

**Viso: Cadernos de estética aplicada**

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 26, jan-jun/2020

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

**Viso.**

**O cinema de Kleber Mendonça em três tempos:**

**Davi contra Golias**

**Érico Andrade**

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)  
Recife (PE)

## RESUMO

### O cinema de Kleber Mendonça em três tempos: Davi contra Golias

O presente artigo tem como objetivo central apresentar o cinema de Kleber Mendonça Filho como uma compreensão radical do presente cujo foco repousa nas relações de opressão que atravessam a história do Brasil. Ele opera com um regime de historicidade presentista que toma a narrativa presentista como modo de lidar com o tempo e toma a própria disputa pela memória (tempo) como objeto principal de nossa experiência estética da história.

#### Palavras-chave

tempo; narrativa; memória; opressão; cinema

## ABSTRACT

### Kleber Mendonça's Cinema in Three Steps: David against Goliath

I would like in this this paper to present Kleber Mendonça Filho's cinema as a radical understanding of the present whose focus rests on the relations of oppression that cross Brazil's history. It operates with a regime of historicity presentist that takes the presentist narrative as a way of dealing with time and takes the very dispute over memory (time) as the main object of our aesthetic experience of history.

#### Keywords

time; narrative; memory; oppression; cinema

ANDRADE, Érico. “O cinema de Kleber Mendonça em três tempos: Davi contra Golias”. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 14, n° 26 (jan-jun/2020), p. 6-25.

Aprovado: 13.05.2020. Publicado: 04.07.2020.

© 2020 Érico Andrade. 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](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR)

Accepted: 13.05.2020. Published: 04.07.2020.

© 2020 Érico Andrade. 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/>

O cinema, por outro lado, é capaz de registrar o tempo através de signos exteriores e visíveis, identificáveis aos sentimentos.  
TARKOVSKI, 1990, p. 154.

O modo como a arte lida com o tempo é um dos seus aspectos mais instigantes. Em certo sentido ela distorce o tempo para tornar visível a radicalidade do presente. Aquilo que lhe é mais íntimo. É neste contexto que o cinema de Kleber Mendonça Filho opera um modo estético privilegiado de lidar com o tempo, qual seja: aquele que imprime ao tempo a sua marca mais presente. Nesse sentido, o objetivo do meu artigo é tecer uma análise do cinema de Kleber Mendonça Filho, apontando para o modo como a arte pode mobilizar as cenas do cotidiano para fomentar uma experiência afetiva do presente. Por meio desta experiência é possível recuperar na própria cotidianidade das nossas existências e dos objetos que lhe circundam a marca do presente: de sua continuidade. Meu ponto é que o cinema de KMF consegue recuperar no tempo a sua presentidade.

A minha hipótese é de que os três longas dirigidos por KMF articulam uma concepção de tempo (história) que não apenas toma a história como objeto, mas também localiza num modo de narrar a história uma estrutura transversal do tempo presente. Isto é, os filmes são uma memória presente de como se disputa a memória em diferentes momentos do tempo de um mesmo tempo presente. Esses diferentes momentos do tempo, com efeito, guardam uma estrutura polarizada que os atravessa. Essa estrutura tem seus alicerces fincados na disputa pela memória do próprio presente.

A imagem de que me sirvo para o propósito de levar a cabo a minha hipótese é também de uma narrativa. De uma estória. Recorro à estória bíblica de Davi contra Golias para apresentar uma estrutura comum que atravessa os filmes de KMF e indicam como se constitui uma polaridade voltada para a conquista da memória. E farei isso em três tempos. Para cada tempo uma análise de um dos seus longas metragens. Ainda que o foco seja o seu último filme: *Bacurau*. Como disse, o eixo que me permite ligar esses três filmes é uma estória antiga.

Davi contra Golias. Alegoria, evidentemente. Mas é com essa alegoria que podemos ler o cinema de KMF e compreender o modo como ele consegue contar diferentes formas de opressão que presentificam um mesmo tempo. Essas diferentes formas de opressão, portanto, se ligam, nos seus três longas, em função de uma espécie de duelo entre as forças privilegiadas e as vítimas da opressão em cujo centro está uma disputa pela memória.

### ***O som ao redor: a casa-grande urbana***

O desenvolvimento urbano é acompanhado de um som. E foi por meio do som que KMF traçou o desenho urbano de Recife e de todas as cidades do mundo em desenvolvimento. Ele conseguiu tornar audível aquilo que nos adoece cotidianamente sem que tenhamos consciência disso. Aliás, se podemos dizer que Merleau-Ponty aponta com razão para uma compreensão da arte como a tarefa de tornar visível o invisível, sem dúvida ao oferecer um contorno estético ao som das grandes cidades KMF dá relevância a um efeito colateral do crescimento desordenado, mobilizando uma forma de poluição que por ser tão presente se torna imperceptível. É quando a audição deixa de ser apenas um sentido que nos conecta ao mundo de modo imediato e passa a compor um quadro estético que sublinha como o desenvolvimento adoece nossos sentidos. Todos eles.

É por isso que o som costura o roteiro do filme. Na cena que abre a película o som dos patins da criança é obliterado quando ela entra na quadra de esportes de um prédio de classe média em Recife. A decisão é focar no som das crianças mesclado ao som das suas respectivas babás e tendo ainda como som de fundo estacas e soldas elétricas para mostrar que, no seio do desenvolvimento brasileiro, mais especialmente do Nordeste, permanece a lógica da casa grande e senzala. O filme mostra como o urbano, o seu desenvolvimento, ainda reproduz uma estrutura secular. Aliás, a única cena que é rodada fora da rua, onde se passa toda a estória, é num Engenho, numa clara alusão ao poder das famílias tradicionais

de Pernambuco que se perpetua mesmo no quadro de um desenvolvimento urbano.

Para mostrar essa continuidade entre o Brasil colonial e o contemporâneo, KMF constrói a personagem Francisco. Assim, ainda que seja um filme com várias personagens, Francisco aparece com frequência nas cenas desempenhando o papel de um patriarca e Senhor de Engenho em torno do qual orbita não apenas toda a família, mas a própria rua onde moram. Aliás, como ressalta a certa altura do filme, a rua quase toda foi construída nos terrenos dos quais Francisco era proprietário. Mesmo os vigilantes de rua (figuras conhecidas nas periferias de Recife e que se arrogam, de certo modo constrangendo os moradores, a condição de vigilantes da rua) são obrigados a pedir a autorização de Francisco para iniciarem o seu trabalho.

Francisco é o Golias. Para mostrar o seu poderio uma cena parece ser lapidar. Francisco caminha pelas calçadas da rua. O som de suas passadas é acentuado na cena em que seus passos marcam a privatização da luz em pleno espaço público. São os seus passos que vão acendendo as luzes das calçadas. A precária iluminação pública é substituída pela luz da entrada dos prédios e paulatinamente o som da música, que acompanha os seus passos, vai sendo substituído pelo som do mar. Mesmo com a placa alertando para o risco de ataques de tubarão, Francisco entra no mar na certeza de que o seu poder é intocável e está acima mesmo da natureza. Metáfora.

No momento de forte desenvolvimento do Brasil e no encerramento do governo Lula, é possível recuperar traços de desigualdade que nos são bastante próprios e que presentificam as mesmas estruturas de poder. A dívida histórica com os oprimidos não deixa de ser percebida quando KMF mostra que o desenvolvimento brasileiro comportava ainda lacunas. É com esse fito que a imagem da dívida de Francisco com a família “dos meninos de Antônio” (pai do vigilante da rua chamado de Clodoaldo e que foi vítima de Francisco) vem à tona. Eles são os Davis. Assim, apesar de todo o desenvolvimento que foi representado no filme pelas

aulas de mandarim nos subúrbios de Recife, nos sotaques de pessoas de outros países que circulam pela cidade e na aquisição de novos eletrodomésticos, KMF consegue mostrar com o som da cidade que a desigualdade permanece e com ela o desejo de Davi vencer Golias, que ganha imagem na película quando os vigilantes e irmãos resolvem acertar as contas com o antigo senhor de Engenho. Para destacar a violência do desfecho da trama: o som. É com o som violento da cadeira quebrando (numa cena que KMF confidenciou, num debate que fiz com ele, ter sido refeita várias vezes no intuito de se achar a medida certa do som) que o filme se encerra. A vanguarda ganha a forma de som para tornar visível a memória das nossas contradições ainda presentes mesmo num tempo de relativa prosperidade como foi o governo Lula.

### ***Aquarius*: a materialidade da memória**

No ano em que a primeira presidenta do Brasil é arbitrariamente impedida de continuar o seu governo, *Aquarius* estreia no mundo. E com ele a personagem Clara (Davi). O Golias não é mais apenas uma pessoa. É uma empreiteira. Assistimos a um Brasil com uma ruptura no seio mesmo da elite. Por um lado, a mentalidade empreendedora, da qual me ocupei em meu livro *Sobre Losers*, capaz de apagar qualquer registro da memória em nome do capital. Por outro lado, certa aristocracia que guarda nas paredes o tempo que não mais volta, mas que persiste na forma da história. Um Brasil dividido entre um desenvolvimento predatório e uma luta por certa memória.

Para falar desta disputa por memória, a música é convocada para roteirizar o filme. Em *Aquarius*, as músicas dão aos diferentes quadros o registro de uma só memória. É a música que liga os anos da história de Clara quando a montagem de diferentes cenas, na primeira parte do filme, é feita pelo som de “Toda a menina baiana”, que se mantém como estrutura narrativa nas duas sequências. Ou seja, a música se mantém em cenas que separam décadas e, com isso, permitem uma

espécie de identidade pessoal da personagem. Trata-se da mesma Clara.

O som deixa de ser o foco das neuroses da classe média, sem deixar de ser o mecanismo de encadeamento da história, que é uma importante inovação, aliás, introduzida pelo diretor Kleber Medonça Filho no cinema; especialmente o brasileiro. O que está em jogo em *Aquarius* é a construção da memória como lugar de resistência em face do que se coloca para os países em desenvolvimento como o inexorável, a saber: o crescimento predatório das grandes cidades. Crescimento econômico abaixo dos trópicos parece ser sinônimo de destruição da história, de nós mesmos. E não se trata simplesmente de uma burguesia que se eleva contra a aristocracia para impor um novo padrão de política urbana. Na verdade, é a mesma aristocracia dos engenhos que provincianizam as cidades, fatiando-as em diferentes feudos, chamados também de condomínios.<sup>1</sup>

A escala de tempo das músicas de *Aquarius* (notadamente quase todas as músicas que compõem a trilha sonora do filme foram lançadas na década de 1970) se circunscreve na vida da personagem. Nas músicas, sem dúvida, transparecem as várias Claras, os diferentes momentos de sua vida, que habitam um só corpo e que trazem nesse corpo as marcas do seu tempo. Tempo que nunca desiste de ser tempo presente. Em nenhum momento Clara recorre à clássica e pessimista frase: “no meu tempo era diferente...”. Ela faz uso das novas tecnologias sem deixar de guardar afetos pelas histórias presentes nas capas e encartes de vinis. O tempo de Clara é hoje, sobretudo quando percebemos a sua confissão, numa delicada troca de olhares com a namorada do seu sobrinho, de pertencimento a um lugar comum das mulheres livres, agora ao som de “Pai e mãe”, de Gilberto Gil. Uma mulher que não guarda culpa em exercer a aliança dos seus desejos e a sua constante preocupação de cuidar dos filhos, sobretudo com a morte do marido.

De qualquer modo, são as músicas que passeiam pelo Recife e identificam os sentimentos de Clara à cidade, aos objetos



externos, como, por exemplo, aos muros do antigo cinema Moderno. A música que, quando não é cantada, é recitada, como na cena em que Clara remete à filha a música “Nervos de aço” de Lupicínio Rodrigues, na gravação de Paulinho da Viola, para denunciar a falta de empatia que a filha guarda por sua própria história. É um recado às novas gerações. A música, que também é visual, bem como é memória que se reconstrói. Como fica patente no foco da câmara sobre a linda dedicatória de Clara aos filhos, escrita sobre um livro cuja temática era a música, um músico, Villa Lobos, que no quadro seguinte entoa para preencher de afeto e cordialidade o passado, em uma palavra: lhe conferir memória. A sequência do diálogo de Clara com os filhos é articulada em torno das músicas e dos seus lugares na história das personagens. É a música que inventa a memória de *Aquarius* e impregna o edifício, cujo nome é homônimo do título do filme, de história.

Mas no embate da memória com o desenvolvimento a vitória deste último é iminente. *Aquarius*, que foi um filme rodado antes de 2016, é profético por ser radicalmente uma narrativa do presente. O filme lança luz sobre os rumos que nosso país iria tomar e que culminariam com o impedimento de uma mulher. A primeira presidenta do Brasil. No diálogo de Clara com o seu amigo (jornalista), sabemos que o jovem responsável pela empreiteira, que constrange Clara a vender o seu apartamento e, porquanto, a apagar a sua memória, é ligado à Igreja. É o novo Brasil que se faz presente na película e que já conspirava para a derrocada da esquerda com o discurso anticorrupção (lembrando que o irmão mais novo de Clara é político e está sob ameaça de um escândalo de corrupção).

A cena final, contudo, mantém a esperança acesa. Novamente KMF mostra que Davi pode vencer Golias. A metáfora não poderia ser mais evidente. Clara joga sobre a extensa mesa da empreiteira madeiras com cupins. Embora pequeno, o cupim é capaz de corroer grandes estruturas. O que havia sido usado para tentar derrubar a estrutura do prédio de Clara é subvertido como arma política e ganha uma forma de resistência à

especulação imobiliária desenfreada. Os fogos disparados e o som da cadeira quebrada de *O som ao redor* agora tomam a forma de uma música que entoia a memória como lugar de resistência. É com a música “Hoje” de Taiguara que o filme se encerra.

### **Bacurau: sobre a resistência comunitária da memória**

Diferentemente dos seus dois primeiros longas KMF, agora numa codireção com Juliano Dornelles, não inicia o filme com fotos antigas as quais são responsáveis por indicar o caminho da trama e a memória que será objeto de disputa. As fotos antigas permanecem, poderíamos dizer, assinando o filme de KMF, mas, como veremos, elas estão no museu da cidade.

A tomada inicial do filme se faz fora da Terra e ao som estridente da música “Não identificado” na voz de Gal Costa. Para falar de uma pequena cidade no Nordeste do Brasil, o filme começa com a imagem de um satélite e da Terra. Parece que nem a mais sofisticada das tecnologias é capaz de identificar aquela comunidade de Bacurau; nem será, como se verá, capaz de apagá-la do mapa.

“Quem for a Bacurau vá na paz”, diz a placa que abre o filme. Recado. Desta vez Davi não será mais uma pessoa como a personagem Clara de *Aquarius*, que resolve se vingar de uma construtora como forma de resistir às suas violentas investidas, nem mesmo irmãos em busca de vingança na forma de um acerto de contas com o passado de dominação e arbítrio de um Senhor de Engenho. Agora Davi é uma comunidade. Golias, por outro lado, são os invasores movidos por motivos pouco claros, mas com um propósito de colonização com vistas a impor uma identidade à comunidade que lhes é estranha. Novamente, KMF mostra a necessidade da resistência frente a uma ameaça poderosa. Golias, para dizer numa palavra. No entanto, desta vez a resistência é mais urgente. Estamos no Governo Bolsonaro.

*Bacurau*, a exemplo dos outros dois longas de KMF, é rodado antes da radicalização dos acontecimentos sobre os quais aparentemente se debruça, mas tem a sua estreia no primeiro ano do governo brasileiro mais autocrático na história da Nova República.

E a sua recepção neste contexto não poderia ser diferente. Ela é eivada por uma atmosfera de polarização que muitas vezes fez, por exemplo, as críticas ao filme se dividirem em trincheiras ideológicas em detrimento de uma análise estética mais aprofundada. Obviamente toda crítica é ideológica, mas não precisa se reduzir a este aspecto ou pautar uma compreensão dos mecanismos estéticos apenas pelo seu caráter ideológico.<sup>2</sup> Mas o que gostaria de sublinhar não é tanto a divisão da crítica, que já reflete uma divisão mais radical e, neste sentido, didática, entre esquerda e direita na recepção da obra. Considerando que o cinema, na esteira de Jacques Rancière, é “um modo específico do sensível”<sup>3</sup>, isto é, uma forma particular de mobilizar a nossa sensibilidade para fins estéticos, tenciono mostrar como *Bacurau* funde diversos símbolos para mobilizar os afetos em direção à aclamação da resistência em face a certas formas de opressão para além do contexto brasileiro.

Ainda que não se passe mais no tecido urbano, como ocorre nos outros dois longas, a película mistura elementos próprios do espaço urbano, cada vez mais presentes no cinema, como, por exemplo, *drones*, com outros elementos conhecidos no Brasil, especialmente no cenário do sertão nordestino. O drama urbano, contudo, não é mais o centro das ocupações de KMF. A mudança de ambiente do filme aponta para uma nova forma de mostrar o confronto de Davi contra Golias. Um confronto direto. E, como tal, armado.

É neste sentido que o filme incorpora o gênero clássico no cinema americano *western*, onde a violência é comum, mas numa forma distópica porque, embora seja rodado no sertão, não guarda um compromisso com uma realidade genuinamente sertaneja. Isso permite que o filme não se

comprometa com uma espécie de retrato do sertão, com vistas apenas a mimetizá-lo, mas possa mobilizar os símbolos daquela região para ofertar à resistência uma dimensão de pertencimento. *Bacurau* recupera os arquétipos clássicos do nordeste brasileiro, dentre os quais aquele composto pela ideia de que o sertanejo é antes de tudo um forte, para construir um ambiente onde se tenha empatia pela comunidade sem que o filme se comprometa com alguma comunidade específica do Nordeste brasileiro. Por isso, é possível num só filme fazer referência à preparação dos quilombolas para a guerra, como na cena em que as personagens jogam capoeira antes do conflito iminente, e trazer a imagem do cangaço (como na cena em que se enquadram as cabeças dos invasores cortadas, como, aliás, é o destino final de Golias) sem que esteja em tela reduzir a narrativa do filme a uma dessas estórias de resistência.

Com efeito, *Bacurau* aponta para a importância de um arranjo coletivo da resistência. Para David vencer Golias, é necessário que a comunidade forme um só corpo. É nesse ponto que reside a justificativa da escolha estética dos diretores de tornar, poderíamos dizer, opaca a construção das personagens em favor de um foco na comunidade do pequeno vilarejo. De fato, a maior parte dos enquadramentos se demora pouco em cada personagem, especialmente no que elas falam, para enfatizar o caráter comunitário da resistência expresso na fotografia correta dos rostos de cada participante da comunidade.

É nessa perspectiva que apenas os espaços públicos e na maioria das vezes coletivos são destacados na película em que a maior parte das cenas se passa nas ruas do vilarejo. O cotidiano da cidade é exposto para mostrar que não há uma unanimidade na comunidade. Ela comporta pequenas diferenças que podem ser notadas desde o início do filme, como mostram as cenas de divergência entre as duas principais mulheres do vilarejo na ocasião do enterro de uma delas. Aliás, quando se decide chamar Lunga (referência ao ranzinza e grosso sertanejo Seu Lunga, mas com a roupagem de um destemido caubói *drag*, licenciada pelo caráter distópico

do filme) é possível ter noção de que as divergências foram responsáveis por divisões importantes no seio da comunidade. No entanto, em face de uma ameaça de um Golias, não há dúvidas de que a união é o único imperativo. Nesse sentido, todas as divergências são suspensas e, claro, o único casal que destoa do consenso tácito dos moradores da comunidade termina sendo assassinado pelos invasores. Com isso, os diretores não abrem margem para uma posição que não seja comunitária.

As cenas do confronto são lapidares para o propósito de demonstrar que a força de Davi está agora na união. Por isso, os diretores escolhem como os principais espaços de resistência os locais públicos, sobretudo a escola e o museu. As razões ficam evidentes pela importância de se tomar a educação, primeira área atacada pelos sistemas autoritários, como força de resistência. O museu, para o qual os invasores no início do filme foram convidados a ir para conhecer melhor a cidade (convite de que desdenharam), é o lugar da memória de um povo que não se entrega e, para sobreviver, é capaz de se armar. Memória que não é mais de uma família (*O som ao redor*), nem de uma pessoa (*Aquarius*), mas de uma comunidade e do modo como ela se enreda na construção da memória de si mesma (aliás, essa é a razão pela qual se alega que se deve deixar, ao lado das fotos e reportagens sobre a comunidade, as marcas de sangue na parede do museu. Afinal, a história é também feita de sangue). Aliás, as armas guardadas no museu dão materialidade ao passado de resistência e lembram que, diante de ameaças externas, visitar a memória é manter presente a força para continuar firmando o valor comunitário da memória coletiva. Educação e memória são os arquétipos principais mobilizados pelos diretores para indicarem as melhores formas de insubmissão à ordem autoritária. Educar as pessoas para que elas lutem pela memória.

Neste sentido, importa menos, para a construção simbólica do filme, a mistura do cenário *western* com os símbolos da cultura nordestina do que a conversão de espaços coletivos em

espaços explícitos de resistência. Ou seja, não se trata de uma antropofagia, que pode se restringir a uma superposição de símbolos de diferentes culturas, mas uma des-localização de todos esses símbolos, por isso uma distopia radical. E essa des-localização é para distorcer o tempo e mostrar que o filme narra um aspecto que não se localiza em nenhum lugar específico porque está em todos os lugares nos quais está presente (é tempo presente) a luta pela memória que é, em última análise, uma questão de sobrevivência e uma forma de resguardar uma identidade. Assim, se *Bacurau* é distópico por descrever uma forma de opressão sem um lugar específico, é para subverter a própria distopia no sentido de mostrar que, seja qual for o mundo, os filósofos diriam seja qual for o mundo possível, apenas a educação e a história firmam as trincheiras mais sólidas no combate ao que nos esmaga.

David é história e memória contra Golias que é, por seu turno, o invasor – colonizador em geral – que tenta dar um nome à comunidade a qual, por não lhe pertencer, não está no seu mapa e precisaria do seu selo para existir. Com esse desenho, é possível traçar um cenário que faz o filme transitar por uma atmosfera nordestina, sem se reduzir a ela, para galgar, por conseguinte, um arquétipo de luta política em que não é possível substancializá-lo num território específico. É por isso que a força, quase profética, de *Bacurau* não se reduz, penso neste ponto diferentemente do texto do *Cahiers du Cinéma*, ao Brasil de Bolsonaro, embora seja uma das melhores formas de retratar o caminho para sairmos dele. Trata-se da capacidade do filme de apresentar a resistência como um processo de constituição de uma identidade em face de uma ameaça externa. Assim, embora o público brasileiro, sobretudo nordestino, possa guardar uma empatia especial pela comunidade de Bacurau, por familiaridade com os símbolos que são arrolados no filme, Bacurau não é um território específico e, portanto, pode ser instanciado em diferentes formas de resistência política. Isso lhe confere a capacidade da arte de alargar a nossa dimensão do humano e confere ao tempo uma estrutura transversal que permite que a história seja narrada como uma disputa pela própria história. Se

podemos dizer com Tarkovski que o diretor de cinema é uma espécie de colecionador de memórias<sup>4</sup>, o que está em jogo no cinema de KMF é a memória que conta como a memória é disputada.

### **Por uma estilística do tempo: a estética da presença e o tempo da memória**

Se a pintura é uma arte do espaço<sup>5</sup>, o cinema pode ser entendido como uma tentativa de conferir ao espaço um encadeamento temporal. Tarkovski usava a expressão: “esculpir o tempo”.<sup>6</sup> Prefiro ainda a ideia de que o cinema temporaliza o espaço. Oferece um encadeamento temporal a fotogramas dispersos no tempo. Ou seja, oferece um tempo, memória, para imagens espalhadas no cotidiano. Coletânea de memórias, mas num fluxo de tempo criado com vistas a contornar a memória com uma estória. Com um modo próprio de falar dela que confere uma unidade possível ao passado. O cinema é o tempo que se faz verbo para transformar um conjunto de imagens na imagem de uma só memória.

O modo como o tempo conta a história de diferentes imagens para articulá-las numa só estória é feito no cinema de KMF por meio da compreensão de que o tempo presente reproduz certas estruturas de contradição que não se apagam com o desenvolvimento da história. E, como *Bacurau* mostra, não tendem a se dissipar sem uma resistência. Talvez necessariamente armada. Ou seja, mesmo num lugar que não pode ser instanciado em nenhum território específico, como a comunidade de Bacurau, as contradições persistem e orbitam invariavelmente em torno de uma disputa pela memória. Uma disputa pelo tempo, para dizer de outro modo. O cinema de KMF se ocupa em apresentar essa disputa.

No cinema de KMF, o tempo é tanto disputado por polaridades distintas quanto é formatado para que o passado mantenha o vigor de ter sido e permaneça como memória de resistência. No centro da disputa sobre o tempo está o desejo que o tempo não se apague com a morte das pessoas (*O som ao redor*), das

casas (*Aquarius*), da comunidade (*Bacurau*); numa palavra, da dimensão material da história. Sem materialidade o tempo corre o risco de ser apagado. E o cinema é uma forma de conferir matéria ao tempo. Ele mesmo é feito de tempo.

Aliás, é neste sentido que o cinema formula uma historicidade própria quando contrai o tempo para expandir e radicalizar a história. O cinema é também uma forma de a história ganhar matéria. A matéria que dá corpo à história do Brasil, na qual o cinema de KMF se ambienta e a qual tematiza, é a contradição. Mas não se trata de quaisquer contradições. São as contradições brasileiras que enredam diferentes faces de sujeição e opressão. O modo como elas são articuladas, contudo, exige uma espécie de regime de historicidade. Uma forma específica de reunir diferentes imagens da opressão num regime de história comum.

É nessa perspectiva que recupero aqui o conceito de *regime de historicidade* de François Hartog. Meu ponto é que a estrutura arquetípica de Davi contra Golias é a metáfora que o cinema de KBF angariou para implementar certo regime de historicidade. Certo modo de contar a história. No presente caso, uma história que se conta radicalizando uma noção de presente como soberana forma de contar diferentes histórias.

Assim, o cinema de KMF pode ser lido como uma espécie de presentismo em que passado, presente e futuro são vistos pela ótica unicamente do presente. Isto é, as contradições roteirizadas pelo seu cinema não se afundam numa nostalgia sem fim, como se a história precisasse ser uma volta às origens perdidas; nem tampouco endossam um futuro redentor, calcado em certo Modernismo e que é capaz de fazer da história pregressa um lugar apenas de passagem. Passado, como se diz. Do ponto de vista da história do Brasil nada passou. O regime para contar isso não poderia ser outro senão o regime do presentismo. Se pensamos, com Ricoeur e Hartog, que a história se constitui pela sua dimensão narrativa, a narrativa do nosso regime é presentista, inscrita, por



consequente, num modo em que o presente se institui como horizonte de expectativa e modo de ler o passado.

A narrativa das contradições do Brasil não é uma inovação por si só do cinema de KMF, mas encontra nele uma forma tão radical que permite que o seu cinema possa ser visto, na superfície, como uma espécie de antecipação sempre pertinente do presente quando ele é na verdade um só regime de presentismo. As contradições brasileiras se projetam para o passado (em *O som ao redor* é o passado que volta ao presente na forma de uma vingança de família) e para o futuro (em *Bacurau* trata-se da vingança de uma comunidade em face da política institucional e dos seus sofisticados milicianos estrangeiros) como a marca de um regime que se pauta no presentismo. Importa, por conseguinte, o regime presentista em cujo foco está a compreensão de que a vingança é a forma pela qual se pode condensar no presente os modos pelos quais os oprimidos reagem em face dos diferentes mecanismos de opressão.

O cinema de KMF consegue, por conseguinte, transitar no tempo e nos dar a impressão de que está sempre na vanguarda dos acontecimentos no Brasil porque se inscreve numa estrutura narrativa que trata o tempo como um regime do presente. E o presente é a repetição da opressão ligada ao poder de quem em determinados contextos tem força para oprimir. É quando o presente passa a ser o regime de leitura que conecta diferentes tempos em função de uma compreensão de que o tempo presente dita o modo como lidamos e percebemos o tempo em sua totalidade e integralidade. Por isso, não se trata de uma percepção do que está prestes a vir, na forma de um futuro que romperia com o presente, que é o ponto forte daquele diretor, mas a compreensão radical do presente que só apresenta como alternativa às formas de sujeição uma ação que muitas vezes margeia as instituições (isso aparece com mais ou menos intensidade nos três filmes), pois, como irá ficar ainda mais claro em *Bacurau*, as instituições estão diretamente ligadas às

estruturas repressivas – quando não são simplesmente forjadas no seio delas.

É difícil vislumbrar uma saída política no nosso regime de historicidade, por assim dizer, brasileiro e isso faz o cinema de KMF a expressão presentista de um mesmo conflito que atravessa a nossa história. Assim, o pequeno arco de tempo de apenas 7 anos que separa a estreia de *O som ao redor* da estreia de *Bacurau* é suficiente para compreender séculos de história do Brasil em que Golias vai ganhando diferentes papéis invariavelmente ligados à condição de opressor.

O que o cinema de KMF faz é localizar no quadro dos objetos do cotidiano uma forma de colocar em relevo a atualização do mesmo arquétipo ou mito fundador, como certa vez sublinhou Marilena Chauí. Ou seja, o seu cinema mostra que objetos do cotidiano, na sua disposição espacial e no seu território, seja no tecido urbano, seja numa comunidade distópica no interior do Nordeste do Brasil, podem contar a história de um conflito que confere ao tempo uma unidade narrativa. É por ser a expressão estética desse regime de historicidade que os referidos longas conseguem ser atuais de uma forma raramente vista no cinema, e essa atualidade do presente certamente compõe um dos méritos do novo cinema brasileiro.

O cinema de KMF moldura um mesmo regime de historicidade, marcado pelo presentismo, em que o Brasil de um passado distante, supostamente superado pelo Modernismo, bem como o Brasil do futuro (a promessa de um desenvolvimento pleno que nunca chegou a contento) são diluídos em nome de um Brasil que nunca deixou de ser presente<sup>7</sup> e para cuja consciência o cinema daquele diretor contribui de forma clara. Aliás, é a consciência do presente que permite enterrar a pretensão de simplesmente negar o passado, própria do regime de historicidade moderno.

Nesse sentido, o enterro do líder dos invasores em *Bacurau* faz alusão ao esforço de não subordinar o futuro ao passado. Como se a comunidade tivesse que sempre se reportar aos mesmos invasores como única forma de se firmar. E é por ser

a expressão estética do regime de tempo presentista que a comunidade de Bacurau não guarda a expectativa do futuro como algo que pode ser melhor. Deve-se preservar o sangue nas paredes do museu com vistas a manter presente a mesma compreensão de que a comunidade se firma pela forma como resiste ao seu aniquilamento. Ou para ser preciso: esquecimento. A luta sempre é pela memória.

### Referências bibliográficas

ANDRADE, Érico. "O liberalismo à brasileira: quando a Casa Grande estende-se para a cidade" In: DE CARLI, Caetano; SÁ BARRETO, Francisco; MEDEIROS, Izabella; BENZAQUEN, Júlia. (orgs.) *I Seminário Internacional Curupiras*. Caderno de textos, v. 3: "Cidade e Cultura Política". Recife: UFRPE, 2017, p. 29-45.

\_\_\_\_\_. *Sobre Losers: fracasso, impotência e afetos no capitalismo contemporâneo*. Curitiba: CRV, 2019.

\_\_\_\_\_. "Notas sobre filosofia e cinema: o lugar do engajamento nos filmes sobre o racismo no cinema americano contemporâneo". In: *Filosofia e cinema: uma antologia*. Rio Grande do Sul: UFPEL, 2020, pp.153-159 (no prelo).

CAHIERS DE CINÉMA, n.758 (2019).

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

HARTOG, François. *Regime de historicidade. Presentismo e experiência do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

PONTY-MERLEAU, Maurice. *L'oeil et l'esprit*. Paris: Folio, 1964.

RANCIÈRE, Jacques. "A historicidade do cinema". *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 44, n. 48 (2017), p. 245-263. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2017.133369>.

RICOEUR, Paul. "O perdão pode curar?" In: *Viragem*, n. 21 (1996), p. 26-29.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução de J. L. Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

---

Érico Andrade é professor do Departamento de Filosofia da UFPE.

\* A ideia do título decorre de uma boa conversa com meu estudante Victor Costa, com quem troquei umas ideias a partir das quais este artigo ganhou corpo.

<sup>1</sup> ANDRADE, 2017.

<sup>2</sup> ANDRADE, 2020.

<sup>3</sup> RANCIÈRE, 2017, p. 253.

<sup>4</sup> TARKOVSKI, 1990, p. 170.

<sup>5</sup> MERLEAU-PONTY, 1964, p. 77.

<sup>6</sup> TARKOVSKI, 1990, p. 144.

<sup>7</sup> HARTOG, 2013, p. 125.