverso ao trilhado pelos cinema-novistas.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. 92 p.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Tradução de Noémia de Sousa. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1978 [1950].

CUNHA, Ronell da. **A Representação do Espaço Urbano no Cinema: Uma Viagem dos Primeiros Cinemas ao Princípio da Modernidade Cinematográfica**. 2019. 333f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

DUSSEL, Enrique. **1492: o encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade: Conferências de Frankfurt**. Tradução de Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 1993.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Organização, introdução e revisão técnica por Roberto Machado. 11. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2021. 432 p.

GALEANO, Eduardo H. **As veias abertas da América Latina**. Tradução de Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2019. 400p.

GUTEMBERG, Alisson. **Imagens do Nordeste no Cinema Brasileiro Contemporâneo**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2016. 143 p.

HAESBAERT, Rogério. **Viver no limite: Território e multi/transterritorialidade em tempos de in-segurança e contenção**. Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, 2014. 320 p.

HAESBAERT, Rogério. **Território e descolonialidade: sobre o giro (multi) territorial/de(s)colonial na “América Latina”**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Niterói: Programa de Pós-Graduação em Geografia; Universidade Federal Fluminense, 2021. Libro digital, PDF.

LEFEBVRE, Henri. **La producción del espacio**. Tradução de Emilio Martínez. Madrid: Capitán Swing, 2013 [1974].

MENDONÇA FILHO, Kleber. **Três roteiros: O som ao redor, Aquarius, Bacurau**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. 336 p.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Setembro 2005. p. 227-278.

SOUZA, Marcelo Lopes de. **Os Conceitos Fundamentais da Pesquisa Sócio-espacial**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015. 320 p.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. 7. ed. Campinas: Papyrus, 2012. 144 p.

Filmes Analisados

O Som ao Redor (2012). Direção: Kleber Mendonça Filho. 131 min. Versátil Home Vídeo, Vitrine Filmes. 2 BDs.

Aquarius (2016). Direção: Kleber Mendonça Filho. 146 min. Imovision, Vitrine Filmes. 1 BD.

Bacurau (2019). Direção: Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles. 131 min. Vitrine Filmes. 1 BD.

Filmes Citados

Cidade de Deus (2002). Direção: Fernando Meirelles, Kátia Lund.

Tropa de Elite (2007). Direção: José Padilha.

Chaveiro (1996). Direção: Kleber Mendonça Filho, Daniel Bandeira.

Enjaulado (1997). Direção: Kleber Mendonça Filho.

Eletrodoméstica (2005). Direção: Kleber Mendonça Filho.

Recife Frio (2009). Direção: Kleber Mendonça Filho.

Violência Gratuita (*Funny Games*, 1997). Direção: Michael Haneke.

Recebido em 15/06/2023

Aceito em 14/07/2023

