

A MEMÓRIA E O PATRIMÔNIO CULTURAL COMO RESISTÊNCIA NA FILMOGRAFIA DE KLEBER MENDONÇA FILHO

Leonardo Barbosa Cerqueira Duarte¹

Resumo: O presente trabalho propõe um olhar sobre a filmografia de Kleber Mendonça Filho (diretor de *O Som ao Redor*, *Aquarius* e *Bacurau*) tendo como foco desse olhar um tema recorrente na obra do cineasta: a memória e sua articulação com as questões identitárias, relativas à formação de um patrimônio cultural e à resistência. Esta temática está subjacente a todas as camadas da obra do cineasta e tem grande importância na forja da sua linha poética, urgente e necessária no atual cenário sociopolítico brasileiro. A leitura será feita buscando abordar a filmografia do diretor de um modo transversal e multidisciplinar, à luz de noções pertinentes à preservação do patrimônio cultural em seus aspectos históricos e atuais, articulando também com o conceito do pensamento *Decolonial* surgido recentemente na América Latina.

Palavras-chave: cinema, memória, patrimônio cultural.

O presente trabalho propõe um olhar, guiado pela transversalidade, na obra do cineasta Kleber Mendonça Filho, tendo como eixo organizador das disciplinas envolvidas um tema recorrente na obra do diretor desde suas primeiras experimentações no audiovisual: a memória e sua articulação com as questões identitárias, relativas à formação de um patrimônio cultural e à resistência.

Kleber Mendonça Vasconcellos Filho nasceu em 22 de novembro de 1968, no nordeste brasileiro, Recife, Pernambuco. Jornalista de formação, realizou seus primeiros ensaios no audiovisual com curtas-metragens e documentários quando ainda trabalhava como crítico de cinema, ofício que deixou para trás para assumir a carreira cinematográfica. Dirigiu então os longas *O Som ao Redor* (2012), *Aquarius* (2016), e o último e mais impactante, *Bacurau* (2019), todos filmados no nordeste brasileiro.

A urgência e a pertinência do trabalho deste cineasta deve-se à atual situação do país, vítima de processos de desfiguração de sua história e dilapidação do seu patrimônio cultural. Somam-se a isto as recentes políticas públicas voltadas para a opressão da expressividade cultural de minorias que penou por anos para ser sedimentada e ainda se encontrava num processo de cristalização.

¹ Arquiteto e Urbanista graduado pela Universidade Federal da Bahia – UFBA (1999). Bacharel em Artes Cênicas pela UFBA (2008), e Especialista em Arte e Patrimônio Cultural pela Faculdade do Mosteiro de São Bento da Bahia (2013). E-mail: lduartearq@gmail.com.

No filme *O Som ao Redor*, um bairro de classe média do Recife revela sutilmente, através da relação entre seus habitantes, a **memória** coletiva opressora que tem suas **raízes históricas** num passado colonial. Em *Aquarius*, a última moradora de um prédio antigo luta contra a destruição de seu **patrimônio** e pelo direito à preservação da sua **história**. Em *Bacurau*, a comunidade de um pequeno povoado vai buscar na sua **história** e na força de suas **tradições** as armas para resistir a um ataque forasteiro. Aspectos ligados à memória, à identidade e às tradições servem como mote para as histórias e fundam as narrativas fílmicas, marcando a obra do cineasta.

Memória, tradição e identidade: a função social do patrimônio cultural

A memória é um importante componente para a construção da identidade (de um indivíduo ou de um povo). Para Le Goff (1990), este empreendimento está presente na história da humanidade desde os seus primórdios e ainda hoje é uma das mais importantes atividades das sociedades no mundo, chegando a ser “biologicamente” imprescindível à espécie humana.

[...] a memória coletiva faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das sociedades em vias de desenvolvimento, das classes dominantes e das classes dominadas, lutando todas pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção. (LE GOFF, 1990, p.475)

Pellegrini (2006, p.116) salienta que o vínculo criado pela memória, responsável por unir as gerações humanas com o seu tempo histórico, possibilita que os cidadãos se percebam enquanto “sujeitos da história, plenos de direitos e deveres”. A este respeito, o documento *Declaração do México*, resultante da Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais, realizada no México em 1985 pelo ICOMOS – Conselho Internacional de Monumentos e Sítios, defendeu a diversidade e as peculiaridades culturais das nações, seu valor para a afirmação da identidade cultural, e sua consequente importância para a “liberação dos povos”. De acordo com este documento, “todas as culturas fazem parte do patrimônio comum da humanidade”.

O termo *patrimônio* deriva do latim e significa “herança paterna”. Nas palavras de Vogt (2009, p.14), “patrimônio cultural constitui uma herança do passado com a qual os homens do presente convivem e a qual pretendem transmitir às gerações futuras”.

Mas, o conceito que se tem hoje de patrimônio é resultante de mudanças acontecidas ao longo dos anos, sobre as quais buscar-se-á aqui fazer um breve panorama. A origem do patrimônio cultural remonta a criação dos Estados modernos, período em que as nações em formação buscavam nos monumentos do seu passado histórico a materialização de símbolos nacionais a serem perpetuados. Buscava-se assim a construção de uma suposta “igualdade” entre os cidadãos de um mesmo estado.

Um Estado-nação é uma espécie de sociedade individualizada entre as demais. Por isso, entre seus membros pode ser sentida como identidade. Porém, toda sociedade é uma estrutura de poder. É o poder aquilo que articula formas de existência social dispersas e diversas numa totalidade única, uma sociedade. Toda estrutura de poder é sempre, parcial ou totalmente, a imposição de alguns, frequentemente certo grupo, sobre os demais. Consequentemente, todo Estado-nação possível é uma estrutura de poder, do mesmo modo que é um produto do poder. (QUIJANO, 2005, p. 130)

Funari e Pelegrini (2006) mencionam que os Estados-nação surgem como uma grande “invenção”, uma ideia de que os cidadãos deveriam comungar de uma mesma noção de pertencimento (um mesmo território, uma mesma origem, uma mesma língua e mesmos costumes, enfim, uma mesma cultura). Às escolas coube um importante papel no sentido de “naturalizar” esta ideologia difundindo um programa doutrinário com o objetivo de forjar a mente do estudante. Sob a base desta cultura nacional “inventada” estava o Patrimônio Nacional.

Choay (2006) salienta que em 1837 na França, quando da criação da primeira Comissão dos Monumentos Históricos, os edifícios caracterizados como importantes eram as grandes construções da Antiguidade ou da Idade Média, e até o período correspondente à Segunda Guerra Mundial, a essência conceitual destes ainda estava fortemente associada à arqueologia e à história da arquitetura erudita. Vogt (2009) comenta que “eleição” dos símbolos dos Estados-nação era da responsabilidade de doutos, literatas e estudiosos da época, que terminavam por decidir qual era o patrimônio de um país, sempre associado às classes dominantes, e que carregava consigo uma falsa ideologia de “homogeneidade cultural”.

No Brasil, a Lei Federal nº 25, de 30 de novembro de 1937, primeira no país relativa ao assunto, que organizava a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional, refletiu este pensamento:

Art. 1º – Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.

A concepção desta noção de homogeneidade da cultura dos povos de uma nação no cenário mundial é apontado por Viana (2016) como uma decorrência da exacerbação do *etnocentrismo* no mundo, motivo inclusive fundante da Segunda Guerra Mundial. Dentro deste contexto, os instrumentos de preservação patrimonial instaurados pela lei brasileira refletiam o pensamento de um grupo reduzido de intelectuais e davam ênfase a aspectos da colonização europeia e à cultura modernista nacional, sendo portanto incompatíveis com as expressões culturais de segmentos populares (os folguedos, os credos e os saberes transmitidos oralmente).

Deve ser enfatizado que subjacente ao trajeto da busca de uma identidade brasileira estava um racismo velado e imbricado neste conceito de cultura homogeneizante. Queiroz (1989, p.31) salienta que a variedade de grupos étnicos e sua diversidade cultural no Brasil eram negados em favor da tentativa do empreendimento de “um patrimônio cultural harmonioso e refinado, que seria partilhado por todos, em todas as regiões, em todas as camadas sociais”, e sem o qual não seria possível uma civilização. Todavia, deve ser salientado que, em meio a esta ideologia, destoavam-se os trabalhos de Mário de Andrade e Oswald de Andrade como tentativas de quebra deste paradigma etnocêntrico. Para o primeiro, advinham justamente da multiplicidade das raízes brasileiras as melhores qualidades de seu povo. Já o segundo, cunhou o termo *antropofagia* para designar uma cultura que é resultante de uma fusão de vários elementos díspares:

[...] o Brasil, culturalmente, devora as civilizações que a ele vêm ter, compondo uma nova totalidade diferente das anteriores. Forçados a se misturar, os elementos heterogêneos garantem originalidade e beleza à nova cultura resultante – proveniente portanto da própria incongruidade dos traços, forçados a se ajustarem uns aos outros no interior de um mesmo conjunto. (QUEIROZ, 1989, p. 34)

Mas somente as sequelas da Segunda Guerra Mundial provocariam mudanças substanciais no conceito de patrimônio, ainda que tais mudanças não significassem de

todo um novo paradigma. Com a recém-criada UNESCO, a nova ordem mundial apregoava o relativismo cultural como contraponto ao etnocentrismo, e os fóruns internacionais aos poucos forçavam as atenções para a importância econômica, tecnológica e cultural das tradições populares na autonomia dos povos.

A perspectiva reducionista inicial, que reconhecia o patrimônio apenas no âmbito histórico, circunscrito a recortes cronológicos arbitrários e permeados por episódios militares e personagens emblemáticos, acabou sendo, aos poucos, suplantada por uma visão muito mais abrangente. A definição de patrimônio passou a ser pautada pelos referenciais culturais dos povos, pela percepção dos bens culturais nas dimensões testemunhais do cotidiano e das realizações intangíveis. (FUNARI; PELEGRINI, 2006, p. 31-32)

Esta noção mais abrangente de patrimônio cultural foi absorvido pela Constituição Federal brasileira de 1988, traduzido no caput do seu Art. 216:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira [...]

Mas, o início do século XXI na América Latina revela ainda um continente no qual evidenciam-se em todos os seus aspectos (sociais, econômicos, culturais) as marcas e os resquícios de um processo exploratório histórico. Nas palavras de Icle e Hass (2019, p.109): “A colonialidade do saber e do poder deixou como legado um eurocentrismo intelectual que nos impede de compreender o mundo a partir do nosso próprio mundo e de nossas próprias epistemes.” Aníbal Quijano, economista peruano e responsável pelo epicentro de um novo pensar, o *Decolonial*, enxergava no projeto capitalista de modernidade um veículo para manutenção e perpetuação de um sistema de exploração de matrizes coloniais. O pensador afirmava que uma incongruência de interesses marcava a relação social entre os habitantes da América Latina: Os interesses da pequena minoria Branca (os senhores donos das terras) estavam mais próximos aos de seus pares europeus e, portanto, associados aos processos de domínio e exploração. Daí resultava a inclinação da classe dominante latino-americana à burguesia europeia e, consequentemente, a naturalização da noção de inferioridade dos demais: trabalhadores, serviçais e escravos, a grande maioria formada por índios, negros e mestiços

(QUIJANO, 2005, p.134). O conceito do *Decolonial* surge como uma proposta de subverter a lógica capitalista e exploratória de matrizes coloniais que promoveram durante séculos a negação (ou o extermínio) de saberes locais e tradicionais. De acordo com este novo paradigma, seria necessário construir um caminho de desenvolvimento ancorado nas especificidades que compõem as condições ambientais e humanas próprias de cada local, nas suas peculiaridades e reais necessidades. Desta forma, negavam-se os preceitos do capitalismo moderno sedutoramente apresentado como modelo único e ideal a ser seguido, no entanto, responsável por discriminações sociais que reproduziam a estrutura colonial de poder, baseada em relações sociais de tipo classista, sustentada pela opressão, pela dominação e pela subordinação das culturas tradicionais.

De acordo com Coutinho, Maciel e Silva (2018, p.329), o voltar os olhos aos saberes tradicionais seria uma forma de “dar voz” aos povos cuja expressão fora silenciada pela marcha da Colonização, como também, de tentar desconstruir as influências históricas e amarras sociais herdadas por este processo.

A epiderme de O Som ao Redor

A historiadora Heloísa Murgel Starling em recente palestra² comentou que, desde a independência do Brasil, a imaginação brasileira construiu discursos de pertencimento e projetos de desenvolvimento quase sempre guiados pela chamada “retórica do futuro”. A este respeito, citou o termo “grandeza não realizada”, cunhado pelo escritor Antônio Cândido de Melo e Souza, atribuído a um país que é sonhado e projetado incessantemente, mas que simplesmente não acontece pelo fato de estar sempre projetado no futuro. Diante desta questão, o povo brasileiro não consegue se enxergar no presente nem se encontrar no passado por estar idealizado enquanto visão de futuro. O tema reflete-se inclusive na canção popular em suas “temáticas da esperança” no “dia que virá”. De acordo com a historiadora, esta perspectiva brasileira tem consequências: Um país que se projeta no amanhã não precisa olhar para o seu passado, e assim, não é preciso arrependimento ou remorsos, pois o tempo, que está por vir, redimirá a história. Ela cita então o conceito de “ficção engenhosa de nação” do historiador Joaquim Nabuco ainda no século XIX, no qual o Brasil, fundado na

² “O Brasil como distopia” - Aula Magna do Programa de Pós graduação da UFBA, acontecida em 04/03/2021.

escravidão, se modernizou criando uma camada superficial de valores civilizatórios que vai recobrir todas as suas mazelas sociais: o autoritarismo, a violência, a desigualdade, a hierarquia.

Estas palavras parecem refletir o contexto no qual repousa a trama de *O Som ao Redor* (2012), primeiro longa de ficção de Kleber Mendonça Filho, no qual é exposto o dia a dia de um bairro de classe média da cidade do Recife-PE. De modo muito sutil, sob as relações aparentemente civilizadas entre os diversos personagens do filme, estão velados as estruturas e os vestígios que fazem com que aquele bairro se configure enquanto uma (ainda) capitania hereditária. Dentro deste contexto, as relações de poder são mantidas por uma estrutura social arcaica sustentada pela memória coletiva que mantém os “ranços” dos instrumentos de dominação e opressão. Perpetua-se deste modo uma sociedade de castas nutrida por um imaginário social secular condicionado. É um exemplo em cores vivas das palavras de Le Goff (1990, p.476): “[...] a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder.”

Uma certa melancolia marca alguns personagens (característica quase sempre mal compreendida pela crítica brasileira), a exemplo do João, jovem abastado de classe média. Esta melancolia cumpre um papel sutil no enredo: revela uma inércia, uma incapacidade (ou descaso?) frente a uma situação, ainda que o personagem não seja indiferente a ela.

A presença latente de uma História do Brasil sangrenta (porém acobertada) evidencia-se na sequência em que João e a namorada passeiam por entre as posses da família (resquícios de um Brasil colonial do qual o personagem é um dos herdeiros/representantes). É simbólico a cena do banho do casal na cachoeira junto ao patriarca, quando a cor das águas tornam-se rubras³, talvez para nos lembrar a custa de quanto sangue se formou aquele patrimônio

³ É inevitável a associação desta cena com a onda de sangue do filme *O Iluminado* (1980) de Stanley Kubrick, que também conota a violência decorrente de questões fundiárias. Referências e citações à obra deste cineasta aparecerão constantemente nos filmes de Kleber Mendonça Filho, seja nos aspectos técnicos (movimentos de câmera, zoons, *travellings*, recursos de edição), seja na utilização da imagem como apoio para a narrativa, no uso do recurso do estranhamento, e em várias outras referências visuais (pôster do filme *Barry Lyndon* na casa de Clara em *Aquarius*, o feto no curta *Enjaulado*, de 1997). Há, inclusive, no primeiro longa de documentário do brasileiro, *Crítico* (2008), a participação de Michael Ciment., pesquisador da obra do cineasta americano.

Aquarius e a desfiguração do patrimônio edificado

Cabe aqui inicialmente citar um trecho da carta patrimonial *Declaração do México (1985)*, onde consta, entre os princípios que devem reger as políticas culturais, a seguinte advertência:

O patrimônio cultural tem sido frequentemente danificado ou destruído por negligência e pelos processos de urbanização, industrialização e penetração tecnológica. Mais inaceitáveis ainda são, porém, os atentados ao patrimônio cultural perpetrados pelo colonialismo, [...] pelas ocupações estrangeiras e pela imposição de valores exógenos. Todas essas ações contribuem para romper o vínculo e a memória dos povos em relação ao seu passado.

No filme *Aquarius* (2016), segundo longa de ficção do diretor, a memória e o patrimônio histórico e cultural tomam papel norteador da narrativa. A obra soa como uma denúncia contra o rolo compressor da especulação imobiliária, que destrói e desfigura de forma sorrateira, silenciosa e perigosamente sedutora, as memórias e o patrimônio edificado em nome de um colonialismo alienígena regido por ideais supostamente progressistas e por um capitalismo voraz.

A trama centra-se na personagem Clara (vivida pela atriz Sônia Braga), última moradora ainda residente num antigo prédio de três andares no bairro recifense de Boa Viagem, que sofre com o assédio de uma construtora interessada na compra do imóvel para demolição e posterior construção de um megaempreendimento residencial de feições deliberadamente estrangeiras. A sedução imposta pelo empreendimento e sua defesa por habitantes locais e também pelos próprios filhos de Clara salienta uma forma de banalização da luta da personagem e, ao mesmo tempo, a denúncia de um grave sintoma decorrente dos processos de colonialidade cultural:

[...] houve a progressiva substituição dos modelos endógenos dos povos colonizados pelos exógenos metropolitanos, modelos esses tidos como Modernos ou Ocidentalizados. Estes, além de serem dados como os corretos, foram “sacralizados” como insubstituíveis, perfeitos e insuperáveis, promotores de um verdadeiro progresso civilizatório, econômico e humano. [...] Não bastou dominar e submeter o diferente: o processo alcança sua plenitude quando o diferente aspira, deseja, suplica pelo processo massificador, pela dominação. (COUTINHO; MACIEL; SILVA, 2018, p. 332)

A sequência de abertura do filme traz fotos aéreas antigas do bairro que evidenciam a baixa densidade habitacional da área e a pouca altura dos prédios que caracterizavam a cidade nos anos 70. A música de fundo, a canção *Hoje* (1968), de Taiguara, com um arranjo melancólico, canta em sua primeira estrofe: “Hoje, trago em meu corpo as marcas do meu tempo”, soando como um anúncio de que existirá uma “dimensão da memória” em todos os objetos do filme impregnada de lembranças e recordações: na cômoda da casa da Tia Lúcia, nas fotos dos familiares ao lado dos seus carros, no recorte de jornal dentro do álbum de John Lennon, e no próprio condomínio *Aquarius*, um dos últimos representantes de uma arquitetura em extinção (prédio de três andares, sem elevadores, onde moravam famílias numa condição de comunidade).

Esmagado pelas edificações que se erigiram nas décadas seguintes, o pequeno prédio, portador de memórias, é durante todo o filme ameaçado. Na sequência de abertura da segunda parte do filme, passado nos tempos atuais, um professor de educação física, durante uma atividade comunitária na orla do bairro praiano, é enquadrado num *contra-plongée*⁴ que evidencia ao fundo do personagem a quantidade de prédios que agora dominam predatoriamente a área onde se encontra o pequeno condomínio.

Mas contra tudo e todos, a postura de Clara chega a evocar a figura do herói romântico (aos moldes do Dr. Stockmann de *Inimigo do Povo*, de Ibsen). Ela sozinha segue convicta, a despeito da cegueira e da resistência de todos, inclusive de seus familiares. Clara representa um grito sufocado de uma personagem que vai levar até as últimas consequências a sua premissa: seu direito à própria memória, o direito de perpetuar seu patrimônio. O título da terceira e última parte do filme, *O Câncer de Clara*, conota também, além da doença da personagem, a luta empreendida contra uma força “invisível” que ameaça o simples direito de “existir”.

Aquarius cita ainda uma outra realidade brasileira, a extrema desigualdade social vivendo em condição de vizinhança, fazendo lembrar o país fictício imaginado pelo escritor Edmar Bacha, a *Belíndia*⁵. Na cena em que Clara apresenta a cidade à namorada do sobrinho, ela comenta sobre a linha invisível que demarca a divisão entre um bairro

⁴ Tipo de enquadramento de câmera em que a cena é vista de baixo para cima.

⁵ *Belíndia*, junção dos países Bélgica e Índia, é uma metáfora criada pelo escritor Edmar Bacha (Lambari/MG, 1942) para caracterizar um país fictício dividido por uma extrema desigualdade social.

nobre e um bairro popular da orla de Recife (os bairros *Pina* e *Brasília Teimosa*). Com a explanação, o espectador percebe a familiaridade da situação que se repete em todo o país: a cidade rica e a cidade pobre convivendo lado a lado num mesmo território, mas segregada por barreiras sociais historicamente implantadas em nosso DNA cultural.

Bacurau: a memória como resistência

A sequência de abertura do filme, que mostra em um plano aéreo o caminhão-pipa na estrada em direção ao povoado de *Bacurau* provoca a memória do espectador a buscar a semelhança com a também sequência de abertura do filme *O Iluminado*⁶. As imagens são imediatamente decodificadas como um mau presságio por quem conhece o filme anglo-americano. O terceiro longa de Kleber Mendonça Filho (desta vez codirigido por Juliano Dorneles, Diretor de Arte dos dois filmes anteriores) é uma obra que, de modo “antropofágico”, bebe de Gláuber Rocha ao Western americano, do *thriller* ao filme de ação, da ficção científica ao sertão nordestino, que, processados juntos, nos devolve uma composição que define a brasilidade de um cinema que justapõe (como numa colagem) os elementos incongruentes “regurgitados” na forma de uma original distopia brasileira.

Na estrada, a 17 km do povoado, uma placa adverte: “Bacurau: Se for, vá na paz”. O caráter do aviso poderia ser traduzida nas palavras constantes na *Declaração do México* (1985) sobre o respeito à diversidade:

Há que reconhecer a igualdade e dignidade de todas as culturas, assim como o direito de cada povo e de cada comunidade cultural a afirmar e preservar sua identidade cultural, e a exigir respeito a ela.

Bacurau é um povoado fictício que vive à margem da administração local, a também fictícia cidade de Serra Verde. É uma comunidade organizada em torno da cooperação mútua, apoiada na diversidade e em suas tradições. Há respeito aos mais velhos e é dada a devida importância às questões identitárias, à transmissão dos saberes e à perpetuação das memórias às novas gerações. Em Bacurau a sexualidade é livre e não há lugar para a hipocrisia ou falsos moralismos. A igreja esvaziou-se de sentido e

⁶ *O Iluminado* (1980) é um filme anglo-americano de terror dirigido por Stanley Kubrick e baseado no livro homônimo de Stephen King.

tornou-se um mero depósito, pois não há a necessidade de crenças ou dogmas que fundamentem a noção de honestidade. O vilarejo alia tradição e modernidade: A importância dada ao seu patrimônio cultural faz do Museu Histórico sua mais importante instituição. E, conectada à rede mundial, seu lugar no mundo é ensinado às novas gerações que desde cedo aprendem a sua posição no mapa.

Esta condição comunitária utópica é então paradoxalmente inserida numa distopia. Num futuro localizado “daqui a alguns anos” aquele povoado do sertão nordestino se tornará uma arena de caçada humana num *reality show* americano. O programa de entretenimento estrangeiro tem o consentimento da administração política local e a ajuda de um casal de brasileiros que se definem como superiores por descenderem de colonos europeus. São duas facetas arquetípicas do desvio ético brasileiro: o político corrupto e a classe média entreguista. Reside justamente aí a perigosa e traiçoeira sedução do paradigma da colonialidade, o desejar ser como o dominador e participar (em teoria) do poder.

[...] a realidade imposta durante todos os períodos de dominação foi aperfeiçoada até o momento quando o dominado desejou os modelos impostos pelo dominador em detrimento de seus próprios, desconsiderando estes e vendo naqueles a possibilidade de desenvolvimento, progresso e crescimento. (COUTINHO; MACIEL; SILVA, 2018, p.333)

A mesma voracidade de uma lógica capitalista existente no filme anterior, vai ao extremo agora em *Bacurau*: o esmagamento de uma expressão popular minoritária em nome de uma cultura exógena massificadora e perigosamente sedutora. A situação dramática apresentada no filme é a metáfora mais extremista de um processo de colonialismo opressor.

O total, a realidade em face totalitária como a temos hoje, tende a massificar os indivíduos, a unificar os modos de vida, as cosmovisões, minando sistematicamente as bases dos sistemas de vida tradicionais e de povos e grupos minoritários, desrespeitando a diversidade existencial e, assim, a própria diversificação das faces da realidade. (op. Cit., p.331)

Mas é engenhosamente elaborado o recurso metafórico proposto no roteiro para a insurgência da população de *Bacurau*. Para resistir à opressão estrangeira, os

moradores buscarão guarida em suas tradições. Em meio a uma atmosfera ritualística (que combina jogo de capoeira, canções locais e cerimônia fúnebre) os habitantes, sob o efeito de uma droga psicoativa (o “psicotrópico”), literalmente munir-se-ão com as armas expostas em seu museu histórico: os bacamartes, uma espécie antiga de espingarda. A propósito, no dia 24 de junho é comemorado no interior de Pernambuco o Dia do Bacamarteiro, tradição popular folclórica registrada pelo IPHAN como patrimônio imaterial e festejada com folguedos durante o período junino. É a afirmação de que as tradições e a memória de um povo são o repositório de força e resistência, o baluarte necessário à manutenção e perpetuação de uma identidade. Bacurau sobreviveu porque tem memória, tem tradições, tem história.

Sobre a função social da memória, Le Goff (1990, p. 477) afirma:

A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens.

Há espaço nesta projeção idealizada de comunidade para o novo paradigma museológico, para a nova museologia, cuja renovação, nas palavras de Ribeiro (2019, p. 26), tende a constituir “[...] uma área das ciências sociais que se atenta para os problemas sociais, reposicionando seu lugar e seu papel na dialética do ser humano com a história, além de buscar tornar-se mais humana, mais cívica e mais combativa.”

Ressalta-se também a sequência da limpeza do museu após o êxito da população de Bacurau, quando a personagem Isa (interpretada pela atriz baiana Luciana Souza), responsável pelo museu, solicita que o chão seja limpo, mas que as marcas de sangue nas paredes sejam mantidas. Tais marcas são agora testemunhas de um fato histórico, a insurgência do povo de Bacurau. A determinação da personagem coaduna com os preceitos relativos ao restauro de bens constantes na *Carta do Restauro* (1972)⁷, como a proibição de remoções que apaguem a trajetória do bem através do tempo e a manutenção de testemunhos do estado anterior a operações de limpeza.

Um outro aspecto considerável do filme é que a voz insurgente de *Bacurau* não é a voz de um herói individual, mas sim a voz da coletividade, subvertendo uma

⁷ Carta patrimonial (da qual o Brasil é signatário) expedida pelo Ministério da Instrução Pública da Itália em 1972, que discrimina as normas a serem seguidas nas intervenções de restauração em quaisquer obras de arte.

tradição brasileira que tem sempre em suas utopias de salvação a figura messiânica individual. De modo oposto, a “voz” de Bacurau não tem um “representante”, ela é a voz coletiva do próprio subalterno insurgente, que se enxerga dentro da verdade de suas condições e necessidades, encontrando amparo nas palavras de Spivak (2010, p. 44): “os oprimidos podem saber e falar por si mesmos.”

A canção *Réquiem para Matraga* (1979), de Geraldo Vandré fecha o filme de um modo catártico que, ao mesmo tempo, conclama às armas.

Vim aqui só pra dizer
Ninguém há de me calar
Se alguém tem que morrer, que seja pra melhorar

Se para Le Goff (1990, p.477) é da responsabilidade dos “profissionais científicos da memória” transformar a luta pela democratização da memória social na razão de ser do seu ofício, vale aqui lembrar a mensagem de agradecimento de Domingos Oliveira⁸ na cerimônia de premiação do Festival de Gramado de 2014:

Proponho nesse momento a punição pra sempre da expressão filme de arte, substituindo por filme útil. Assim deve ser o cinema brasileiro, útil. Se for ver o filme, por maior bilheteria que tenha e por mais empregos que tenha oferecido, se eu vou ver esse filme e ele não me oferece munição, não me traz armas para que eu viva melhor, para que eu contribua na construção de um Brasil melhor, esse filme não é bom. É no máximo um produto comercial, como podem ser as bananas e as batatas. Não é arte. Não vale a pena. A arte é útil porque tem um papel social imprescindível.

Tendo no fulcro da narrativa de seus filmes a importância da memória e suas implicações nos âmbitos social, cultural, econômico e político, o cineasta Kleber Mendonça Filho nos revela uma obra inserida e afetada por um tempo e um espaço específicos, corroborando com a visão de Salles (2011, p. 45):

O projeto poético está também ligado a princípios éticos de seu criador: seu plano de valores e sua forma de representar o mundo. Pode-se falar de um projeto ético caminhando lado a lado com o grande propósito estético do artista. (SALLES, 2011, p.45)

⁸ Domingos de Oliveira (Rio de Janeiro, 1936 – 2019), dramaturgo, diretor e ator, em mensagem de agradecimento pelo prêmio de melhor roteiro pelo filme *Infância* (2014) no Festival de Gramado 2014.

É a obra reveladora da visão de mundo do seu criador, reflexo de sua condição de observador e de pertencente ao mundo que observa. É uma obra que utiliza o cinema como suporte, que por sua vez, cumpre essa nobre função social, munir o seu público.

REFERÊNCIAS

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, [2021]. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm> Acesso em: 9 abril. 2021.

BRASIL. **Lei ° 25, de 30 de novembro de 1937**. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Rio de Janeiro, RJ: Presidência da República. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm> Acesso em: 21 fev. 2021.

COUTINHO, Dolores Pereira Ribeiro; MACIEL, Josemar de Campos; SILVA, João Alberto Mendonça. **Sobre o Modelo Decolonial**: a importância do outro e a urgência de seu olhar. Ciências Sociais Unisinos. São Leopoldo, Vol. 54, n. 3, p. 328-335, set/dez, 2018. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/csu.2018.54.3.05> Acesso em: 7 mar. 2021.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. Trad. Luciano Vieira Machado. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.

FUNARI, Pedro Paulo; PELEGRINI, Sandra C. A. **Patrimônio Histórico e Cultural**. Ciências Sociais. Passo a Passo, nº 66. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ICLÉ, Gilberto; Haas, Marta. **Gesto colonial como pedagogia: práticas teatrais no Brasil e no Peru**. Urdimento, Florianópolis, V.3, n.36, p. 96-115, nov/dez, 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/14772>> Acesso em 5. abril. 2021.

ICOMOS. **Declaração do México**: Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais. México, 1985. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Declaracao%20do%20Mexico%201985.pdf>>. Acesso em 9. abril. 2021.

ITÁLIA. **Carta do Restauro**. Governo da Itália: Ministério da Instrução Pública, Circular n. 117, 1972. Disponível em:

<<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20do%20Restaurom%201972.pdf>>. Acesso em 9. abril. 2021.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão e Irene Ferreira. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

O BRASIL como distopia. **Aula magna do semestre 2021.1** do Programa de Pós graduação da UFBA, ministrada por Heloísa Murgel Starling, 2021. 1 vídeo (103 min). Publicado pelo canal PPGF/UFBA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Kftec9QhpWY>>. Acesso em: 4 mar. 2021.

PELEGRINI, Sandra C. A. **Cultura e natureza**: os desafios das práticas preservacionistas na esfera do patrimônio cultural e ambiental. Universidade Estadual de Maringá. Revista Brasileira de História. São Paulo, v.26, n. 51, p.115-140, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882006000100007>. Acesso em: 4 mar. 2021.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Identidade Cultural, Identidade nacional no Brasil**. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 1(1):29-46, 1.sem. 1989. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/83318/86344>> Acesso em 24 fev. 2021.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A Colonialidade do Saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. P. 116-142.

RIBEIRO, Manuela de Oliveira Santos. **A Roda de Teatro de Rua girou no Chafariz da Cabocla e aconteceu um museu**. 2019. Dissertação (mestrado em museologia) - Faculdade de Ciências Humanas da UFBA. Salvador, Bahia, 2019.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: Processo de Criação Artística. São Paulo: Intermeios, 2011.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno Falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VIANNA, Letícia C. R. **Patrimônio Imaterial**. In: GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2016.

VOGT, Olgário Paulo. **Patrimônio Cultural: um conceito em construção**. Métis: História & Cultura, v7, n.13, p. 13-31, jan/jun, 2008. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/687#:~:text=Olg%C3%A1rio%20Paulo%20Vogt-,Resumo,no%20Brasil%20e%20no%20mundo.>> Acesso em 24 fev. 2021.