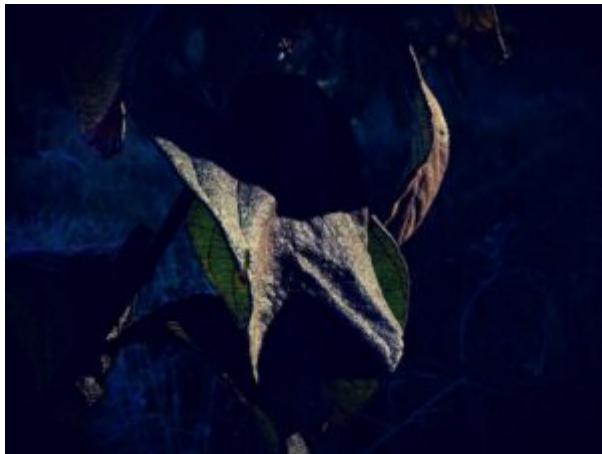


# a terra é redonda

## Ainda Bacurau



Por Fernão Pessoa Ramos\*

### Filme

não é ensaio sociológico e arte não é ciência (mesmo “humanas”). Este parece ser um bom mote para contrapor o tom dominante nas críticas sobre *Bacurau*, nova obra de Kleber Mendonça, em codireção com Juliano Dornelles.

### Cinema

é uma arte, já agora anciã, que possui a particularidade de ser uma das primeiras “artes das massas”, envolvendo meio tecnológico. Talvez por esta característica, e em geral necessitando de recursos financeiros elevados, o cinema possui facilidade em condensar e representar (no modo filmico) tendências sociais emergentes.

### Os

principais momentos de nossa história universal (da Guerra civil norte-americana à Conquista da Lua, passando pela Revolução Soviética, a frente popular francesa dos anos 1930, o pós-guerra europeu, o Maio de 1968 e a contracultura, etc.) deixaram sua digital em obras da cinematografia mundial.

### No

caso brasileiro, um de seus momentos privilegiados, o Cinema Novo, teve como característica trazer em suas costas o sopro da história e grandes quadros de viés simbólico. Parecia ser natural, naquela época, representar a história do Brasil no modo diegético-ficcional narrativo e assim foi feito durante mais de uma década. O golpe de 1964 e a ditadura militar que se seguiu tiveram suas forças sociais (a alta burguesia industrial, os agentes do imperialismo, a classe média, o povo deserdado, os proprietários da mídia, o jovem revolucionário) transformadas em personagens de universo ficcional, com tramas mais ou menos lineares.

### Deste

conjunto, podemos destacar um traço no exercício do cinema no Brasil: nesta arte quase nunca houve cineastas populares – do povo propriamente – envolvidos diretamente, de modo hegemonic, em sua produção. Excetuando-se alguns de nossos grandes

# a terra é redonda

atores, é arte feita predominantemente pela classe média que, com recursos próprios ou captando financiamento público/estatal, consegue condições materiais para criar cinematograficamente.

Nos

momentos em que toma consciência desta situação paradoxal, e a representação do outro popular emerge como necessidade e fissura (ou ferida), o cinema brasileiro atinge seus píncaros criativos - uma grande estética que consegue abranger a nação, refletindo seus dilemas, contradições radicais e aspirações recorrentes.

O

"popular", então, é sempre o "outro" no cinema brasileiro, pois não é ele que faz a arte, como ocorre naturalmente em certa música, como, por exemplo, o samba. A representação filmica do povo pela classe média - que possui os recursos necessários para a cara arte do cinema - envolve, portanto, a constituição de uma alteridade.

Na

modernidade, este movimento de representação, ou saber, sobre o outro (seja de classe ou étnico), decorre em "culpa" e "má-consciência", sentimentos bastante cristãos dos quais as melhores obras do cinema brasileiro estão carregadas. Não propriamente "ressentimento", como querem alguns, pois não é do lado popular que parte - mas sim má-consciência e seus afetos correlatos, como a culpa e a compaixão.

As

principais obras do período chamado "Retomada", nos anos 1990 e 2000 (podemos citar, entre outras, *Central do Brasil*, de 1998; *Carandiru* de 2003; *O Invasor*, de 2002; *Tropa de Elite 1*, de 2007) estão carregadas destas emoções de fundo judaico-cristão que embasam nossa civilização. Nem as comédias escapam inteiramente da dialética que faz da degustação da catarse na *mimesis*, metamorfose de culpa e compaixão.

Há,

no entanto, outro caminho que o filme *Bacurau* percorre. Aquele que envolve a intertextualidade e o diálogo, irônico ou debochado, do cinema com si mesmo, no limite da densidade dos gêneros que sua própria história conformou (*western*, *noir*, musical, chanchada, ficção científica).

No

Brasil contemporâneo de *Bacurau*, no país presidido por Bolsonaro, o espaço para a degustação, pela classe média, da culpa e da compaixão está subitamente se restringindo. Agora as modalidades emergentes são de coloração mais *punk*, por assim dizer.

Uma

diferença é que sistemas alternativos de produção audiovisual (com ou sem apoio estatal) estão emergindo com o barateamento de novas tecnologias e novas formas

# a terra é redonda

de exibição e distribuição audiovisual. Está se firmando, como nunca antes, uma nova produção com origem em comunidades periféricas. E a imagem que ela traz de sua realidade nem sempre coincide com a figura do popular criminalizado, ou vitimizado, tão ao gosto da boa consciência. Novas figuras, novos universos ficcionais estão aparecendo, para o bem e para o mal.

*Bacurau*, nesse sentido, é um filme que ainda caminha no universo do popular como alteridade de classe, mas o sintoniza num modo diferente. A compaixão já não fornece a mesma combustão de antes: um lado do objeto catártico, o “coitadinho” popular, saiu dos eixos e agora anda com as próprias pernas.

O artista que sabe sintonizar seu tempo, como é o caso em *Bacurau*, mostra o objeto da piedade também dando porrada, também batendo, mas sem o seguro da compaixão, o que complica o circuito do afeto no resgate da boa consciência.

A catarse mudou de lado no Cinema Brasileiro? Em vez das lágrimas grossas da compaixão provocadas por *Central do Brasil*, ou *Carandiru*, agora é a descarga do olho por olho, o revide da ação que tem vontade de potência, que carrega a depuração do afeto na *mimesis*.

São recorrentes as descrições de exaltação e aplausos entusiásticos do público (coisa rara na fruição mais anônima do cinema), nas cenas mais sangrentas de *Bacurau*. Se a catarse da culpa pela nação podia ser tocada em *Carandiru*, com *Aquarela do Brasil* (de Ary Barroso) servindo de fundo para o massacre do povo nas masmorras, porque não *Réquiem para Matraga*, de Geraldo Vandré, reciclado, como fundo musical para o *bang-bang* cangaceiro sanguinário que nos lava a alma?

Parece estar sendo difícil pensar a realidade social brasileira sem o auxílio da má-consciência como bengala.

O personagem pendular representando a classe média, tão bem caracterizado por Jean-Claude Bernardet em sua análise da emergência do Cinema Novo em *Brasil em tempo de cinema* (Companhia das Letras) agora sumiu do horizonte. Os artistas que sentem sua época - e Kleber Mendonça, que assina o filme conjuntamente com Juliano Dornelles, é um deles - mostram a sensibilidade do dia para o conflito direto, frontal, encarniado.

O Antônio das Mortes de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha/1964), levando pelo braço com cuidado, tal como o anjo da história, os camponeses Rosa e Manuel em direção ao fim da alienação

# a terra é redonda

e à terra prometida do sertão virado mar, ficou atrás. O fim da mediação redentora está chocando alguns, pois a história também tem sua brutalidade e muitas vezes pegadas pesadas.

Por

outro lado, e aí está incrustrada sua liberdade, *Bacurau* é ficção não realista, uma espécie de *Mad Max* brasileiro. Começa com o letreiro “daqui a alguns anos” e imagens espaciais da Terra vista do espaço, fechando para o território nacional. O fundo musical, que ocupa exclusivamente a trilha sonora da sequência inicial, a canção *Não Identificado*, de Caetano Veloso (1969), fala de um “anticomputador sentimental”, de “um disco voador” lançado “no espaço sideral do céu de uma cidade do interior”.

A

descrição do universo ficcional fantasista do filme na canção é precisa e insere o filme logo na borda gênero, situando-o num futuro não muito distante (mas que não é o presente), numa terra desolada e sem lei na qual o povo resolve exercer sua potência e faz valer a força e a genealogia de sua ética de valores.

Os

traços intertextuais da narrativa estão claros, com tonalidades de deglutição tropicalista (arcaico/moderníssimo) e “tarantinescas” que fazem o pretendido realismo, que facilitaria a crítica do filme como ensaio sociológico, destoar. É fato que incomoda alguns críticos com sensibilidade social mais purista, que se sentem mais à vontade com um cinema linearmente proposicional.

A

intertextualidade de gênero presente em *Bacurau* faz camada e dá ao filme a centrifugação necessária para escapar das amarras nas quais o cinema brasileiro de corte social acabou preso. É movimento similar ao que já encontramos em *Cidade de Deus*, de 2002, mas agora presente de modo distinto na contemporaneidade de sua constituição, voltada para a questão do empoderamento popular sem peias.

E,

no Brasil de Bolsonaro, o percurso é mesmo fazer a potência per si, com um porrete na mão. *Bacurau* traz junto com a abundância do sangue *ketchup* e o enterramento vivo (outra imagem de Tarantino), a centrifugação *kitsch* do ultramoderno tropicalista, a ficção delirante acelerada misturada à lentidão realista-arcaica (mais na primeira metade do filme), e outras figuras que a mistura da intertextualidade de gêneros abre, como o disco voador, o pistoleiro infalível, a cidade vazia esperando o duelo e, bem brasileira, as cabeças cortadas.

Essa

imagem realista, estourando no gênero, talvez os diretores tenham ido buscar em *Memórias do cangaço*, de 1964, pequena joia do documentário brasileiro de Farkas e Paulo Gil Soares, que parece ter sido colada ao filme.

# a terra é redonda

Com

*Bacurau*, Kleber Mendonça afirma-se um dos principais cineastas da nova geração que chegou ao longa com o milênio já iniciado, mostrando um seguro domínio estilístico da arte. Em *O som ao redor* (2013), a imagem arquetípica do filme já era a impressionante cachoeira de sangue na propriedade dos “sinhozinhos”, antecedendo o cerco progressivo ao “coronel” sanguinário em seu refúgio urbano; em *Aquarius* (2016), é a invasão dos cupins corroendo, por dentro e oculta, sem dar aparência, as entranhas de uma classe média decadente em sua isolada ilha de resistência.

Em

*Bacurau* o ciclo se fecha. Agora, sem mediações, a regressão inoperante dá vazão ao mito de potência represada liberada. Com fundo nietzschiano, o outro oprimido-escravo faz valer sua hora, jogando ao alto a boa consciência do mestre e seu conselho para a medida do porrete na intensidade que convém.

É

o Brasil de Bolsonaro, ou o Brasil que Bolsonaro deu ensejo. O mais interessante é que, nesta medida (a medida da representação que se estabelece), o Brasil de *Bacurau* tome forma não por meio de uma representação realista, mas pela mão do gênero, que se volta como sobredeterminação para buscar fôlego na história do cinema e em estilos eminentemente intertextuais como o Tropicalismo.

Talvez seja o preço que o filme pague para se livrar do peso, que ainda carrega, da mediação como exercício da voz do outro, reapresentação daquilo que sabe não mais lhe ser próprio.